



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Tânia Nolasco de Oliveira

2.º Ciclo de Estudos em Sociologia

**Corpos, sons e movimentos: A evolução da dança contemporânea na última década
no Porto**

2015

Orientadora: Professora Doutora Paula Maria Guerra Tavares

Sumário

Notas introdutórias	1
Capítulo 1. Focagem e olhar para o movimento	5
Capítulo 2. Fundamentos dos movimentos: campos artísticos, <i>art worlds</i> e campos sociais.....	18
1. Criação artística, sociedade, obra e valor	18
2. <i>Art worlds</i> , produção cultural e criação artística	24
3. Campos artísticos e campos sociais.....	27
Capítulo 3. Ferramentas de abordagem.....	30
Capítulo 4. Dança contemporânea: Portugal, Porto e <i>Companhia Instável</i>	39
Capítulo 5. Instabilidade de desempenhos e modalidades de intervenção	67
1. Relação da Companhia com a comunidade artística e com a cidade.....	71
2. Fatores diferenciadores, ponto fortes, fraquezas e dependências	75
3. Perspetivas futuras e estratégia de evolução	82
Notas conclusivas.....	85
Referências bibliográficas	90
Anexos.....	94
Anexo I – Guião de entrevista exploratória	95
Anexo II – Guião de entrevista semiestruturada	96
Anexo III – Guião de observação de eventos.....	97

Índice de quadros

Quadro 1

Listagem e características sociográficas dos atores entrevistados.....35

Quadro 2

Cronograma de investigação 38

Índice de figuras

Figura 1

Os olhos de Gulay Cabbar..... 5

Figura 2

Nossa Senhora das flores.....10

Figura 3

Shelters 18

Figura 4

Assim tipo... dança contemporânea.....39

Figura 5

Assim tipo... dança contemporânea.....39

Figura 6

Assim tipo... dança contemporânea.....39

Figura 7

This is not ur cup 51

Figura 8

Shelters 61

Figura 9

Nossa Senhora das flores.....62

Figura 10

Bear me.....63

Figura 11

Partículas douradas num mundo quase sempre vestido de preto 63

Figura 12

Free 64

Figura 13

In between bliss.....68

Figura 14

7 minutos em atraso 68

Resumo

Esta investigação propôs-se a estudar o subcampo da dança contemporânea no Porto, em particular no período subsequente ao 25 de Abril. Enquanto subcampo, foi analisado o processo criativo inerente ao mesmo, à luz dos contributos teóricos de Diana Crane, Howard Becker e Pierre Bourdieu. Com esse intuito, foi realizada uma pesquisa centrada no paradigma qualitativo, por via da aplicação de um estudo de caso à Companhia Instável, que implicou a recolha de material empírico por via da aplicação de entrevistas, observação e análise documental. Pretendeu-se realizar uma abordagem do lado da produção e da criação de dança contemporânea, seguindo uma perspectiva diacrónica e sincrónica. Através desta investigação, foi possível observar que a criação artística é o resultado de um trabalho de cooperação e que os atores envolvidos no processo possuem um *habitus* e capital cultural consistente com esse mundo artístico e que se traduzem em convenções bem interiorizadas. Este campo é gerido por uma dualidade de poder: por um lado, está patente um conjunto de aspetos que criam limitações à sua capacidade de atuação e, ao mesmo tempo, denota-se uma ausência de disputas entre os diferentes atores por posições nesse campo, que trabalham de forma complementar.

Palavras-chave

Art worlds, dança contemporânea, Companhia Instável, campo artístico, produção e processos criativos

Abstract

The aim of this investigation is to study the subfield of contemporary dance at Oporto, in particular at the time after the 25th of April's date. As a subfield, the creative process of this issue has been analysed according to the theoretical contributions of Diana Carne, Howard Becker e Pierre Bourdieu. Aiming to this, a survey was made focused on a qualitative paradigm by applying a study case to Companhia Instável which required the compilation of empirical data by making interviews, noting and analysing documents. The aim would be to adopt an approach to the diachronic and synchronic production's perspective. Through this research it was possible to understand that the artistic creation is a result of team work and that the actors involved in this process have coherent *habitus* and cultural background with that artistic surroundings and translate into well internalized conventions. This field is handled by a sort of dual power: on one side, it is implied a set of aspects that create restrictions to its ability to act and, on the other side, there is a lack of competition between the multiple actors by how they stand on that field that work complementarily.

Keywords

Art worlds, contemporary dance, Companhia Instável, artistic fields, production and creative processes.

Resumé

Cette enquête a eu l'intention d'étudier la dimension de la danse contemporaine dans Porto, particulièrement dans la période ultérieure au 25 avril. En tant que dimension, le processus créatif inhérent a été analysé sous la perspective de Diana Crane, Howard Becker et Pierre Bourdieu. Selon cet objectif d'étude, la recherche a été centrée dans le paradigme qualitatif, en appliquant un étude de cas à l'entreprise Companhia Instável, où nous avons collecté tout le matériel empirique, à partir des entretiens, de l'observation et de l'analyse documentaire. Il a eu l'intention d'accomplir une approche à côté de la production et de la création de la danse contemporaine, d'après une perspective diachronique et simultanée. Avec cette enquête, il était possible d'observer que la création artistique est le résultat d'un travail de coopération et que les acteurs qui sont impliqués dans le processus possèdent un habitus et un capital culturel solide avec ce monde artistique et c'est traduit dans des conventions bien intériorisées. Ce domaine est géré par une dualité de pouvoir: sur un côté, c'est évident un groupe d'aspects qui crée des limitations à la capacité de performance, et en même temps, une absence de conflits est dénotée parmi les différents acteurs selon leurs positions dans ce domaine. Cette dualité peut travailler d'une façon complémentaire..

Mots-clés

Art worlds, danse contemporaine, Companhia Instável, domaine artistique, production et processus créatifs.

Notas introdutórias

Esta dissertação de Mestrado em Sociologia tem por título: *Corpos, sons e movimentos: A evolução da dança contemporânea na última década no Porto*. Irei expor as minhas motivações pessoais e académicas, não podendo deixar de referir o que me estimulou a desenvolver este projeto de investigação. Fui atraída para este tema pelo meu interesse pessoal pelo ramo da sociologia da arte, em particular no que diz respeito às artes performativas. O facto de ter praticado dança quando era mais nova criou uma ligação emocional com essa forma de arte, que também veio a pesar na decisão da temática da tese.

Esta ligação afetiva com a dança perpetuou-se ao longo dos anos, uma vez que pertenço com alguma assiduidade aos públicos da dança contemporânea. Por fim, por ter assistido a partir de 2013 a um ressurgimento desta oferta artística no Porto, senti-me motivada a abordar sociologicamente a evolução deste domínio cultural e compreender o processo de criação deste tipo de obra artística.

Tendo em vista este enquadramento de interesses e motivações defini como objetivos identificar as dinâmicas e marcos históricos do surgimento da dança contemporânea em Portugal e sua interrelação com a sócio-história portuguesa, assim como, explicar e compreender a emergência e desenvolvimento da dança contemporânea na cidade do Porto, identificando as suas especificidades face ao contexto nacional e simultaneamente o seu relativo protagonismo. Também pretendi demonstrar e evidenciar os mecanismos e convenções presentes na produção e criação da dança contemporânea, avaliar o mundo da dança contemporânea enquanto espaço de lutas e de canonizações artísticas diferenciadas e observar e delimitar um subsegmento artístico da dança marcado por especificidades mas também regularidades no tocante à produção artística portuguesa: protagonistas, marcos, atores, conteúdos, encenações, e projetos. Estes últimos objetivos derivaram muito do meu gosto face à dança contemporânea, mas também do meu contato com a sociologia – disciplina que me familiarizou com a busca de razões, de justificativas face à génese das criações artísticas.

Tendo em conta a vastidão de oportunidades de exploração empírica deste tema, senti necessidade de focalizar o âmbito deste estudo. Nesse sentido, optei por selecionar um estudo de caso, a partir do qual procuraria explorar os objetivos fixados. Para esse

efeito, selecionei a *Companhia Instável* como a organização a partir da qual irei estruturar o estudo. Os critérios para a sua escolha foram: ser uma Companhia residente num espaço físico do Teatro Municipal do Porto – Teatro do Campo Alegre e por ter obtido um contato privilegiado que me permitiria um acesso facilitado à organização. A partir desse momento, foi dirigido à Diretora da Companhia um pedido informal para um estágio em produção com o objetivo de me imiscuir nas dinâmicas desse mundo artístico.

Com este trabalho de campo, pretendi igualmente desconstruir ideias preconcebidas acerca da dança contemporânea como obra acabada que é apresentada ao público, por vezes vista como algo excessivamente abstrato e que afasta o público geral, mas que despertou em mim a curiosidade em perceber esse processo criativo e de produção.

Nomeadamente, cativou-me a ideia de ter acesso aos bastidores e assistir aos ensaios das peças, de vivenciar presencialmente o processo de materialização de uma ideia de espetáculo e a transmissão da linguagem do criador ao bailarino e a sua descodificação que leva à interpretação. Para a prossecução desses objetivos, destaco um conjunto de pessoas que foram essenciais em todas as etapas de realização deste estudo. Da mesma forma que uma peça de dança contemporânea resulta de um esforço cooperativo de um conjunto de atores, esta dissertação foi construída a partir do contributo de múltiplas pessoas.

O meu muito obrigado à orientadora deste trabalho, a Professora Doutora Paula Guerra que desde o primeiro momento me incentivou e guiou nesta caminhada e pela sua inesgotável paciência e compreensão.

Um agradecimento especial aos meus amigos Gonçalo e Joel, pelo apoio incondicional, por nunca terem deixado de estar ao meu lado mesmo face a momentos de dúvida e insegurança.

Para as minhas colegas Sandra e Raquel do Centro de Cirurgia Torácica do Hospital de São João, agradeço os dias que me permitiram dedicar exclusivamente a este projeto.

Agradeço também à Ana Figueira pela abertura, simpatia e carinho com que me recebeu na *Companhia Instável*, permitindo-me aprender, dando-me toda a liberdade para desenvolver a minha investigação fazendo-me sentir em todos os momentos como parte integrante da equipa.

Para a Rita, Sara e Célia, um muito obrigado pela disponibilidade. Ambas sempre se mostraram interessadas em responder às minhas perguntas, mesmo quando o tempo era escasso e o trabalho era imenso.

Aos entrevistados: Ana Figueira, Cristina Grande, Cristina Farinha, Rita Silva, Sara Sousa, Daniela Cruz, Cecília Folgado, Cristina Planas Leitão, Mafalda Deville, Ricardo Alves, Vítor Hugo Pontes, Marco Ferreira, Joana Castro e Liliana Garcia agradeço pelo tempo que me deram e pela informação que me facultaram mesmo sendo algumas vezes de índole pessoal, assim como a humildade para me permitirem revelar a sua identidade.

Por último, ao meu irmão que é a *minha rocha*, o *meu norte*, o *meu tudo*. É para ele e por ele que defino o meu caminho.

Assim, o produto final desta tese é estruturado num conjunto de cinco capítulos, que é apresentado de forma sintética nos parágrafos seguintes.

O primeiro capítulo refere-se a uma abordagem da dança do movimento e do sentido de corporalidade, com uma breve resenha histórica dos períodos mais importantes em que se divide a história da arte até à contemporaneidade e a emergência da dança portuguesa. Foi igualmente apresentado um esforço de discussão do conceito de dança contemporânea, em oposição à dança clássica.

O capítulo dois remete para os principais referenciais teóricos desta investigação. Em concreto, foram analisados os contributos dos autores Diana Crane, Pierre Bourdieu, Howard Becker e Loïc Wacquant e uma apresentação de, entre outros de conceitos, *habitus*, capital cultural, mundos artísticos e campos artísticos, convenções e lutas de campo.

O capítulo seguinte apresenta a estratégia metodológica adotada para esta dissertação. Nomeadamente, a adoção de um paradigma qualitativo de investigação, por via da perfilhação de um estudo de caso e com recurso às técnicas de entrevista, de observação e de análise documental. É, assim, apresentada uma série de detalhes que caracterizaram e fundamentaram as opções metodológicas ao longo do processo de pesquisa.

O quarto capítulo corresponde à primeira parte da exploração empírica. É abordada a trajetória da dança contemporânea em Portugal após o 25 de Abril, com uma

focalização na cidade do Porto, assim como o historial da *Companhia Instável* com uma análise cronológica do seu percurso e da sua oferta artística.

O último capítulo conclui a apresentação dos dados empíricos realizando uma análise aprofundada aos seguintes aspetos: *instabilidade de desempenhos* e modalidades de intervenção, a relação da Companhia com a comunidade artística e com a cidade, os fatores diferenciadores, ponto fortes, fraquezas e dependências e perspetiva futuras e estratégia.

1. Focagem e olhar para o movimento

“Do seu ponto de vista, a obra cultural corresponde a uma visão do mundo que estrutura e exprime com maior profundidade e coerência as aspirações dos demais membros do grupo social, com que o criador se identifica” (Santos, 1994: 103).



Figura 1 – *Os olhos de Gulay Cabbar* (Fonte: Companhia Instável, 2014)

A arte é um fazer humano que se interliga a inequívoca necessidade de expressividade do ser humano. Os primeiros movimentos exibidos por uma criança desde o seu nascimento, nem que seja através de um ato reflexo, demonstram uma forma utilitária de manifestação, que de alguma forma, representam instinto de sobrevivência, seja em busca de alimentação, locomoção ou outra forma de realização de si. Durante o crescimento e o desenvolvimento, as capacidades motoras básicas vão-se adquirindo, alicerçando-se num suporte para movimentos mais elaborados e criação de movimentos mais refinados. E aí constitui-se o corpo, onde se inscrevem os movimentos, as expressões e a dança.

Assim, ao longo do tempo, a expressão corporal de cada indivíduo adquire a sua própria individualidade, representativa dos seus sentimentos, desejos e emoções, reflexo ao mesmo tempo das sociabilidades, socialização e aculturação de cada indivíduo, adquirindo características na sua expressividade distintivas, determinadas pelo meio ambiente (Cfr. Fazenda, 1997). A dança, portanto, pode ser entendida como uma forma

de movimento elaborado, que transmite representações da cultura dos povos, sendo uma manifestação de hábitos e costumes de uma determinada sociedade, traduzindo as suas necessidades, desejos, transformações, manifestação de crenças, religiosidades e tradições.

Portanto, a forma como um indivíduo exterioriza, exprime e assume através da expressão corporal os seus pensamentos, sentimentos e emoções acerca de determinadas ações e posturas resulta do conhecimento e formação de uma história ligada à estrutura familiar e educacional, desenvolvendo papéis centrais ao desenvolvimento do *habitus* (Bourdieu, 2002, 2004). À luz da abordagem de Bourdieu, e seguindo o conceito de *habitus*, a dança é um capital cultural estabelecido por uma série de condições sociais de estruturas dominantes. Assim, diferentes características podem ser identificadas nas danças do homem, da mulher, da criança, do velho, do pobre e na do rico.

Na abordagem do corpo enquanto território de construção de identidades e distinção social, a cultura de consumo e os estilos de vida são fenómenos essenciais. Na abordagem sociológica do consumo podem destacar-se duas perspetivas, uma que assenta na ideia de que a expansão capitalista levou à acumulação de cultura material em forma de bens, o que por si conduziu à valorização do lazer e do ato de consumir no seio das sociedades ocidentais contemporâneas. Uma outra que “entende que a satisfação propiciada pelo consumo deve-se ao fato de os bens proporcionarem prestígio social. As pessoas usam as mercadorias para criar vínculos ou para estabelecer distinções sociais, demarcando grupos e estilos de vida” (Castro, 2003: 81).

Dentro da primeira perspetiva, entre os autores e as correntes que a abordam, seja de forma pessimista (manipulação ideológica) ou otimista (democratização) destaca-se Jean Baudrillard e o seu conceito de “mercadoria-signo”. Dentro da sua abordagem Baudrillard concebe a beleza corporal, na qual tanto se investe nas sociedades contemporâneas, um signo com valor de troca e cujo investimento se associa às necessidades de consumo: “A ética da beleza, que também é a da moda, pode definir-se como a redução de todos os valores concretos e dos ‘valores de uso’ do corpo (energético, gestual, e sexual), ao único valor de permuta funcional, que na sua abstração, resume por si só a ideia de corpo glorioso e realizado.” (Baudrillard In Castro, 2003: 80).

Na segunda perspetiva, Roland Barthes é dos primeiros a constatar a dupla vertente do consumo: a da satisfação de necessidades materiais e a sua simbologia social e cultural inerente (1997). Nesta perspetiva é também muito importante a visão do gosto classificador e classificatório de Bourdieu que se transporta para os estilos de vida e para

os corpos e suas manifestações (2004). Durante o processo de transformação que a sociedade foi passando ao longo dos anos, a dança em diferentes momentos históricos e sob influência de novas formas de organização social, assim como as artes em geral, foi construindo diferentes maneiras de se expressar e de se colocar no mundo.

A dança através dos tempos sofreu mudanças, transformando-se na sociedade atual numa mistura cheia de cores, ritmos e estilos que ora guardam aspetos de danças mais antigas, ora surpreendem-nos com novas formas de expressão, conceção e criação de movimentos, com propostas cada vez mais inusitadas. Aliás, a dança emergiu como criação artística precisamente nestes múltiplos cruzamentos.

Simmel considera que o esquema marxista que relaciona forças produtivas com relações de produção para a definição de um certo modo de produção (e das contradições que lhe são internas), possui uma validade que extravasa o âmbito económico. Na história da cultura, esta oposição manifesta-se entre a energia inesgotável da vida e as “formas da sua exteriorização histórica que se mantêm fixas em rígida igualdade”. Ou seja, a necessidade de converter a “mobilidade interna” em “criação externa” produz problemas quando as segundas parecem não fornecer a “expressão adequadas” para a primeira, mostrando-nos o devir incessante da criação (Simmel, 2001: 204). Esta necessidade que a vida tem em condensar-se em formas que lhe são exteriores é a base para as contradições ulteriores. Portanto, dança é expressão, estilo de vida e obra e criação artística.

Silva (2005) divide a história da arte em três períodos distintos: arte pré-moderna, arte moderna e arte pós-moderna. A partir dessa classificação, a autora elenca algumas características que são fundamentais e que marcaram cada movimento de arte, e especificamente de dança, que ocorreram ao longo dos tempos. Sendo assim, nota-se que a unicidade e a continuidade são aspetos próprios dos movimentos pré-modernos de arte, pois a autora ressalta que as obras, sejam elas pinturas ou estátuas, seguiam estratégias especificamente definidas, tais como: equilíbrio, perspetiva, sequência e de certa forma uma beleza ordenada e tranquila.

O ponto mais forte da arte moderna é a questão existencialista, o que foi marcante principalmente na dança moderna. As temáticas ligadas ao ritualismo, com limites entre lendas, mitos, religião e outras, passaram a não ter mais significado para expressar as agruras do mundo moderno, que era marcado por guerras, avanços científicos e urbanização. Segundo a autora, na referida época era inconcebível perante tantas mudanças sociais, científicas e económicas, restringir a arte a um papel ilustrativo. Os anseios eram por uma conceção artística reflexiva que rejeita narrativas e explora a

ambiguidade e contradição da vida assumindo de certa forma um papel até político (Silva, 2005).

Ao referir-se à arte pós-moderna, que é o movimento que impulsiona as discussões em torno da dança contemporânea, Silva relata que apesar dos diferentes pensamentos em relação a quando surgiu tal movimento, alguns aspetos são comuns no discurso dos diversos autores que tratam do tema: a pluralidade estética, a fragmentação e a justaposição de imagens, a experimentação exaustiva, a ousadia em ironizar o *modus vivendi*, entre outros (Silva, 2005).

As definições de pós-modernismo enfatizam o esbatimento das fronteiras entre a arte e a vida quotidiana, o colapso da distinção entre cultura erudita e cultura popular, uma promiscuidade estética, em geral, e uma mescla de códigos. Estas características gerais das teorias pós-modernas que acentuam a igualação e nivelam as hierarquias simbólicas, o antifundacionalismo e um impulso genérico para a desclassificação, podem também ser relacionados com as características das experiências pós-modernas (Featherstone, 1991). Featherstone releva que a pós-modernidade em termos artísticos e culturais apela às subculturas artísticas que estiveram na origem do Dada, do *avant-garde*, dos movimentos surrealistas na I Guerra Mundial e nos anos 20, que procuraram nos seus trabalhos esbater as fronteiras entre a arte e a vida quotidiana.

A arte pós-moderna dos anos sessenta com a sua reação ao modernismo institucionalizada ao museu e à academia que sedimentou esta estratégia. Adianta também que esta época apela a uma vida de consumo estético e a necessidade de enraizar a vida num todo estético de contraculturas artísticas e intelectuais devem ser relacionadas com o desenvolvimento e a construção de estilos de vida distintivos que se tornou central no âmbito da cultura de consumo.

A estetização da vida quotidiana pós-moderna aponta para o fluxo de signos e de imagens que saturam a construção da vida quotidiana na sociedade contemporânea. A centralidade da manipulação comercial de imagens através dos média enceta um trabalho constante de recriação de desejos através de imagens (Featherstone, 1991).

É nesta problematização no âmbito da sociologia da cultura e da sociologia da arte que emerge a dança contemporânea. Como compreender a dança contemporânea na atualidade? Gil (2001) diz que como espectadores, não “compreendemos” a dança, porque ela não é feita para ser “compreendida”. O espetador não vê unicamente com os olhos, mas recebe o movimento dançado com seu corpo inteiro.

Do movimento contínuo devemos captar a sucessão abstrata e as diferenças das formas. Para Gil, seria vão descrever movimentos dançados para apreender todo o sentido e descobrir o sentido da coreografia, pois a lógica não pode ser traduzida inteiramente no plano da linguagem e o pensamento verbal (Gil, 2001). Mas trata-se sem dúvida de uma criação societal e artística transmissora de identidade múltiplas e, portanto, passável de análise sociológica e constituição em objeto de estudo.

Digamos que existem algumas características que apontam para a legitimação da dança enquanto dança contemporânea e são relativizadas a partir de diferentes pontos de vista. Exemplificando, Pavlova (2002), aponta algumas destas características presentes na dança produzida atualmente, tais como: o silêncio, os bailarinos carecas, os corpos nus, os ruídos sonoros, a luz branca, o palco vazio, a interação com o público, o *work in progress* e o humor. Siqueira (2006) esclarece que a dança cênica, pelo seu caráter organizado, se estabelece como código não-verbal e pode incluir trabalhos executados em silêncio, acompanhados de falas, movimentos frenéticos ou quase sem movimentos, com ou sem uso de novas tecnologias, gestos, recursos, figurinos, cenário e iluminação, o que transmite mensagens ao espectador, revelando um universo cultural plural em que abordagens estéticas refletem diferentes contextos históricos, culturais, económicos, religiosos e técnicos.

Tomazzoni (2006) num texto que discute a contemporaneidade da dança, estabelece quatro fatos importantes para sua compreensão. Sendo eles: “uma forma de pensar a dança; não há modelo/padrão de corpo ou movimento; reafirmação da especificidade da arte da dança, onde o corpo em movimento estabelece a sua própria dramaturgia num outro tipo de vocabulário; o princípio de que o pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento”. O autor ressalta que:

“Num mundo de tantas conquistas e descobertas sobre nós, seres humanos, seria no mínimo redutor ficar tratando a dança como apenas uma repetição mecânica de passos bem executados. Fazer tais passos, na música, ursos, cavalos e poodles também fazem. Creio que o ser humano pode ir mais longe que isso. Talvez este seja o incómodo proposto por esta tal de dança contemporânea” (Tomazzoni, 2006: 5).

A cena contemporânea abre-se para múltiplas leituras e a dança contemporânea traz diferentes olhares do/para o corpo, em diferentes formas de apresentações dos corpos dançantes, nos diversos espaços cênicos. É bastante comum ouvirmos interpretações sobre espetáculos de dança em distintos aspetos, essa obra é mais dançada e menos dançada, não tem movimento e deslocamento pelo espaço e não é dança, o corpo não

apresenta os códigos estabelecidos pela dança clássica e não se configura como dança contemporânea, dentre outros.

Portanto, o corpo que dança na cena contemporânea apresenta-se como transformação do real, da transgressão do quotidiano. Como argumenta Gadelha (2010: 20):

“A dança contemporânea apresenta, à primeira vista, o corpo sob dois aspetos importantes. De um lado, o corpo que dança engaja-se numa experiência corporal “extra-habitual”, não comum ao corpo. (...) De outro lado, é trabalhando nele mesmo que o corpo devém dança. (...) pensar o corpo não mais através “do que ele permite”, mas “do que ele pode”.



Figura 2 – *Nossa Senhora das flores* (Fonte: Companhia Instável, 2014)

A dança contemporânea surge nos anos sessenta num contexto de rompimento tanto artístico como social, como uma necessidade inovação e de exploração, apropriando-se de uma estética muito própria que fez com que esta se demarcasse como um subcampo. A *nova dança* surgiu em contraposição principalmente da expressão dramática das emoções e das paixões que advinham da *dança moderna*. Os novos pensadores da dança não queriam continuar presos à indiferença do *ballet* clássico em relação às paixões profundas e à história, além de não aceitar o código imutável de movimentos que a dança clássica tinha como característica principal. Também não poderiam continuar a aceitar o propósito da dança moderna em viver intensamente o que

há de mais significativo nas promessas e nas angústias do mundo moderno (Garauday, 1980).

A dança contemporânea é proficiente em relações com outras artes, desde o vídeo, às artes plásticas, à música ou à fotografia. A vertente da vídeodança é um dos géneros híbridos que surgiu nos últimos anos. A dança contemporânea diferencia-se da moderna por não obedecer a técnicas rígidas e cânones coreográficos reconhecidos; não se apoia em mecanismos rígidos, mas em processos e formas de criação.

É contemporânea de uma época de abertura e de proclamação da liberdade nos anos sessenta. Sobretudo, radica numa necessidade de celebrar o movimento. Merce Cunningham ao dizer que “a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos...” (Banes, 1980: 6) deixa essa ideia bem clara. Percebemos que a dança contemporânea começava a contrapor as formas de organização e expressão das outras estéticas de dança, pois abre mão do sentimento, narração, estrutura linear e outros aspetos característicos da dança clássica e moderna.

Outra característica da dança contemporânea refere-se ao que Merce Cunningham trouxe como conceitos e questionamentos a partir de um novo olhar sobre a dança, no qual a narrativa dava lugar à estrutura fragmentada, o abandono do palco convencional dava lugar ao uso de diferentes e opções cénicas pouco convencionais, o processo de criação a partir da experimentação e improvisação era utilizado intensamente e a independência entre música, figurino, cenário, iluminação e dança começava a surgir. A partir destes ideais podemos pressupor que a dança deixava o seu objetivo principal de ilustrar propostas, mas lida com a proposição e composição de ideias (Silva, 2005).

A não padronização de corpos é outro fator marcante que a dança contemporânea apresenta na sua trajetória. Diferentemente do *ballet* clássico e até mesmo da dança moderna que assumiam como belo um corpo longilíneo e alongado, a dança contemporânea principalmente na década de sessenta começou a ser praticada por pessoas sem essas características e que não possuíam nenhuma formação específica em dança. Podemos dizer, então, que a dança contemporânea levou a um período de democratização da dança, pois aboliu pré-conceitos de estruturas físicas e até de movimentos preestabelecidos: nela “no limite, qualquer um podia ser bailarino, e a dança deixava de atrelar-se a uma escola para pertencer ao corpo de quem estivesse se movimentando” (Stuart, 1999: 199). Consentiu uma maior liberdade na criação, tanto por

parte do bailarino, como por parte do coreógrafo, sendo que muitas vezes se verifica que estes dois atores, intervenientes no processo criativo, são na realidade a mesma pessoa.

Tal como refere Joclécio Azevedo “na dança contemporânea não existe um corpo ideal, como na dança clássica. É um corpo multicultural, que tem várias referências” (In Duarte, 2008: s/p). O corpo na dança do agora aponta uma nova compreensão da corporalidade: não existe um corpo, mas corpos. O corpo é um território de pesquisas para múltiplas experimentações, explorações e descobertas. Aqui, o corpo é compreendido como sujeito e objeto da própria dança, revelando corpos que transformam o real e trespassam o quotidiano. O corpo não se apresenta como o único condutor de comunicação. O contexto temático é o determinante. O corpo é quem concretiza o discurso, “é o catalisador da emoção, do pensamento, da atitude política, da sexualidade”, e é esse conjunto de elementos que “acaba por tocar em diferentes aspetos da nossa vida contemporânea”, acrescenta o coreógrafo (Joclécio Azevedo In Duarte, 2008: s/p). Como se refere Setenta (2008: 36):

“O corpo apresenta-se sem padrões estéticos definidos, onde o belo pode ser o feio, a inexistência de um corpo ideal, apresenta-se com formações diversas em suas estruturas físicas. Ocorre no corpo uma lógica não linear, aberta, qualitativa e expressiva, sem ordem e hierarquia, com a contínua e mútua relação entre o interno e o externo”.

Não há mecanismos definidos, há sim, processos e formas de criação abertas. Se na dança clássica os bailarinos memorizam os passos que o coreógrafo mostra, na dança contemporânea, por seu turno, o bailarino tem um papel mais interventivo na criação, sendo-lhe consentido interpretar algo que lhe é dado, que poderá ser um objeto, um incentivo, assomando a peça como *interpretação da interpretação* do bailarino.

Este subcampo artístico, caracteriza-se pela experimentação, usando um corpo multicultural, portador de influências e referências, sendo ele próprio o reflexo da contemporaneidade e do contexto globalizado em que a dança contemporânea atualmente se move (Gil, 2001). A sua vertente experimental não se fica somente na expressão do corpo, mas na hibridez dos seus cruzamentos artísticos como referimos anteriormente. Assim, este subcampo artístico marca-se por um diálogo permanente com as outras artes e uma nova relação com os espaços. Ora, a dança contemporânea comunica com os espaços, trabalha-os, readapta-se a eles. Espaços liminares, *underground*, não são espaços de dança: “No projeto ‘Sub-18’ fiz um espetáculo numa ETAR”. Assim, “faz-se uma coreografia sobre o espaço. Temos de ver o que ele sugere, se o movimento é mais

claustrofóbico, mais amplo”, revela uma das entrevistadas do texto de Mariana Duarte (2008: s/p).

Para assegurar esse aspeto em relação ao movimento contemporâneo da dança novamente, citamos São José que ressalta:

“Embora a inter-relação entre as artes tenha ocorrido também em épocas anteriores, a dança contemporânea abre possibilidades para as múltiplas formas inter, multi e transdisciplinares, na relação, interação e diálogo com outras expressões artísticas, tais como o teatro, artes plásticas, performance, literatura, cinema, música e tecnologia, estabelecendo diferentes diálogos criativos e fusões estéticas coreográficas” (José, 2011: 9).

Alexandre Melo e João Pinharanda (1986) consideram que os anos sessenta inauguram as linhas de um novo entendimento estético mediante a redefinição dos parâmetros alusivos à relação do artista com o mundo e os códigos de representação plástica da sua visão. Um período em que o olhar artístico deslocou-se da intenção social (da representação do real) para a intenção individual e da intenção universal de modelos atribuída aos elementos plásticos puros para a expressão desses elementos. Uma outra nota distintiva deste período prende-se com o cruzamento dos diferentes registos no tempo e no espaço de uma mesma obra. Os elementos do real (a figura, o objeto, o signo, o natural) que integram a obra de arte adquirem um novo estatuto e a obra de arte firma-se enquanto expressão da subjetividade ou da neutralidade radicais.

Ora, a dança contemporânea, objeto de estudo desta Dissertação situa-se claramente neste novo entendimento estético, criativo e cultural.

A elucidação do nosso objeto passa agora por fazermos um breve roteiro por Portugal e pelo Porto no tocante à dança contemporânea. Reportando-nos ao contexto anterior, podemos dizer que a dança contemporânea surgiu no início dos anos oitenta. Tal como refere Roubaud, “a dança em Portugal teve de se construir a si mesma, inventar uma tradição inexistente e ultrapassar etapas rapidamente, sem dispor de um terreno antigo e seguro em que se alicerçar, e contra o qual se confronta” (Roubaud, 2001: 164).

No panorama da dança contemporânea portuguesa assiste-se, nos finais dos anos oitenta, à emergência de uma nova vaga de criadores relativamente produtivos dentro das debilidade das estruturas de formação, produção e criação de dança em Portugal.

As preocupações e intenções eram, de algum modo, semelhantes às do movimento da *nova dança* francesa, belga, holandesa ou inglesa (Farinha, 2002: 17). Não obstante estes criadores – todos de Lisboa - não terem um estilo comum, é possível identificar algumas marcas comuns de abordagem. Desta feita, defendiam uma nova atitude face ao corpo e

à dança, que se traduzia no interesse por várias atividades motoras quotidianas e no uso de diversas técnicas de treino físico; trabalhavam e combinavam as várias formas de dança com a literatura, o cinema, as artes performativas e as artes plásticas; e assumiam uma atitude de crítica face à atividade das companhias de dança institucionais.

Existiam em Lisboa, durante os anos oitenta, três companhias de dança: a *Companhia Nacional de Bailado*, o *Ballet Gulbenkian* e a *Companhia de Dança de Lisboa*, mais ligadas à dança clássica ou ao neoclássico.

É importante salientar que a *Companhia Nacional de Bailado* tinha como objetivo formar bailarinos profissionais na linhagem do *ballet* clássico. Esta companhia, surgida em 1977, era dirigida por Armando Jorge, ex-bailarino nos *Grands Ballets Canadiens* e no *Ballet do XX^{ème} Siècle* de Maurice Béjart (Cintra, 2008). A *Companhia Nacional de Bailado*, mais vocacionada para o ballet clássico, viu-se obrigada a contratar bailarinos estrangeiros, sintoma da falta de formação e da qualidade técnica dos bailarinos nacionais (Sasportes e Ribeiro, 1991).

O *Ballet Gulbenkian* investia na qualidade dos seus bailarinos ao nível criativo, pois foi de lá que surgiram alguns coreógrafos. Segundo Inácio (2006), “o *Ballet Gulbenkian* foi um marco muito importante para a iniciação do público e dos criadores nas linguagens da dança moderna e contemporânea, originando e incentivando desta forma, principalmente durante a década de 80, a proliferação de novas propostas estéticas da dança portuguesa” (Parra, 2009: 25).

Nesse sentido, a Fundação Calouste Gulbenkian convida Jorge Salavisa em 1977 para dirigir a *Companhia*. Jorge Salavisa, que foi discípulo de Anna Máscolo e tinha feito o seu percurso na *Companhia de Marquês de Cuevas* e depois no *New London Ballet*, introduz na *Companhia* uma renovação que levará à estabilização do repertório, a uma nova dinâmica e ao estabelecimento de uma profissionalização (Sasportes e Ribeiro, 1991). O *Ballet Gulbenkian* constituiu um espaço de experimentação e formação de bailarinos e coreógrafos que formariam a primeira geração da designada *Nova Dança Portuguesa*.

A dança contemporânea em Portugal surgiu num contexto social de pós-revolução e isso era visível nas peças apresentadas, maioritariamente com uma forte componente política e social, fruto do momento particular que se estava a viver. O país estava a libertar-se de um longo período de repressão e a dança usou dessa liberdade de expressão que a caracteriza, para passar para fora isso mesmo: liberdade, crítica política e social.

Na perspetiva de Ribeiro (2001), na década de oitenta, Portugal era um país marcadamente provinciano e que teve, ao longo da sua história, uma componente de inovação feita por profissionais regressados do estrangeiro. Sendo o caso de Vera Mantero, Paula Massano, Madalena Victorino, João Fiadeiro, além de outros artistas, que procuravam uma formação diferenciada que não era encontrada em Portugal – e estes são alguns exemplos daqueles que fizeram parte do grupo da *Nova Dança Portuguesa*. O boom da *Nova Dança Portuguesa* deu-se no fim dos anos oitenta devido especificamente à ocorrência de alguns eventos culturais emblemáticos: a *Europália 91* que elegeu Portugal como país tema; e a *Lisboa Capital Europeia da Cultura* em 1994 (Farinha, 2002: 18).

Não podemos aqui deixar também de fazer referência aos *Encontros Acarte* organizados por Madalena Perdigão em meados dos anos oitenta: com efeito, estes encontros vão ser objeto da passagem em Portugal de grandes nomes da dança internacional, que vão desde Pina Baush a Wim Vandekeybus, Suzanne Linke, Anne Teresa Kersmaecker, entre outros (Cintra, 2008).

O *Festival Klapstuk* (Bélgica), no âmbito da *Europália 91*, foi muito relevante para a época e para o processo de renovação da dança portuguesa. A participação dos portugueses neste evento, que estavam titulados por “os novos portugueses”, foi importante para o reconhecimento dos novos coreógrafos e de uma nova linha estética pregada por eles, permitindo uma experimentação de novas ideias (Cfr. Laginha, 1998).

Nos anos noventa, ainda grande parte dos criadores e bailarinos Portugueses eram provenientes de Lisboa, assim como as companhias de bailado mais importantes na época se situavam geograficamente na capital do país, o que fez com que a dança contemporânea nos anos oitenta não se conseguisse fixar no Porto. Por falta de companhias de bailado no Porto e espaços físicos para os bailarinos poderem criar e ensaiar, houve necessidade de saírem desta cidade tanto para Lisboa, como para fora do País para fazerem a sua formação e criarem o seu percurso e experiência profissionais. No entanto, nesta mesma década de noventa, instituíram-se medidas que consolidaram a dança contemporânea: o estatuto do bailarino e do coreógrafo, o enquadramento legislativo da atividade, a atribuição de subsídios e apoios para a criação no âmbito da dança e o surgimento de equipamentos culturais que programam/apoiam especificamente a dança contemporânea, tais como: a Fundação de Serralves, a Culturgest e o Centro Cultural de Belém (Sasportes e Ribeiro, 1991).

Atualmente, importantes criadores da dança contemporânea regressaram ao Porto. Mudanças políticas, culturais e sociais importantes estão a acontecer e promovem um novo emergir da dança contemporânea na cidade, quer em recursos humanos criativos, quer na recuperação de espaços marcantes da cidade que fazem parte do património da memória coletiva dos públicos da dança contemporânea, tais como o Teatro Municipal Rivoli e Teatro Municipal do Campo Alegre. Neste pequena abordagem da cronologia da dança contemporânea portuguesa, não podemos deixar de relevar o surgimento da REDE - Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea, que congrega mas de 20 companhias de dança, visando a reorganização dos agentes da dança em Portugal.

De forma breve, este enquadramento acerca da dança contemporânea portuguesa, permite-nos desde já esboçar a questão de partida fundadora e orientadora desta Dissertação: *Como se impôs a dança contemporânea em Portugal e no Porto, e se assumiu como um subcampo da dança em geral, portador de especificidades, mas também de uma forte relação de homologia com esse domínio artístico mais global?* Esta questão de base alimenta um olhar e uma focagem que percorrem os processos de criação artísticos portugueses e a sua readaptação aos cânones de mudança e abertura internacional e a própria necessidade de interpretação do funcionamento dos campos artísticos contemporâneos pela sua importância na identidade e pertença coletiva.

Com efeito, o conceito de campo artístico tem como principal objetivo ultrapassar/revogar as “eternas oposições que fragmentam a compreensão das práticas e da produção artística”, com o objetivo de criar/fundar uma “ciência histórica das obras culturais”. Podemos defini-lo como uma: “arena particular, ou espaço estruturado de posições e tomadas de posição, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística que se autonomiza dos poderes económicos, políticos e burocráticos.” (Wacquant, 2005: 115). Dentro desta “esfera relativamente autónoma de ação e disputa”, a “lógica da economia foi suspensa, para não dizer invertida; critérios de avaliação especificamente estéticos são afirmados para além de, e contra, os critérios de lucro; e os participantes travam entre si uma luta incessante para estabelecer o valor do seu trabalho de acordo com o princípio predominante da perceção artística”: é neste jogo de posições e representações que iremos reinterpretar a dança contemporânea à escala nacional com enfoque no Porto.

A dança contemporânea encerra um processo artístico ligado à multiplicidade dos processos de criação, improvisação, pesquisa de movimento, rutura de padrões e estéticas, diversidade de pensamentos e compreensão crítica em relação ao mundo. Esta

abordagem, longe de pretender ser exaustiva, abre caminho para um processo e prática artística complexos, passíveis de abordagem interpretativa no mundo contemporâneo.

Vamos situar o nosso foco na *Companhia Instável* enquanto estudo de caso congregador de todas estas problematizações em torno da dança contemporânea. O nosso objeto centra-se, pois, na análise dos mecanismos e processos de funcionamento da dança contemporânea no Porto tomando como caso de estudo esta Companhia.

A *Companhia Instável* é um projeto que tem como principal objetivo criar oportunidades profissionais a intérpretes de dança contemporânea. Assente desde 1998, conjuga dois conceitos aparentemente contraditórios. Por um lado, a ideia de companhia como algo estabelecido, com elementos relativamente constantes ao longo do tempo, à qual se associa uma atitude mais formal perante a criação; por outro, a ideia de instável, de algo incerto e desequilibrado, em constante ajuste e mutação.

É um conceito de Companhia que surgiu de alguns obstáculos com os quais se debatem várias companhias portuguesas: a ausência de espaço de ensaio, a dificuldade de encontrar bailarinos profissionais e disponíveis, a falta de verbas para manter uma companhia com nível profissional de uma forma minimamente digna e, finalmente, a dificuldade de realizar digressões com duração que justifique todo o empenho. Portanto, trata-se de um caso de estudo paradigmático acerca da própria constituição artística, cultural e espacial do subcampo artístico da dança contemporânea portuguesa.

2. Fundamentos dos movimentos: campos artísticos, *art worlds* e campos sociais

“A prática artística não pode ser deduzida somente a partir da localização estrutural; nem surge por si mesma das propensões individuais; pelo contrário, nasce da sua dialética turbulenta. Uma determinada obra de arte resulta da «sobreposição de determinações redundantes» nascida do «encontro mais ou menos ‘feliz’ entre posição e disposição» (Bourdieu 1993: 207) entre a história social e individual sedimentada no habitus do artista, por um lado, e a história das lutas estéticas inscritas na estrutura do campo, por outro” (Wacquant, 2005: 116)



Figura 3 – *Shelters* (Fonte: Companhia Instável, 2014)

2.1. Criação artística, sociedade, obra e valor

Se tentarmos fazer uma viagem no tempo, pela história da dança para descobrir a raiz da dança contemporânea, com certeza não vamos encontrar raiz nenhuma e isso é a grande riqueza desta criação artística. Vamos encontrar, sim, indícios de que certos conceitos foram sofrendo mutações com o tempo e que isso aconteceu em paralelo com a transformação da sociedade, do sistema político, da educação, da cultura, e assim sendo, a dança nunca esteve descolada da realidade, pelo contrário, esteve sempre em metamorfose conforme a mesma.

É interessante notar, contudo, que muitas pequenas transformações, às vezes aconteciam praticamente no mesmo período em locais diferentes, como se fossem pequenos ruídos para a composição de uma nova música. Esta forma artística aparece na

história não apenas para contar um fato de forma linear, mas sobretudo para questionar o mundo à sua volta. Logo, diferindo da dança clássica, que emocionava pela leveza ou tristeza das peças, este estilo alternativo de dança vem para emocionar sim, mas além disso, veio para olhar para a sociedade e contar uma história que nem sempre tem um final feliz. Pretende fazer uma nova leitura do mundo e proporcionar ao espectador que faça o mesmo. Criar novos pontos de vista sobre um mesmo assunto: a política de um país, a educação da população, os direitos das minorias, ou apenas, um sentimento humano representado sob vários aspectos.

A dança é uma arte que se manifesta através do movimento corporal. O corpo por sua vez representa uma indissociabilidade entre natureza e cultura. Por um lado, existe um património biológico universal, que torna todos os seres humanos pertencentes à mesma espécie. Por outro lado, há construções corporais diferentes entre sociedades. Assim, o mesmo corpo que torna os homens iguais, também os torna diferentes. Dançar significa atuar sobre um corpo e implica atuar e refletir sobre valores, crenças, normas e princípios da sociedade na qual o corpo está inserido, isto é, sobre a cultura que está a ser constantemente atualizada.

Conforme os indivíduos vivenciam e aprendem conceitos de dança e arte em geral, os sentidos coreográficos no processo de criação e nas leituras vão-se enriquecendo, dando lugar a conexões mais profundas, não só sobre aspectos da arte mas também sobre a sua relação contextual com a história, com a sociedade e com as vivências e experiências de vida de cada um. A dança contemporânea promove o questionamento, o pensamento do espectador e da sociedade. Existe uma variedade de significados conceptuais para o termo dança contemporânea, sendo que a identificamos como um campo de conhecimento, amplo, aberto, vivo, pleno de infinitas possibilidades de criação artística e de processos em constante construção e transformação.

A possibilidade de criar, inovar, romper com normas regras e padrões hierárquicos, de se diferenciar e ser diferenciado vem ao longo da história da dança e das artes cénicas, estimulando corpos dançantes à composição de partituras cénico-coreográficas, revelando diferentes formas de linguagem expressiva do corpo, demonstrando o seu modo de “ver-sentir-pensar” e estar em comunicação com a realidade e com o mundo. Questionar, provocar, romper com normas, regras, convenções e opor-se a elas.

O corpo na dança contemporânea é constituído a partir de técnicas somáticas que trazem o trabalho de consciencialização corporal do movimento. Não é um número

determinado de gestos, assume-se a fluidez do corpo sem limites de acordo com os movimentos, não apenas executá-los, mas senti-los e interpretá-los. A proposta da dança contemporânea é permitir ao ser humano, a par com as transformações constantes que se verificam nas sociedades contemporâneas, transmitir a percepção da própria evolução e transformação do *self*, através do corpo e do movimento, usando liberdade criativa para ir além dos seus limites.

A dança contemporânea a partir dos sentidos veiculados pelos corpos em movimento, transmite conhecimento sobre a produção da obra coreográfica e reflete sobre o que nela *nos pode tocar*, estimular a sensibilidade e ressoar no imaginário (Fazenda In Laurence Lauppe, 2012: 7). Segundo Lauppe, as linguagens da dança contemporânea distinguem-se das antecedentes por se “apropriarem” do corpo como seu principal objeto de trabalho e procurarem explorar todo o seu potencial expressivo.

O corpo em movimento faz-se sujeito, objeto e utensílio do saber da dança contemporânea. O peso, os fluxos, o espaço, o tempo, o estilo e a composição, são examinados como fatores determinantes para a criação e para a compreensão de um trabalho que se afigura simultaneamente corporal, teórico e de essência performativa.

Para Lauppe, a dança inscreve-se como uma presença dinâmica e como um encontro de ordem concetual afetiva, emotiva entre bailarino e espetador. Com efeito “entre corpos, algo ecoa, não tanto a partir do que estes fazem, mas de um estado de corpo para ler, para decifrar” (2012: 44).

Não existe apenas um conceito que possa dar conta da complexidade da dança contemporânea; existem construções coreográficas diversas, provenientes de lugares e culturas diferenciadas.

Maria de Lourdes Lima dos Santos considera que para a sociologia da cultura releva a relação entre os dois tipos de práticas culturais (as obras, as artes dos fazeres e dizeres) e a teoria da criação cultural como praxis (1994). É nesta dialética que situamos a nossa Dissertação, pois vamos situar-nos na dança contemporânea e sua criação por parte da *Companhia Instável*. Este desafio leva-nos a que consideremos a ligação indissociável entre obra e valores da dança contemporânea nos moldes definidos por Idalina Conde (1994: 169):

“Se pela primeira se entender um efeito de expressão a um tempo intrinsecamente pessoal e devedor de referenciais coletivos que todo o criador compartilha na sua circunstância estética, social e histórica; e no segundo ver um efeito de juízo de formulação situada, tanto em função de horizontes de receção como de quadros de referência, fica o alinhar possível de alguns dos

parâmetros que sociologicamente contextualizam e caucionam a noção central de relevância”.

Assim, abordar o tema dança contemporânea implica pensar antes de tudo no conceito de contemporâneo, onde a dança como componente importante dentro do amplo sistema arte, faz parte na sua dimensão de contemporaneidade e na sua estrutura temporal. Pensar em dança contemporânea requer compreender o contexto no qual a dança existe e está inserida, a capacidade de articular um pensamento do contexto, o pensamento dos corpos dançantes e sua complexidade. Esse modo de organização do corpo, do pensamento que dança e da construção coreográfica, surge da necessidade de revelar e refletir o estado do mundo contemporâneo e da arte atual.

A dança contemporânea, de certa forma, democratizou a dança, trazendo para si corpos multiculturais, não estereotipados, e “bailarinos” sem qualquer formação em dança. Passa-se a ressignificar a dança, o corpo, o gesto, o movimento e a arte. Surge, portanto, o conceito de intérprete-criador. Um artista que tem a sua própria ideia do movimento, da coreografia, da cenografia, luz, música e de tudo o que envolve a criação e o processo criativo.

Trata-se de uma obra complexa com um valor mutável, fruto da sua instabilidade e impermanência – daí a justeza do nome *Companhia Instável*. Adquire uma ausência da perfeição de movimentos em que a busca do bonito não é no belo mas na beleza da fealdade, através da exploração contínua e sem barreiras do corpo. Existe um corpo multicultural com uma determinada carga simbólica e cultural que traz uma nova corporalidade. Qualquer corpo é capaz de dançar e não apenas o corpo estereotipado do belo – magro, longilíneo, clássico - corpo esse que é “usado” como objeto de estudo enriquecendo e contribuindo para esta nova linguagem que se afirma como uma linguagem independente.

O bailarino na dança contemporânea não é um mero executante de movimentos, mas pelo contrário, é um ator com liberdade criativa, autonomia, que com o seu corpo interpreta, improvisa e é incentivado a trazer a sua “diferença” para o processo criativo. Portanto, rege-se por valores enquanto “guias simbólicos” da ação que idealmente comandam a prática; e assim valores tanto implicados na própria definição de criador, como implicados pelos criadores nas práticas de criação.

Valores a encontrar agora na esfera da criação/produção onde duplamente se joga o valor da relevância como atributo de singularidade: enquanto valor a produzir nas

intenções do autor, e sempre na expectativa de que a obra mostre ao (re)conhecimento ter resultado em valor produzido” (Conde, 1994: 170).

Existe a percepção de que a hierarquia entre os bailarinos desaparece. Outras linguagens e formas artísticas são integradas nas peças, indo “beber” a outras formas artísticas nas suas construções contemporâneas, revelando este caráter híbrido, em que por sua vez as apresentações também passam a acontecer em espaços para além de Teatros, ou seja espaços não convencionais, tais como espaços públicos, em que vivências quotidianas eram usadas como tema das peças. Assim, afloram a experiência social da subjetividade e a intersubjetividade social que no entender de Idalina Conde (1994: 172):

“E é nisso afinal, nessa forma de existência pessoal e social a um tempo autónoma e heterónoma do sujeito como indivíduo singular, que à experiência da criação se pode talvez aplicar a expressão dúbia (e no entanto óbvia) de estar só com os outros: por só com eles poder estar mas, *pour cause*, ser devolvido a si mesmo numa autoconstrução que necessariamente se deve ao confronto interfaces.”.

Louppe relembra que “toda a obra de arte é um diálogo... centrada no destinatário, a função poética visa uma expressão direta da atitude do sujeito sobre aquilo a que este se refere” (Louppe, 2012: 28). A proposta da obra de arte é ter como referente comum a experiência com o outro e na dança, em particular, essa experiência é intensificada. Esta poética, esta linguagem, a expressão do sujeito, o espaço de uma presença, o uso do movimento do corpo é posta a nu: o sujeito está diretamente implicado no seu movimento. A atitude do sujeito coincide com o próprio sujeito. A poética da dança não tem limitações no seu campo de ação, de exploração e de investigação. Na dança, devido ao compromisso do bailarino no seu gesto, a própria obra de arte é extraída da sua matéria (Louppe, 2012: 32).

“A queda, figura recorrente na dança contemporânea, tem o seu desfecho no contacto no solo, sendo o chão o suporte, o parceiro amoroso, a renúncia. O corpo liberta-se assim do “verticalismo”, entrega-se ao seu peso, e abandona-se ao constante balanço e inclinação, cedendo ao efeito gravitacional e desenvolvendo uma relação íntima com o solo. Cada movimento é uma queda diferida e é no modo como se concretiza essa queda que nasce a estética do movimento”¹ (Louppe, 2012: 106).

¹Louppe relembra: “num dueto célebre de Café Muller, de Pina Bausch, uma mulher atira-se para os braços de um homem que não a segura, caindo como se o próprio solo se abrisse sob os seus pés. Todavia, o próprio chão não é somente um local onde se cai ou onde o dançarino se deita. Como diz Odile Rouquet, é o nosso melhor aliado contra a atração gravitacional. É a superfície de ressalto, mas também a superfície que nos transporta e que regista em nós a experiência do corpo embalado, quando a nossa arquitetura gravitacional ainda não existia e a nossa coluna maleável e fluida repousava no suporte do corpo materno” (Louppe, 2012: 106).

Para o corpo dançante contemporâneo, a tendência é o afastamento da ideia redutora das expressões coreográficas como um sintoma ou reflexo nas expressões corporais identificáveis em condutas sociais ou em fenómenos gerais, muito pelo contrário, posicionar-se-ia num contexto oposto.

A dança contemporânea e uma obra coreográfica devem ser consideradas como uma leitura do mundo e um instrumento de informação e esclarecimento da consciência contemporânea. É muitas vezes uma ferramenta para desconstruir ideias estereotipadas, combater injustiças, e uma forma de protesto e denúncia (Louppe, 2012: 35). Não é um produto espontâneo ligado a uma sociedade cegamente subjugada a ideologias momentâneas. A este respeito vale a pena referir novamente Idalina Conde, pois a autora alude à destriça entre “artes individuais” (pintura, escultura) e “artes coletivas” (teatro, dança, música, ópera, cinema, etc.). Assim, a dança contemporânea insere-se nas artes coletivas, mas desdobra-se entre diálogos com as diferentes subjetividades em presença em quadros de interação mutáveis:

“Quadros de interação criativa é então um conceito a usar desde logo para o caso de obras participadas em «artes coletivas», enquanto em paralelo se pode ainda falar em quadros de interação executiva para coadjuvações específicas, usualmente do foro das «técnicas» como as do «staff» de produção junto dos criadores (ou mesmo destes com ajudantes/assistentes em «artes individuais»). E além dessa dupla esfera da criação/produção, numa terceira conotação que agora indiferenciadamente serve os vários «mundos de arte(s)», quadros de interação contextual recobrirão as redes de relações interpessoais e informais – com o respetivo sistema de referências tanto propriamente estéticas como culturais num sentido amplo, sociais, ideológicas, políticas – cuja organização obedece à fórmula dos grupos ou círculos clivados por posições e interesses” (Conde, 1994: 174).

Existem na contemporaneidade da dança dois aspetos importantes que são: o seu carácter narrativo e o fato de sociologicamente os bailarinos se envolverem em dinâmicas culturais e artísticas, em novos movimentos sociais e estudantis com uma forte componente ativista a favor das minorias raciais ou sexuais o que lhes permite despertar uma consciência social individual e coletiva. Por sua vez, estas vivências a solo e as experiências de vida, vão-se repercutir quer nas suas performances individuais, quer nas criações coreográficas formando quadros de interação compósitos e reticulares.

“O tipo de percepção que a dança contemporânea propõe é em simultâneo múltiplo e íntimo: múltiplo porque, além do olhar, são as sensações cinestésicas que nos põem em contacto com uma obra de arte, com as suas vias de criação, com os seus objetivos, e com o seu sentido; e íntimo porque sempre que estão em causa camadas sensíveis de tutilidade, a relação da análise com os canais de percepção convocada se identifica sobretudo com o que temos em nós de mais secreto, mais próximo ao mesmo tempo do sensorial e do emocional do que do que é diretamente traduzível em termos racionalizantes habituais” (Louppe, 2012: 36).

Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão, sem uma estética pré-formatada: o movimento e o corpo no seu estado neutro. Contudo, já discurremos anteriormente que o corpo dançante contemporâneo adquire uma poética própria e individual, única. Cada bailarino inventa, reinventa e inscreve no seu corpo a sua corporalidade a partir de uma herança cultural, ensinamentos, prática e filosofia corporal, estudando-o aprofundadamente e fazendo do seu instrumento de ligação ao mundo um projeto único, criando uma poética do corpo e do movimento distintivo. Não nos fazendo esquecer que “qualquer artista, portanto, em simultâneo está socialmente compelido a entrar nessa «espiral» do processo criativo – pela lógica imanente ao campo, a própria institucionalização da «tradição da inovação» a um tempo sustentadora e sustentada pelo mercado – e existencialmente comprometido na (re)configuração do projeto pessoal – pela busca, reciclagem e superação de limites subjetivamente fixados por si para si, como fixados pela própria experiência intersubjetiva de si com os seus outros...” (Conde, 1994: 174).

2.2. *Art worlds*, produção cultural e criação artística

O conceito de *art world*, desenvolvido, inicialmente, por Becker (em 1982) e, posteriormente, por Diana Crane (em 1992) é um conceito basilar para o objeto de estudo em causa, na medida em que procura retratar as várias dimensões que envolvem a criação artística. Este conceito remete-nos para a ideia de que a obra de arte (seja ela qual for) deixa de ser tida como produto de uma mente brilhante solitária e passa a ser vista como uma atividade coletiva desenvolvida por vários atores com créditos distribuídos por todos eles. Toda a criação artística envolve, portanto, uma atividade conjunta de um grande número de pessoas.

Os conceitos de cooperação e de convenções, são para Becker (1982), os mais importantes elementos dessa criação coletiva. É através desta cooperação que a criação artística acontece, assim como normalmente a criação artística revela sinais dessa mesma cooperação. As formas de cooperação podem ser efémeras mas frequentemente tornam-se rotineiras, produzindo padrões de atividade coletiva a que podemos chamar de mundo artístico.

A existência de *art worlds* mostra que as obras de arte não são produtos individuais mas coletivos, numa esfera de concertação de interesses e vontades (Guerra, 2010). A cooperação entre pessoas é essencial para a criação artística.

Para que qualquer obra de arte se apresente como produto final muitas atividades tiveram de ser levadas a cabo, muitas pessoas se envolveram.

Particularizando, foi necessário ter a ideia do trabalho a realizar, podendo ser uma ideia mais estruturada ou mais espontânea. Ora, se uma ideia pressupõe uma execução cujos meios podem ou não exigir competências específicas, para que a arte se execute é também necessário que os materiais que as atividades artísticas exigem sejam produzidos e distribuídos (Guerra, 2010). Esta parece-nos ser a base criativa da dança contemporânea e muito particularmente da *Companhia Instável* – objeto de estudo de caso nesta Dissertação.

Para além da criação artística em si, existe também um conjunto de atividades de suporte que devem ser levadas a cabo para que a obra de arte ganhe forma. Mais do que isto, deve acontecer uma atividade de resposta e de apreciação da obra para que ela exista enquanto tal. A inexistência destas atividades não acarreta a inexistência de trabalho artístico, apenas se pode afirmar que o uso de meios não convencionais, nomeadamente de distribuição, pode acarretar desvantagens.

A cooperação revela-se então essencial nas artes como em todas as atividades humanas, pois “todas as artes que conhecemos, tal como todas as atividades humanas que conhecemos, envolvem a cooperação de outros” (Becker, 1982: 7). Todas as pessoas envolvidas na produção artística reúnem tarefas específicas para si e procuram alcançar aquelas que são mais prestigiantes, compensatórias e interessantes: “toda a arte, de resto, implica uma divisão extensiva do trabalho” (Becker, 1982: 13).

Embora nas artes performativas, como o cinema, a divisão laboral seja mais visível, ela também acontece em produções que parecem mais “solitárias”, como a pintura e a poesia. Isto porque a cooperação não implica a vivência no mesmo espaço, nem no mesmo tempo, implica, antes, ter em conta tudo o que está por detrás de uma obra de arte, desde o que foi necessário à sua produção até ao que é necessário à sua distribuição e reconhecimento.

Becker define como condição necessária à existência de *art worlds* “um conjunto de pessoas cujas atividades são necessárias para a produção dos trabalhos que aquele mundo, e talvez também outros, definem como arte” (Becker, 1982: 34).

O trabalho cooperativo que envolve a produção artística implica a existência de convenções que definam a forma como os agentes devem cooperar. Ao trabalhar em conjunto realizam-se acordos que passam a fazer parte da forma convencional de fazer arte (Guerra, 2010). As convenções artísticas contribuem para organização do trabalho

artístico em cooperação: “as convenções ditam os materiais a serem usados (...), as abstrações a utilizar para passar determinadas ideias ou experiências (...), a forma de combinar materiais e abstrações (...), sugerem a dimensão apropriada de uma obra (...) [e] regulam as relações entre artistas e audiência, especificando os direitos e obrigações de ambos” (Becker, 1982: 29).

Becker enfatiza a importância das convenções, isto é, a partilha de conhecimentos sobre um determinado meio, postulando que a forma como se obtiveram esses conhecimentos é diversa e encontra-se imbricada com o tipo de relação que têm com o meio artístico em questão. As artes empregam convenções oriundas do funcionamento societal em geral, mas também particulares ao mundo artístico. Estas últimas vão ser fundamentais para distinguir um público leigo de um público iniciado face à criação artística em causa: a capacidade de ver objetos comuns como objetos artísticos distingue e demarca as fronteiras entre os atores sociais (Crane, 2007).

Apesar das convenções, os *art worlds* por vezes subdividem-se, criando subgrupos autónomos que, contudo, no seu seio também têm convenções que os caracterizam. No fundo, até quando se pretende algo não convencional é necessário ter em conta convenções: “os *art worlds* por vezes separam-se e transformam-se em subgrupos relativamente autónomos. Quando tal acontece, os participantes em cada uma das divisões sabem, e tornam-se responsáveis por saber, um qualquer conjunto diferente de convenções” (Becker, 1982: 61).

Becker inspirará toda uma fileira de produção teórica, conhecida como a perspectiva da “produção cultural” (Guerra, 2010). Diana Crane, a principal representante desta perspectiva sociológica sobre o processo de criação artística (ou, se quisermos, cultural), vai aplicar o conceito de *art world* (que, de resto, substituirá pelo de *culture world*) às várias formas de cultura urbana. No seu principal trabalho (Crane, 1992), a autora flexibiliza a teorização de Becker, em particular no respeitante ao tópico das estratégias dos diferentes produtores culturais quanto às suas trajetórias artístico-profissionais e quanto às suas atitudes face à inovação (Guerra, 2013).

Diana Crane destaca a caução do modelo da cultura urbana como cultura de elite (Guerra, 2013). Atualmente, existem fatores que promovem um questionamento deste modelo de cultura urbana: sobreleva a influência das elites e “ignora tanto a existência de culturas urbanas não-elitistas, como o fato de que a influência das elites nas culturas urbanas vem declinando”; a emergência de novos atores (promotores urbanos e grandes empresas), cuja influência sobre formas de cultura urbana de elite tem aumentado, coloca

a tônica nesta ação não desinteressada, que procura beneficiar direta ou indiretamente da sua associação com estas formas de cultura (Crane, 1992: 111-112).

Estas culturas urbanas são *art worlds*, tanto as formas ditas de elite, como as restantes. Os componentes deste *art world* são: os criadores culturais e pessoal de apoio que os assiste; as convenções e entendimentos partilhados sobre o que devem ser os produtos culturais; as organizações dentro das quais, ou em torno das quais, muitas destas atividades têm lugar (exibidas, levadas a cabo ou produzidas); e as audiências, cujas características podem ser um fator fundamental na determinação de que tipo de produtos culturais podem ser patenteados, representados ou vendidos (Crane, 1992: 111-112).

A proposta de Crane contempla um contexto organizacional de produção muito diversificado e segmentado. Diana Crane opera uma análise da cultura urbana de modo a esclarecer a heterogeneidade desta em termos de tipo de organizações que produzem a cultura e tipo de audiências que a consome. Neste sentido, distingue diferentes mundos da cultura: orientadas por redes; organizações orientadas para o lucro; e organizações sem fins lucrativos (Guerra, 2010, 2013). Existem as redes sociais informais, animadas por criadores e consumidores que normalmente se conhecem e interagem. As organizações culturais inseridas nestas redes fornecem os recursos para a produção, disseminação e exibição destes trabalhos – *small cultural organizations* (Guerra, 2013).

Esta combinação parece muito importante para enquadrarmos as estruturas organizativas de criação de dança contemporânea na atualidade (Crane, 1992:113).

Um segundo tipo de *mundo da cultura* estrutura-se em torno de pequenos negócios orientados pelo lucro: onde “a atividade dos criadores concentra-se na própria organização mais do que numa rede de outros criadores – *fellow creators*. O objetivo é mais produzir trabalho que agrade a uma audiência ou uma clientela do que chocar”

(Crane, 1992: 114). O terceiro tipo de mundo da cultura está organizado à volta de organizações não-lucrativas, cujo objetivo é a preservação das tradições étnicas e artísticas existentes, mais do que desenvolver novas produções: “os produtos culturais associados com diferentes mundos da cultura diferem em termos das suas características estéticas” (Crane, 1992: 114).

2.3. Campos artísticos e campos sociais

A perspetiva de Bourdieu parece complementar a de Becker e Crane, na medida em que destaca dois modos fundamentais na lógica do campo artístico: o campo da produção cultural é sobretudo um “campo de forças”, isto é, “uma rede de determinações objetivas

que pesam sobre todos os que agem no seu interior”. Ou seja, cada agente enfrenta “um conjunto de constrangimentos prováveis” que vêm limitar as suas “opções” e orientar as suas práticas através de uma “hierarquia” (de técnicas, escolas, estilos e problemáticas aceites ou de um “panteão de personas exemplares”); é também um “campo de batalha”, um “terreno de luta em que os participantes procuram preservar ou ultrapassar critérios de avaliação ou (...) alterar o peso relativo dos diferentes tipos de «capital artístico”.

Quem detém “posições dominantes na distribuição existente de capital artístico” estará mais inclinado para “estratégias de conservação (ortodoxia)”, enquanto aqueles que ocupam “posições dominadas” tenderão a adotar “estratégias de subversão (heterodoxia ou mesmo heresia)” (Wacquant, 2005; Guerra, 2010, 2013).

Desta feita, a análise das obras culturais em termos de campo implica localizar o microcosmos artístico (literário, político, musical, etc.) dentro do campo de poder, isto é, na teia de instituições na qual circulam os poderes económicos, políticos e culturais que a classe dominante se esforça por reservar para si própria. No atual campo do poder, o campo da produção cultural constitui o polo dominado – e, por isso, é o lugar onde se confrontam dois princípios opostos de hierarquização: um “critério autónomo (arte pela arte)” e um “critério heterónomo”, que favorece os que predominam no campo política e economicamente (“arte burguesa”) (Wacquant, 2005; Guerra, 2010, 2013).

A análise das obras culturais em termos de campo artístico implica ainda “traçar uma topologia da estrutura interna do campo artístico, de modo a desvendar estruturação das relações (...) que vigoram, em determinado momento, entre os sujeitos e as instituições (...), competindo pela legitimidade artística”. Isto descobre uma “hierarquia de produtores e de produtos baseada na oposição dinâmica entre o subcampo da

“produção restrita” (de, e para, especialistas, avaliado segundo critérios especificamente estéticos) e o subcampo da “produção generalizada”, no qual as obras são dirigidas a públicos não especializados e o êxito é medido pelo sucesso comercial”.

Também é importante construir as “trajetórias sociais dos indivíduos” que concorrem no interior do campo, tornando visível “o sistema de disposições socialmente construído (*habitus*) que guia a sua conduta e as suas representações dentro e fora da esfera artística”.

Segundo Bourdieu, existe uma homologia entre “o lugar do artista no campo e as atitudes estéticas que ele adota, de modo que o primeiro governa as segundas através da mediação do *habitus*”. A tarefa de uma “ciência da arte” é, assim, nas palavras do próprio Bourdieu, revelar esta dialética na “relação entre duas estruturas, a estruturas das relações

objetivas entre posições no campo da produção (e entre os produtores que as ocupam) e as estrutura das relações objetivas entre tomadas de posição no espaço das obras” (1992: 325). Não podemos separar a ordem estética nem das “instituições que a mantêm”, nem das “lutas pelo poder” que as atravessam. Por isso, haverá que rejeitar a “confusão entre o espaço das obras e o espaço das posições que constituem o campo”, não podendo derivar as obras das características do seu criador ou do seu público: “o campo artístico age como um prisma que filtra e refrata forças externas, de acordo com a sua própria lógica e estrutura” (Wacquant, 2005: 117).

Estamos, portanto, num domínio interpretativo do jogo de lutas pela imposição legítima de um cânone e da afirmação de uma heterodoxia artística quando falamos de dança contemporânea.

3. Ferramentas de abordagem

A dança contemporânea encerra um processo artístico ligado à multiplicidade dos processos de criação, improvisação, pesquisa de movimento, rutura de padrões e estéticas, diversidade de pensamentos e compreensão crítica em relação ao mundo. Esta abordagem, longe de pretender ser exaustiva, abre caminho para um processo e prática artística complexos, passíveis de abordagem interpretativa no mundo contemporâneo. Vamos situar o nosso foco na *Companhia Instável*. Assim, o nosso objeto centra-se na análise dos mecanismos e processos de funcionamento da dança contemporânea no Porto tomando como caso de estudo esta Companhia.

A *Companhia Instável* é um projeto que tem como principal objetivo criar oportunidades profissionais a intérpretes de dança contemporânea. Assente desde 1998, conjuga dois conceitos aparentemente contraditórios. Por um lado, a ideia de companhia como algo estabelecido, com elementos relativamente constantes ao longo do tempo, à qual se associa uma atitude mais formal perante a criação; por outro, a ideia de instável, de algo incerto e desequilibrado, em constante ajuste e mutação. É um conceito de companhia que surgiu de algumas dificuldades com as quais se debatem várias companhias portuguesas: a ausência de espaço de ensaio, a dificuldade de encontrar bailarinos profissionais e disponíveis, a falta de verbas para manter uma companhia com nível profissional de uma forma minimamente digna e, finalmente, a dificuldade de realizar digressões com duração que justifique todo o empenho.

Definido este objeto, os nossos principais objetivos de pesquisa são os seguintes:

(I) Identificar as dinâmicas e marcos históricos do surgimento da dança contemporânea em Portugal e sua interrelação com a sócio-história portuguesa.

(II) Explicar e compreender a emergência e desenvolvimento da dança contemporânea na cidade do Porto, identificando as suas especificidades face ao contexto nacional e simultaneamente o seu relativo protagonismo.

(III) Demonstrar e evidenciar os mecanismos e convenções presentes na produção e criação da dança contemporânea.

(IV) Avaliar o mundo da dança contemporânea enquanto espaço de lutas e de canonizações artísticas diferenciadas.

(V) Observar e delimitar um subsegmento artístico da dança contemporânea marcado por especificidades mas também regularidades no tocante à produção artística portuguesa: protagonistas, marcos, atores, conteúdos, encenações, projetos.

Considerando estas linhas de orientação, e a base de problemática teórica de que partimos, apraz-nos identificar como eixo hipotético de partida o fato de a dança contemporânea se assumir em Portugal como um subcampo da dança em geral, portador de especificidades, mas também de uma forte relação de homologia com esse domínio artístico mais global.

Para cumprirmos os objetivos a que nos propusemos, centramos esta investigação numa pesquisa qualitativa, a qual se insere no paradigma qualitativo. Este paradigma associa-se a correntes teóricas como o construtivismo social, etnometodologia, fenomenologia social ou interacionismo simbólico. Estas perspetivas têm consequências metodológicas ao nível de estratégias de pesquisa e técnicas utilizadas.

A pesquisa qualitativa refere-se à vida das pessoas e às suas experiências de vida, aos seus comportamentos e sentimentos, ao mesmo tempo que permite explorar significados, sendo que os significados que os sujeitos atribuem aos fenómenos em estudo um eixo fundamental deste tipo de pesquisa.

A análise qualitativa tem o propósito de descobrir conceitos e relações entre os dados de forma a organizá-los num esquema teórico explicativo, sendo a sua ferramenta fundamental a interpretação.

A fonte direta dos dados em pesquisa qualitativa é o ambiente natural, são os contextos reais onde os fenómenos e os comportamentos ocorrem que constituem o terreno empírico da pesquisa qualitativa (Saukko, 2005).

Este tipo de pesquisa é descritiva e os dados são recolhidos sob a forma de palavras, imagens ou grelhas de observação, sendo apresentados sob a forma de transcrição de partes de entrevistas, notas de campo, fotografias e documentos pessoais.

A investigação qualitativa considera que a interação que se realiza durante o estudo entre o investigador e a população observada é uma parte integrante do processo de investigação, pelo que as reflexões que o investigador produz sobre os seus contactos e vivências constituem dados importantes, sendo um traço importante a diversidade dos participantes por forma a obter diferentes perspetivas. No âmbito da pesquisa qualitativa é importante compreender por dentro os fenómenos estudados para perceber o funcionamento social e para isso o trabalho de campo desenvolve-se no contexto social, dando ao investigador uma perspetiva interior das dinâmicas existentes. Pretende-se desta

forma desenvolver conceitos sensíveis, descrever realidades múltiplas e desenvolver a compreensão.

Seguimos uma abordagem de estudo de caso tal como é defendida por Stake, pois segundo o autor, “para uma comunidade científica, o estudo de caso otimiza a compreensão ao perseguir questões de pesquisa académica. Ganha credibilidade triangulando minuciosamente as descrições e as interpretações, não apenas num único momento mas continuamente ao longo da duração do estudo.

Para a comunidade da pesquisa qualitativa, o caso de estudo concentra-se em conhecimento experimental do caso e presta atenção à influência dos seus contextos políticos, sociais, entre outros. Para quase todas as audiências, otimizar a compreensão do caso requer uma atenção minuciosa às suas atividades” (Stake, 2005: 443-444).

Na esteira de Stake, realizamos um *caso de estudo intrínseco* na medida em que empreendemos esta investigação “porque, acima de tudo, se deseja compreender melhor este caso em particular. Não é empreendido primariamente por o caso representar outros casos ou por ilustrar um traço ou problema particular, mas sim porque, em todas as suas particularidades e normalidades, tem em si interesse” (Stake, 2005:445).

O plano de investigação foi progressivo, flexível, geralmente apoiado num processo indutivo no decurso da investigação. Recorremos fundamentalmente a entrevistas exploratória e entrevistas semiestruturadas. Esta escolha resulta da reduzida exploração empírica desta temática em Portugal até à data, o que leva à necessidade de estudos intensivos, que realizem uma abordagem compreensiva e interpretativa do fenómeno. Esta escolha permite-nos conhecer de forma detalhada um conjunto de dimensões de análise, através de uma focalização num dos domínios particulares que compõem esse subcampo artístico. Assim, através do paradigma qualitativo, aprofundamos o processo de emergência e evolução da dança contemporânea, como se impôs e de que forma adquiriu legitimidade, na última década, contextualizando sempre esse subcampo artístico no exemplo concreto da cidade do Porto.

Apoiados em modalidades de investigação que visam conhecer e compreender os sentidos e flexibilidades de cada agente social implicado num contexto de interação, reconhecemos o objetivismo como um impasse, ou até mesmo mais do que isso: uma impossibilidade metodológica. Como prioridade assume-se a compreensão do significado e a explicação das simbologias sociais edificadas em contextos de interação: “estudar o social é compreende-lo (o que não se torna possível sem o reviver); o objeto social não é uma realidade exterior – é uma construção subjetivamente vivida»” (Guerra, 2006: 15).

Nesta análise compreensiva elencar agentes sociais estatisticamente significativos não é um dos objetivos. A meta passa por obter um conjunto de discursos socialmente significativos.

No que às técnicas de análise de dados diz respeito, num primeiro momento todas as entrevistas foram transcritas na integridade para, posteriormente, serem sujeitas a uma análise de conteúdo temática “rápida e eficaz na condição de se aplicar a discursos diretos” (Bardin, 1979: 153). A construção das categorias foi feita a partir das áreas temáticas que compuseram o guião da entrevista. De ressaltar apenas que o “uso destas técnicas pode representar uma ajuda fundamental na fase de interpretação dos dados, e permite com frequência gerar evidências decisivas para as inferências teóricas que são o propósito e o objetivo fundamental da investigação” (Navarro & Diaz, 1994: 195). Essa análise permitiu a construção de categorias fundamentais para a interpretação dos dados, possibilitando gerar evidências decisivas para as inferências teóricas que são o propósito fundamental da investigação.

Ressalve-se que as narrativas são geralmente objeto, num primeiro momento, de uma análise de conteúdo vertical, sendo posteriormente sujeitas a uma análise horizontal de conteúdo respeitando o pendor compreensivo da análise em curso. O objetivo é o de dar discursividades diferentes, específicas e significativas, mas inter-relacionadas num espaço social relacional de atores num contexto artístico.

Nessa sequência, escolhemos como objeto empírico para este estudo de caso a *Companhia Instável*. Esta corresponde a uma companhia dança contemporânea criada em 1998 pela bailarina e coreógrafa Ana Figueira. Esta companhia surgiu na continuidade de outro projeto anterior – *Núcleo de Experimentação Coreográfica* – também ele fundado pela Ana Figueira.

A *Companhia Instável* comporta três vertentes (Companhia Instável, 2014): a formação, em que com alguma frequência coreógrafos convidados dão aulas, *workshops* e cursos intensivos para bailarinos profissionais; as residências artísticas que permitem aos *performers* usufruir de espaços para ensaios e os *Palcos Instáveis* onde podem posteriormente apresentar os seus trabalhos. A *Companhia Instável* convida todos os anos um criador com projeção internacional para desenvolver o seu projeto na *Instável*, em que o mesmo decide qual o corpo de bailado deseja para trabalhar, procedendo-se a abertura de candidaturas e audições.

O coreógrafo tem liberdade e autonomia para selecionar os bailarinos que pretende para integrar o seu projeto. Desde 2009 que a *Instável* aposta nos jovens

criadores, proporcionando-lhes o espaço, através das residências e visibilidade para apresentação das suas criações através dos *Palcos Instáveis*.

Os motivos associados à escolha da *Companhia Instável* enquanto estudo de caso resultam de um interesse no conceito de *instabilidade* subjacente a companhia em que não existem propriamente bailarinos ou coreógrafos residentes da Companhia, havendo constante mudança nas pessoas que usam o espaço, assim como propósito do surgimento da companhia. O fato de não existirem companhias de dança no Porto, logo ausência de espaços físicos que permitam trabalhar e criar, fez com que a *Instável* sentisse necessidade de suprimir essa insuficiência, fator que despoletou interesse em estudar essas dinâmicas muito específicas desta companhia tão particular.

Para concretizar a aplicação deste método de estudo de caso, aplicamos de forma articulada e complementar diferentes técnicas ao longo do processo de investigação, com o objetivo de ativar lógicas de triangulação metodológica que favoreçam a validade interna dos dados recolhidos e das conclusões obtidas, ao mesmo tempo que possibilita uma recolha diversificada de informações e de fontes de perspetivação sobre o tema da pesquisa. Para o uso de algumas das técnicas escolhidas, tais como as entrevistas, houve um especial cuidado com a relação com os sujeitos.

Primeiramente, o investigador teve um contacto imersivo no mundo artístico dos intervenientes em estudo, o que proporcionou um conhecimento mais aprofundado das dinâmicas assim como um relacionamento intenso com os diferentes atores, o que permitiu desenvolver confiança e empatia, características essenciais para o sucesso deste tipo de investigação e abordagem, já que neste caso o principal instrumento de pesquisa é o investigador. Houve também um especial cuidado com a diversidade da amostra, tendo sempre em consideração como critério de seleção para entrevista a heterogeneidade dos sujeitos, para que os diversos intervenientes proporcionassem opiniões diversificadas sobre a temática em estudo.

Relativamente às entrevistas exploratórias, foram realizadas três entrevistas não diretivas, que procuraram diferentes perspetivas de diferentes atores do campo da dança contemporânea com vista a obter uma diversidade externa com base nos dados obtidos, fornecendo uma reflexão preliminar sobre o campo da dança contemporânea, bem como pistas relativamente ao enfoque de investigação e dimensões de análise.

Realizámos três entrevistas exploratórias, à Programadora Cultural de Serralves – Cristina Grande, à Diretora da *Companhia Instável* – Ana Figueira, e à Diretora Executiva da ADDICT (Indústrias Criativas de Portugal) – Cristina Farinha. Estas três entrevistadas

foram escolhidas por estarem associadas a projetos relevantes da arte e cultura da cidade do Porto, nomeadamente no que concerne a dança contemporânea, assim como se tratam de pessoas com formação na dança (Ana Figueira e Cristina Grande) ou por ter desenvolvido investigação na área (Cristina Farinha). Estas três entrevistas foram realizadas durante o mês de novembro de 2014. As entrevistas semiestruturadas foram a técnica principal desta pesquisa, que pretendeu uma reflexão ampla e em profundidade às perceções, vivências e valores de um conjunto de intervenientes relevantes no seio do estudo de caso, em particular da *Companhia Instável*.

Foram realizadas doze entrevistas semiestruturadas, entre os meses de março e junho de 2015, a diferentes categorias de atores intervenientes que colaboram com a *Companhia Instável* de uma forma mais regular, tendo como objetivo identificar o processo criativo da dança no que concerne a diferentes criadores, como a entendem, a definem e o que pretendem transmitir.

O quadro seguinte apresenta uma listagem dos indivíduos que foram entrevistados, bem como uma síntese de algumas características sociodemográficas.

Quadro 1

Listagem e características sociográficas dos atores entrevistados

Nome	Idade	Escolaridade	Profissão	Tempo de ligação à Companhia
Entrevistas Exploratórias				
Ana Figueira	49 Anos	Mestrado	Gestora Cultural	
Cristina Grande	53 Anos	Pós-graduação em Gestão das Artes	Programadora Cultural	
Cristina Farinha	41 Anos	Doutoramento	Diretora Executiva	
Entrevistas semiestruturadas				
Ana Figueira	49 Anos	Mestrado	Gestora Cultural	16 Anos
Cecília Folgado	39 Anos	Mestrado	Gestora Cultural/ Comunicação	15 Anos
Rita Silva	24 Anos	Licenciatura	Produtora	3 Anos
Sara Sousa	28 Anos	Mestrado	Produtora	4 Meses
Daniela Cruz	29 Anos	Licenciatura	Bailarina/ Formadora	3 Anos

Ricardo Alves	51 Anos	12.º Ano	Diretor técnico	15 Anos
Cristina Leitão	32 Anos	Licenciatura	Coreógrafa/ Intérprete/ Formadora	4 Anos
Mafalda Deville	38 Anos	Licenciatura	Bailarina/Coreógrafa/Professora	3 Anos
Joana Castro	27 Anos	12.º Ano	Bailarina/ Coreógrafa	12 Anos
Vítor Hugo Pontes	36 Anos	Licenciatura	Coreógrafo	12 Anos
Marco Ferreira	28 Anos	Bacharelato	Bailarino/ Coreógrafo/ Professor	4 Anos
Liliana Garcia	25 Anos	Licenciatura	Bailarina	4 Anos

A observação foi uma técnica onipresente e transversal ao longo de todo o processo de investigação, na medida em que se apresentou como uma opção privilegiada para a recolha de dados, já que permitiu uma abordagem ao contexto de análise de uma forma sem juízos e subjetividades dos participantes.

Durante os meses de outubro de 2014 a março de 2015, foram observados alguns ensaios dos espetáculos da *Instável* (ensaios de imprensa, ensaios gerais), as suas apresentações, ou audições para os mesmos. Em particular analisámos duas vertentes da *Companhia Instável*. Em primeiro lugar o projeto anual em que é convidado um coreógrafo de renome internacional, para desenvolver um projeto na *Instável*, tendo sido analisado o projeto de 2014 e de 2015.

Em segundo lugar analisámos o projeto *Palcos Instáveis*, que consiste na apresentação de peças de jovens criadores que fazem residências artísticas nos espaços proporcionados no *Lugar Instável*.

O acompanhamento de todas estas atividades foi realizado com o recurso a um guião de observação. Em paralelo com estas técnicas recorreremos também à análise de um conjunto de documentos que permitiram complementar a caracterização do subcampo da dança contemporânea em geral e o estudo de caso da *Companhia Instável* em particular, nomeadamente: folhas de sala, monofolhas dos espetáculos da *Instável*, arquivo documental da Companhia, *flyers* de programas dos espetáculos, notícias de comunicação social referentes à Companhia e cartas de intenção.

Esta investigação cumpriu um conjunto de etapas preliminares da pesquisa. Em primeiro lugar, selecionámos – durante o mês de setembro – a temática que iria estruturar

todo o projeto: a evolução da dança contemporânea na última década na cidade do Porto. Seguiu-se um processo de recolha da teoria disponível na investigação sociológica, que permitiu uma revisão preliminar do estado da arte. Recorreu-se, para esse efeito, a um conjunto bibliografia e monografias, que estruturaram o quadro teórico a título provisório.

Durante o mês de novembro, foram recolhidas informações através de entrevistas exploratórias no sentido de legitimar a teoria assim como a problemática e pertinência do tema escolhido.

Em simultâneo, foi estruturado todo o desenho de pesquisa, em termos de definição do objeto, objetivos, pergunta de partida e estratégia metodológica. Durante o mês de dezembro iniciou-se a construção de instrumentos de recolha de informação e, em janeiro, deu-se entrada em terreno de forma regular. Estas duas fases prolongaram-se até março.

O guião de entrevista exploratória encontra-se no anexo I, o guião de entrevista semiestruturada no anexo II e o guião de observação de eventos está disponível no anexo III.

É nesta fase central que foram aplicadas as técnicas de recolha de dados elencadas na secção anterior, com uma grande componente de envolvimento no terreno e interação com os vários intervenientes.

O período de análise e tratamento de todos os dados recolhidos iniciou-se em março, assim que terminaram as etapas anteriores. Esta fase teve a duração de cinco meses, sendo que foram aplicadas, neste período, as técnicas de análise e tratamento dos dados. Este momento implicou um regresso à teoria e ao modelo de análise, novamente numa lógica de retroação epistemológica.

Durante o mês de março até ao mês de agosto foi feito um trabalho de redação das várias partes que vão constituir a dissertação final, sendo que a partir do mês de julho, inicia-se um trabalho de revisão e edição final.

A figura abaixo procura sintetizar e sistematizar o cronograma da investigação nas suas várias etapas e períodos:

Quadro 2
Cronograma da investigação

<u>Etapa da investigação</u>	Mês											
	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A
Escolha do tema												
Revisão do estado da arte												
Desenho da pesquisa												
Formulação do modelo de análise												
Preparação dos instrumentos de recolha de informação												
Execução das operações de pesquisa												
Análise dos dados recolhidos												
Redação												
Revisão e edição final												

4. Dança contemporânea: Portugal, Porto e *Companhia Instável*

“É inegável o facto de que o passar dos anos condena o ser humano a um estado sorumbático e pouco dado a sorrisos ou gargalhadas francas. Deixamos de saber ser crianças, experimentar novas sensações, retomar o fingimento de ser outra coisa, outra pessoa, de nos aventurarmos pelo desconhecido. Deixa, simplesmente, de nos ser permitido fantasiar. Agarramo-nos a uma espécie de segurança confortável que nos remete para uma despreocupada e aborrecida monotonia. É nesta fase que o teatro e os seus criadores têm um papel preponderante; em que espetáculos como este nos conseguem fazer olhar o mundo de uma forma mais despreocupada. Assim, tipo... dança contemporânea é, para o espectador, uma brincadeira.

Para os seus criadores foi, possivelmente, a apresentação de um cruzamento de realidades em que o teatro, o vídeo, a dança e a música podem conviver harmoniosamente”² (Silva, 2015: s/p).



Figuras 4, 5 e 6 - *Assim tipo... dança contemporânea* (Fonte: Companhia Instável, 2014)

Portugal viveu 50 anos de clausura do ponto de vista cultural e criativo. Durante esse período, em que imperava um sistema político de ditadura, não se podia ler, não se podia criar, não se podia ouvir, não se podiam emitir opiniões livres e, obviamente, isso refletiu-se na criação artística, que é o cerne da cultura, de uma identidade e de uma comunidade artística³.

² Excerto de uma crítica de dança contemporânea por altura da apresentação da *Companhia Instável* no *Intendente em Festa* em julho do presente ano.

³ Este capítulo resulta do tratamento das entrevistas exploratórias e semiestruturadas realizadas no âmbito desta Tese.

O 25 de Abril inaugura, na opinião das três entrevistadas a título exploratório, um momento fundamental na liberdade e na forma de vida de Portugal, que necessariamente teve uma expressão também na área da cultura e concretamente na dança, sendo que neste caso, foi um fenómeno particularmente paradigmático, dado que, aquando da revolução dos cravos, a dança era um meio artístico muito pequeno, muito limitado e muito tradicional, ligado quase exclusivamente à dança clássica.

Na opinião de Cristina Grande, em relação a uma Europa que vivia a dança contemporânea, a chamada *nova dança* belga, holandesa, francesa e mesmo uma dança mais expressionista ligada à Alemanha, Portugal encontrava-se com cerca de uma década de atraso no desenvolvimento deste meio artístico. Portanto, no pós-25 de Abril, surge uma geração que ainda hoje se reveste de uma significativa relevância, e que é percursora da dança contemporânea em particular, e da dança em geral, que se realiza atualmente no país.

“Surge uma geração que ainda hoje é absolutamente fundamental e que é fundadora do que para mim é a dança contemporânea em Portugal e desta dança que se faz no nosso país, onde se inclui a Vera Mantero, o João Fiadeiro, a Clara Andermatt, o Francisco Camacho e outros nomes como o António Pinto Ribeiro, o Gil Mendes, a Madalena Vitorino...” (Cristina Grande, 53 anos, Programadora Cultural, Porto).

De acordo com Ana Figueira, uma primeira fase crucial de desenvolvimento da dança contemporânea corresponde a um período que coincide com uma atuação fundamental de instituições como a *Companhia Bailado Verde Gaio*, o *Ballet Gulbenkian*, ou a *Companhia Nacional de Bailado*, mais ligadas à dança clássica ou ao neoclássico.

No caso da Gulbenkian, foi uma entidade relevante nesta fase porque, por um lado, promoveu a dança, no sentido em que se tratava de uma companhia residente que convidava coreógrafos e bailarinos de outros países e porque, por outro lado, desenvolveu a vertente de formação. Durante esse período a sua atuação encontrava-se concentrada e centralizada em Lisboa.

A partir de determinado período esta Companhia permitiu aos artistas de dança residentes, assistir a outras peças, a outras obras, nomeadamente o Centro de Arte Moderna da Gulbenkian com os encontros ACARTE. Esses encontros permitiram o contacto com uma série de outros espetáculos, muito diferentes e arrojados, abrindo novos horizontes ao nível da criação coreográfica a diversos artistas que se estavam a formar na Gulbenkian, ou em escolas como o conservatório, cuja formação era predominantemente clássica.

Para Cristina Farinha, a abertura oferecida a esta geração da Revolução de Abril permitiu-lhe perceber múltiplas mudanças que estavam a acontecer no mundo da dança, mas que era um meio ainda efetivamente muito fechado em Portugal. Como consequência, foi uma geração que saiu do país para estudar no exterior até poder dar os primeiros passos no seu país de origem. Na opinião das três entrevistadas para efeitos exploratórios, este foi um período marcante e definidor do que iria ser a “massa criativa” futura da dança em Portugal.

“Esse foi um bocadinho o trabalho de viragem e a partir daí apareceram alguns coreógrafos da nova dança portuguesa, como o Paulo Ribeiro, a Joana Providência, a Madalena Vitorino, o Francisco Camacho, Olga Roriz, que marcaram uma determinada data. Antes disso apareceu o Rui Horta com uma companhia que acho que se chamava *Grupo de Dança Moderna* ou uma coisa assim e que tinha uma força imensa, porque tinha por traz o Rui Horta como coreógrafo e professor, que estava muito ligado à dança jazz e fazia muita digressão. Tinha bailarinos muito bons, nomeadamente Clara Andermatt e João Fiadeiro. Portanto, coreógrafos que depois vieram a ser coreógrafos da nova dança portuguesa e que começaram lá como bailarinos. Alguns depois saltaram para o *Ballet Gulbenkian*, outros não. Esqueci-me de referir a Vera Mantero na nova dança portuguesa” (Ana Figueira, 49 anos, Gestora Cultural, Porto).

O êxodo de artistas para estudar noutros países fez com que tivessem contacto com a dança contemporânea que se fazia na altura quer na Europa, quer na América. Ao regressarem mais tarde, trouxeram consigo um capital intelectual, cultural e artístico distintivo, tornando-se, no fundo, os precursores da dança contemporânea em Portugal.

Cristina Farinha acrescenta a esse respeito que alguns desses pioneiros foram portugueses que saíram nos anos oitenta para Nova Iorque e Londres e que, ou pelo fato de durante esse período, terem desenvolvido trabalhos a solo, ou terem trabalhado com coreógrafos já relativamente conceituados a nível internacional, começaram a dar nas vistas no plano nacional e a conquistar algum reconhecimento. Quando regressam a Portugal, trouxeram com eles uma experiência, um *know-how*, um conjunto de contactos, assim como uma rede de apoio e algum reconhecimento artístico. No entanto, no seu regresso ao país, estes criadores tiveram que fazer o seu próprio percurso nesse ainda pequeno mundo artístico e construir de raiz uma comunidade de públicos e instituições que se interessassem e se envolvessem no desenvolvimento da sua atividade artística.

Contudo, segundo Cristina Farinha, os contactos de que dispunham, o seu prestígio e algum reconhecimento internacional que tinham alcançado, ajudaram nesse caminho, abrindo algumas portas para mais rapidamente avançar no seu percurso profissional.

“Ou seja eles não começam exatamente do zero em Portugal eles voltam a Portugal já com alguma carga e algum suporte. Isto também acaba por coincidir com a criação do ministério e uma aposta política nacional para a cultura mais estruturada em que se cria o ministério da cultura, em que se cria um sistema de apoio a criação contemporânea nomeadamente na área da dança de uma forma estruturada” (Cristina Farinha, 44 anos, Diretora Executiva, Porto).

Nesse sentido, Cristina Farinha conclui que a dança, muito por causa das bolsas a que os artistas tiveram acesso, permitiu-lhes contactos com o mundo artístico internacional, concretamente pelas viagens e pelas experiências profissionais associadas às mesmas. Desta feita, permitiram inaugurar uma dança que é multidisciplinar e que muitas vezes começa a levantar questões ligadas à autoria, já que os bailarinos passam, eles próprios, a serem também autores e, portanto, a fazerem parte do processo criativo.

Durante os anos sessenta, a dança e a performance estiveram muito ligadas. Houve uma tentativa de quebrar todas as regras e tudo o que estava instalado e instituído: renovar-se e quebrar a regra para criar outra regra.

Segundo Ana Figueira, em Portugal, esta tendência, originária dos Estados Unidos, só teve repercussões na década seguinte, em que nas peças apresentadas se denotava uma forte relação com a performance. Ocorreu um corte quase radical com tudo o que é a técnica: mesmo os bailarinos de técnica quiseram fugir à técnica, procuraram fugir aos figurinos e prescindir das maquilhagens: era o dizer não à técnica, não à postura do bailarino clássico, não ao pano de boca de cena, não às luzes de espetáculo, ou seja, quebrar com as convenções.

“Começou-se por procurar os movimentos naturais, o sentar, o levantar, as ações básicas do ser humano, embora depois tenha desenvolvido uma coisa elaboradíssima, que é o contato de improvisação, que é muito interessante mas é improvisação. Começou-se a fugir dos espaços convencionais. E isso tem uma ligação muito grande à via que vem das artes plásticas, da *performance*, mas que tem uma ligação às artes plásticas” (Ana Figueira, 49 anos, Gestora Cultural, Porto).

Rejeita-se a partir deste momento o corpo estereotipado do bailarino clássico e procuram-se os corpos naturais, os corpos não treinados. Os corpos que eram treinados começaram a procurar a não-técnica ou a ausência da técnica, a procurar os movimentos naturais como o sentar, o levantar, as ações básicas do ser humano, desenvolvendo-se também pela primeira vez o conceito de improvisação nas coreografias.

Ana Figueira entende que as apresentações das peças deixaram de ser feitas em espaços convencionais, traduzindo uma influência importante das artes plásticas e uma forte componente da performance. Já nos anos oitenta surgiu a necessidade de levar o

corpo ao extremo e uma necessidade de um constante questionamento quer individual, quer globalizado. Assim, cria-se uma dança que é singular, que é nova, que de alguma maneira é curiosa, que é contaminada pelos encontros e pelas oportunidades. Contêm em si algo novo, diferente, que frequentemente cruza as artes visuais e as artes performativas, com influência e herança de artistas visuais.

Cristina Grande considera também que essa abertura que existiu para esses artistas, permitiu este encontro do ponto de vista disciplinar e o aparecimento de uma geração que obteve uma grande visibilidade. Uma geração que viajou, que experienciou, que se formou, e que trouxe com ela uma nova visão e conceção da dança. Uma geração que partilhou, que discutiu, que teve dúvidas, que foi curiosa e que foi contaminada. Na opinião de Cristina Grande, é a partir daqui que também se começa a questionar se são coreografias, se são peças de dança, se são *performances*, pela questão da hibridização, recorrendo a outras formas artísticas na sua composição e concretização.

Ligados a estes coreógrafos, surgem iluminadores, cenógrafos, pessoas ligadas à literatura, a outras áreas como as ciências, em que tudo se conjuga, colocando em causa a questão da autoria e da pureza da dança. É um momento de liberdade criativa, de curiosidade, de interesse, de exploração, de partilha, onde todas estas áreas disciplinares se conjugam, surgindo diferentes atores que também fazem parte do processo criativo.

“Às 22h00, o público, que ocupava já boa parte das cadeiras dispostas ao ar livre em frente à estrutura desmontável, ouviu as primeiras frases do espetáculo. Sem perceber de onde vinham e a que propósito surgiam, aquelas frases, vamo-nos apercebendo que se trata de indicações de movimentos corporais: “levanta a perna”, “abre os braços”, “está com cara de zangada”, etc... A luz branca, crua e sem artifícios, surge para dar a conhecer a cena: uma tela em que se projeta um vídeo onde nos são mostrados os rostos dos desconhecidos recrutados para esta “experiência”. É deles que partem as indicações que ouvíamos. Ao contrário do que se podia pensar inicialmente, não eram ordens de movimento mas sim um relato do que estavam a ver. «Estica os braços, observa o espaço à sua volta... Vira-se de costas para mim»” (Silva, 2015: s/p).

Assiste-se assim uma nova fase: a emergência da nova dança contemporânea. Ana Figueira cita António Pinto Ribeiro, que designou esse período como *Nova Dança Portuguesa*, que curiosamente se iniciou no Porto.

Para a mesma entrevistada, a peça que foi considerada a obra de viragem para esta nova etapa, foi um trabalho de Paula Massano, com outros criadores, apresentada no Porto, no Teatro Carlos Alberto, sendo que a partir daí apareceram novos coreógrafos da nova dança portuguesa, que marcaram uma determinada época.

Por esta altura, enumeram-se alguns criadores tais como: Madalena Vitorino, Rui Horta, Olga Roriz, Vera Mantero, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Joana Providência, Né Barros e Joclécio Azevedo. Na sua ótica estes intervenientes foram

de uma significativa relevância no panorama da dança, considerando-os os precursores da dança contemporânea Portuguesa.

Em primeiro lugar, Madalena Vitorino, que fez a sua formação em Londres e que quando regressou a Portugal teve um papel significativo ao nível das instituições, trabalhando em áreas da coreografia, da pedagogia da dança, das artes na comunidade e na educação, assim como as relações entre o teatro e a dança. Coreografou extensivamente para lugares não convencionais e espaços públicos, usando atores, bailarinos, cantores e pessoas não profissionais nas artes performativas, tendo sempre presente no seu trabalho uma relação direta com a comunidade.

Em segundo lugar, Rui Horta, com a sua *Companhia Grupo de Dança Moderna*, como coreógrafo e professor, muito ligado à dança jazz. Um criador que muito cedo saiu de Portugal para completar a sua formação em Nova Iorque, que fez a sua carreira no exterior, nomeadamente na Alemanha, e que quando regressou acabou por fundar, em Montemor-o-Novo, o Espaço do Tempo, um centro multidisciplinar de experimentação artística, tendo um papel primordial na ligação do país ao mundo, mantendo-o nas redes internacionais. Foi ainda responsável pela formação de bailarinos e coreógrafos, tais como Clara Andermatt e João Fiadeiro, que mais tarde vieram a configurar especial importância no panorama da nova dança portuguesa.

Outro exemplo é Olga Roriz, alguém que tendo vindo de uma formação absolutamente clássica, na companhia de dança da Gulbenkian, fez um percurso individual ligado à dança contemporânea, fundando mais tarde a sua Companhia de dança contemporânea, continuando atualmente não só a coreografar como a dançar.

Segue-se Vera Mantero, que iniciou a sua formação em dança clássica, no entanto, após ter estudado em Nova Iorque, abandonou o treino clássico para se dedicar à dança contemporânea e para coreografar. Também Francisco Camacho, criador que também fez a sua formação fora do país, configura paralelamente com nomes já referidos anteriormente, uma das referências da nova dança Portuguesa.

Outro criador considerado um dos precursores desta forma artística é Paulo Ribeiro, que fez parte da sua carreira na Bélgica e França, e que quando volta para Portugal, acaba por criar a sua companhia de dança em Viseu, tendo um papel fundamental na descentralização geográfica de estruturas ligadas à dança, desenvolvendo um pólo numa região completamente afastada dessa oferta artística.

Por fim, Joana Providência, que surge aqui como mais uma das referências da dança contemporânea. Fez a sua formação em Lisboa e atualmente integra a *Academia*

Contemporânea do Espetáculo, na qualidade de responsável pelo departamento de movimento do curso de interpretação.

Segundo Cristina Grande, foi no início dos anos noventa que começaram a surgir várias propostas na cidade do Porto, pontuais mas importantes, de revelação de uma dança que estava a começar a emergir. E esses são os primeiros anos em que Serralves convida coreógrafos independentes a apresentar uma peça nova para a Casa de Serralves, com consultoria do António Pinto Ribeiro, com Joana Providência como a primeira coreógrafa convidada neste contexto. Destes convites, decorria uma programação de dança que muitas vezes ia para além de Serralves, que era feita no Rivoli e que era apresentada na Casa das Artes e, portanto, era um percurso programático que de alguma maneira apresentava e divulgava a dança contemporânea do nosso país assim como a dança europeia.

Portanto, no fundo, assistimos com cerca de dez anos de atraso ao aparecimento de uma geração que tem a mesma curiosidade, que se opõe de alguma maneira ao que está instituído e que estava associado às companhias de dança existentes.

“ Houve a passagem de alguma dança europeia que era mostrada na nossa cidade. Ou seja, já existia claramente um interesse, e as escolas a acompanhar, por uma dança atual, uma dança que rompia com os cânones da dança clássica, e que tinha a seu lado uma geração muito interessada, muito curiosa, muito disponível. Eu tenho sempre a ideia que havia muitos públicos que vinham das Belas-Artes, muitos públicos que vinham do cinema, do vídeo...” (Cristina Grande, 53 anos, Programadora Cultural, Porto).

Cristina Farinha refere que este período também acaba por coincidir com uma aposta política nacional para a cultura de uma forma mais estruturada, em que se cria o Ministério da Cultura, e um sistema de apoio à criação contemporânea, nomeadamente na área da dança. Apesar da instabilidade destes financiamentos, de certa forma dependentes de um calendário político, sofrendo as consequências das alternâncias governamentais que se seguiram, e que sucessivamente foram mudando, esta foi uma primeira tentativa em Portugal de um apoio estruturado à cultura e à dança.

“Nós depois conhecemos a história e sabemos que estes financiamentos nunca foram muito estáveis, foram mudando muito especialmente em termos de calendário conforme os governos que depois se seguiram e que sucessivamente foram mudando mas foi uma primeira tentativa em Portugal, que ainda hoje permanece, pesa embora o orçamento tenha reduzido imenso, casa vez mais o calendário seja uma incógnita, mas a verdade é que só a partir de 95 é que se cria um sistema de financiamento a produção contemporânea na área da dança, sistemático, formulado de uma forma estrutural e com um processo minimamente transparente. Até ali escreviam-se umas

cartas ao Secretário de Estado a pedir ajuda” (Cristina Farinha, 44 anos, Diretora Executiva, Porto).

No Porto, alguns atores desempenharam um papel de relevância na afirmação da dança contemporânea. As irmãs Né e Isabel Barros, regressam à cidade e inauguram em 1983 o *Balletteatro*, uma escola artística, com formação em teatro e dança. Também por esta altura, Ana Figueira cria o Núcleo de Experimentação Coreográfica, que se tratava de um local onde os artistas se reuniam para conversar, partilhar, trocar contactos, experimentar e criar, funcionando como espaço de acolhimento, configurando também um papel muito importante nesse movimento.

Na perceção das três entrevistadas, embora cronologicamente a emergência da dança contemporânea se tenha verificado praticamente em simultâneo, em Lisboa e no Porto, o movimento na cidade do Porto foi muito mais insípido, não tendo o impacto nem a dimensão que teve em Lisboa e, portanto, sem os mesmos efeitos e os mesmos resultados. Estes pequenos “surto” dispersos e quase isolados na cidade, tornaram-se débeis no sentido em que não foram o suficiente para concentrar na cidade estruturas ligadas à dança.

Em Lisboa verificou-se uma concentração maior, que acabou por desenhar um movimento próprio e que acabou por obrigar a criar mais estruturas que proporcionassem as condições necessárias aos artistas para desenvolverem os seus projetos, criar e apresentar o seu trabalho, assim como estabelecerem-se num determinado local. As estruturas existentes na cidade do Porto, como o *Balletteatro* e o *Núcleo de Experimentação Coreográfica*, não tinham a densidade nem a proximidade ao poder político que permitissem o seu desenvolvimento e apoio, assim como a criação de outros espaços de acolhimento aos artistas.

No caso da capital do país, Cristina Farinha refere que usufruía de uma proximidade ao poder político, como qualquer outro negócio ou qualquer outra atividade que se desenrolava em Lisboa, que permitiu ao mesmo tempo criar instrumentos de apoio e espaços de acolhimento e, apesar de todos os cortes e de todas as mudanças, houve sempre um conjunto de núcleos e de sítios que continuaram a fazer programação de dança contemporânea.

No Porto, isso não acontecia, portanto, houve muitos bailarinos e até alguns coreógrafos, desta nova dança contemporânea, que eram originários do Porto e do Norte do país, mas que efetivamente acabaram por ir para Lisboa e por se concentrar lá.

As três entrevistadas referem que, inicialmente, existiam na cidade do Porto algumas estruturas importantes de apoio à dança, nomeadamente o *Balletteatro*, o *Ginasiano* e o *Núcleo de Experimentação Coreográfica*, as primeiras duas mais ligadas à formação e a última mais ligada à criação, experimentação e como local de acolhimento e partilha dos artistas. Como instituições de programação, existia o Teatro Rivoli, o Teatro Nacional São João e Serralves, embora durante os anos 2001 a 2013, o Rivoli não tivesse oferecido propriamente programação na área da dança, tendo estado inclusivamente encerrado durante um período de tempo.

Na cidade do Porto, devido a flutuações políticas e ao facto do Rivoli, que era um local em que a dança contemporânea tinha sempre lugar de destaque, ter estado fechado, não houve uma regularidade na oferta da dança por forma a criar uma consolidação de públicos. O auditório de Serralves abriu em 2000 com uma programação performativa, sendo este período muito importante no que concerne a construção e fidelização de públicos.

“Portanto, o Rivoli era uma referência sobretudo na área da dança, onde tivemos oportunidade de ver companhias absolutamente fundamentais e fundadoras da dança contemporânea, de uma grande diversidade e, portanto, podemos chamar-lhe uma escola do ponto de vista de uma cultura sobre a dança que se fazia. E de repente há uma ausência disso, que Serralves, sendo um museu de arte contemporânea e com um auditório de 250 lugares, jamais poderia colmatar, mas foi tentando fazer isso muitas vezes numa relação com as exposições temáticas e, portanto, fomos conseguindo mostrar alguma dança internacional, onde também se inclui a nossa dança” (Cristina Grande, 53 anos, Programadora Cultural, Porto).

Existiam muitos públicos, diversos, atentos e interessados. Era um público entusiástico mas este período perdeu-se, ao mesmo tempo que se perdeu o teatro da dança por excelência – o Teatro Rivoli. Cristina Grande olha para o pós- 2001 como um vazio, em que os públicos formados foram obrigados a sair do Porto para aceder à programação de dança, assistindo-se a um retrocesso em termos de educação de públicos para a dança na cidade do Porto, em que só aqueles com mais recursos podiam aceder aos espetáculos.

Assim, no Porto, deixou de se ter acesso à dança contemporânea, sendo necessário ter de procurar, ter de sair, de viajar, porque deixou praticamente de se observar oferta no Porto, a não ser através de alguns esforços que se foram fazendo em algumas salas, com algumas comunidades de artistas “fora de portas”, como em Vila do Conde, Braga ou Guimarães. Segundo Cristina Grande, Guimarães teve uma importância de relevo nos últimos anos e não é por acaso, dizendo:

“Quando se vai a Guimarães muitos dos públicos que estão em Guimarães são também públicos que estão aqui, são públicos do Porto. Isso é claríssimo, e observa-se porque foi um público que ficou completamente expectante e que, com os seus meios, teve de recorrer a outras programações que não aconteciam na cidade e que se perderam”
(Cristina Grande, 53 anos, Programadora Cultural, Porto).

Portanto, o que se verificou neste período, foi que ao contrário do que poderia parecer aos públicos de dança, não deixou de haver criação na cidade do Porto, apenas passou a haver muita criação individual e privada, sem apoios, sem condições físicas para criar, concretizar e apresentar, ou seja, sem visibilidade. Os artistas ficaram sujeitos a desenvolver projetos *do it yourself* e a recorrer a espaços de apresentação não convencionais, alternativos e completamente *underground*, tais como o Contagiarte, o Maus Hábitos ou o Passos Manuel - espaços que durante esse período fizeram um esforço para dar alguma visibilidade aos criadores. Porém, estes espaços, não sendo salas de espetáculo ou teatros, não dispunham propriamente de um palco profissional ou luz, logo, as peças apresentadas nesse contexto, tinham sempre limitações em termos de recursos técnicos e logísticos.

Nesse sentido, Cristina Grande argumenta que a dança se “afastou” dos públicos, dado que estes espaços menos *mainstream* não atraíam um público de massas, em que a programação era pontual e a divulgação não era eficaz. Portanto, se anteriormente os criadores tinham necessidade de sair do Porto para fazer a sua formação e iniciar a sua carreira, desta feita e durante este período, a mesma necessidade depreendeu-se com a falta de espaços para treinar, de meios e de recursos para criar e, mais importante do que isso, pela ausência de programação e de espaços para fazer circular as suas peças.

Como refere Cristina Farinha:

“O problema é esse: haver acesso a espaços e a recursos para poder continuar a produzir e a treinar, pensando inicialmente, quando se tem uma ideia e uma vontade de fazer algo que não está concretizado. Mesmo depois de a obra estar feita é precisamente o aceder a um circuito de exibição, não é? Porque muitas vezes as obras até acabam por ser feitas em períodos muito curtos e depois são apresentadas uma vez, duas ou três vezes, mas isso não é suficiente para fazer evoluir um trabalho. Portanto, as peças não maturam, digamos assim, e isso é efetivamente muito triste. Às vezes, para se poderem manter, têm de enveredar por uma nova criação, para poderem financiar o seu dia a dia. E, portanto, acabam por entrar em sistemas de constante produção, de criação/produção, em vez de maturarem, desenvolverem e apostarem na disseminação” (Cristina Farinha, 44 anos, Diretora Executiva, Porto).

No início do século XXI, na cidade portuense, podíamos contar com alguns espaços de programação cultural, tais como a Casa da Música, Serralves e o Teatro Nacional São João com as suas três salas, uma sala de teatro mais convencional, um espaço de estudo,

como o Teatro Carlos Alberto e o Mosteiro de São Bento da Vitória, todos eles com as suas singularidades e especificidades, que poderiam ser potenciados, mas que no que concerne à programação de dança contemporânea a aposta não era muito forte e ainda menos no sentido de promover e divulgar projetos de criadores emergentes.

Relativamente a escolas de ensino artístico e formação, enumeram-se o Balletteatro, o Ginásio, a Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (ESMAE) e a Academia Contemporânea de espetáculos (ACE). A Academia Contemporânea de Espetáculos oferece disciplinas de movimento mas não é exatamente um ensino da dança como acontece no Balletteatro, que no entanto também incorpora a vertente de representação. O ESMAE comporta todo um ensino artístico diversificado de uma escola superior, enquanto o Ginásio se centra na dança e movimento. Estas escolas também fazem programação, e muitas vezes mostram criadores que estão nos seus primeiros trabalhos, mas que no entanto são igualmente importantes e que merecem ser seguidos. Quanto a espaços mais ligados à criação, nomeadamente companhias de dança contemporânea, dado que o *Balletteatro* também tem a componente de criação, apenas contamos com a *Companhia Instável*, que surgiu a partir do projeto *Núcleo de Experimentação Coreográfica* pela mão de Ana Figueira.

“Os três bailarinos ocupam já o palco obedecendo a estas instruções. É curioso verificar que cada um deles interpreta de maneira distinta aquilo que é dito, ou seja, ouvem a mesma coisa mas reagem de maneira diferente. O mesmo se poderá dizer em relação aos intervenientes do vídeo que, assistindo a um movimento, têm interpretações distintas do mesmo. Assim, há os que descrevem o que veem de maneira factual – “braços para o lado esquerdo, vira o pescoço e baixa a cabeça” – e há os que tentam interpretar o que esse movimento pode significar na sua essência – “afasta-te, estou zangada”. A partitura corporal dos bailarinos é descomprometida e solta, correspondendo à simplicidade das descrições que ouvem. Podemos reconhecer nas suas coreografias alguns dos parâmetros estabelecidos por Rudolf Von Laban no sistema do movimento corporal que desenvolveu – gestos rápidos e fortes, lentos e leves de diferente duração e intensidade, com momentos de atuação individual e outros de entrosada interação” (Silva, 2015: s/p).

Houve, no entanto, fora do Porto, algumas estruturas que ao longo do tempo tiveram um papel fundamental no apoio, divulgação e apresentação de trabalhos dos artistas. As entrevistas destacaram a esse respeito: o *Festival Circular de Artes Performativas*, evento de artes cénicas de periodicidade anual que acontece desde 2005 na cidade de Vila do Conde e abrange os campos artísticos do teatro, dança contemporânea, performance, artes visuais, vídeo, música, entre outros. O *Circular* surgiu com o objetivo de fomentar a apresentação e promoção de propostas performativas de âmbito experimental, numa vertente de criatividade, privilegiando a apresentação de propostas transdisciplinares.

Também fora do Porto, foi criado um festival com grande impacto na comunidade artística da dança. O festival *Materiais Diversos* surge em 2009 em Minde, pela iniciativa de Tiago Guedes, com grande projeção, até a nível internacional. Tratava-se de uma estrutura de produção e difusão de artes performativas contemporâneas nas suas diferentes vertentes (produção, difusão e formação) numa tentativa de proporcionar condições para que estes artistas tivessem a possibilidade de desenvolver os seus projetos com uma base de produção e enquadramento adequadas.

Em alguns momentos os bailarinos ocupam o banco de jardim que serve de adereço tanto no vídeo como no palco, como se se observassem a eles mesmos na coreografia por si executada. Há, no entanto, algo que distingue os dois cenários. A imagem que serve de pano de fundo no vídeo é de árvores frondosas e montanhas cobertas de neve; o cenário do palco montado no Largo do Intendente era a Avenida Almirante Reis e os transeuntes que, com o passar do tempo, se foram aglomerando ao redor da estrutura. Nem o frio que se fez sentir (n)os afastou dali. As varandas dos prédios em volta ganhavam espectadores com vista privilegiada sobre aquele que seria, talvez, o primeiro espetáculo de dança contemporânea a que assistiram. Os movimentos dos bailarinos continuavam ao ritmo muitas vezes alucinante das descrições até chegar ao momento em que, um por um, ocuparam o banco do jardim, na direita alta do palco. A luz apagou-se, ficando o palco iluminado apenas pela projeção do cenário das montanhas cobertas de neve. O vento fazia ondular a tela e dava-lhes vida» (Silva, 2015: s/p).

O *Festival Internacional de Dança Contemporânea de Guimarães – Guidance* – é realizado desde 2010 e funciona como plataforma de apresentação e revelação da dança contemporânea portuguesa e internacional, contribuindo para a divulgação da criação emergente, com consultoria de Rui Horta.

Em contraponto, na cidade de Lisboa, basta referir-se que só na capital há duas escolas: uma Escola Superior e uma Faculdade, portanto duas licenciaturas em dança. Para além disso, é em Lisboa que estão sedeadas todas as companhias de dança do país e todos os coreógrafos, à exceção da Joana Providência, Rui Horta e Paulo Ribeiro.

Esta realidade decorre do fato de ser uma cidade mais cosmopolita, a capital do país, com uma maior densidade populacional. Portanto, as oportunidades profissionais aparecem com maior frequência e mais facilidade. Para Ana Figueira, o que não é natural é que entre Lisboa e Porto se denote uma clivagem tão acentuada, relacionada diretamente com a falta de apoios que tem havido para o Porto. Falta de apoios que foi retirada pela Câmara Municipal durante vários anos e que não foi colmatada pela Direção Geral das Artes.

Logo, o fenómeno a que se assiste no Porto baseia-se numa produção criativa e cultural de *self made artists*, que tiveram apoios pontuais dos seus pares, de produtores e essencialmente de iniciativas individuais e privadas.

“Podemos dizer que é uma disciplina artística que tem essa fragilidade mas se calhar que se constrói sobre ela, ou seja, é forte, tem a força e tem essa singularidade e especificidade porque se constrói sobre a efemeridade, que também é interessante e apaixonante, mas também por ser uma das áreas disciplinares menos apoiadas e se calhar com mais dificuldades de programação, como eu referi, por implicar investimentos. Talvez do ponto de vista geracional isso tenha gerado projetos tão diferentes, tão singulares, tão únicos, tão próprios de a, b, c ou d, isso é interessante de verificar” (Cristina Grande. 53 anos, Programadora Cultural, Porto).



Figura 7 – *This is not ur cup* (Fonte: Companhia Instável, 2014)

Falando de uma geração intermédia, temos Tiago Guedes que vem de Lisboa para o Porto; Victor Hugo Pontes que teve muito reconhecimento e que na opinião de Ana Figueira é o criador com mais “nome” na cidade do Porto; Mafalda Deville, que faz toda a sua formação em Londres e que acaba por ficar dez anos a desenvolver a sua carreira, mas que atualmente se fixou no Porto para ensinar, criar e colaborar como bailarina em algumas peças; e a dupla Sofia e Vítor Roriz que colaboram desde 2006.

“ «Por favor, não me façam mais isto que eu não aguento!» é a última frase que se ouve do vídeo. Tudo me leva a crer que o público, que agora ocupava já todas as cadeiras disponíveis, aguentaria e queria mais. Podia tornar-se, por vezes, complicado acompanhar o desenrolar frenético dos movimentos em cena e acompanhar, em simultâneo, as imagens projetadas. Percebemos que para os intérpretes anónimos, (alguns deles presentes na plateia dessa noite) também houve situações de difícil descrição e então olhavam simplesmente, com ar enternecido e sem dizer uma palavra, a coreografia que lhes era mostrada. Nesses momentos de silêncio, o som do piano tomou conta da cena e deu total liberdade aos bailarinos. Era como se as notas da música os tornassem autónomos e livres das “cordas” por que eram movidos. Os bailarinos, notáveis e de fôlego invejável, cumprem a sua função de “títeres”

dos protagonistas do vídeo que foram, por sua vez, alvo de uma experimentação artística vinda da mente de um criador que pugna pela sensibilidade e simplicidade criativa” (Silva, 2015: s/p).

Se de 2001 a 2012, a dança contemporânea e os públicos no Porto não se “encontraram”, a partir de 2013, assiste-se a uma dinâmica interessante, intensa e rica, com o aparecimento de uma nova geração de criadores na cidade e com a apresentação de propostas individuais e/ou coletivas. Para as três entrevistadas, esta mudança no paradigma da dança, na cidade do Porto, deve-se a vários fatores, sendo que talvez o principal se depreenda com uma alteração no poder político acompanhado de uma estratégia direcionada para a “reabilitação” da arte e da cultura feita na cidade, para a cidade.

O Rivoli, de 2005 a 2013 esteve de portas fechadas aos públicos, renascendo após esse período com uma programação muito forte centrada na dança contemporânea, com Direção de Tiago Guedes, bailarino e coreógrafo. Assim, o Teatro Municipal do Porto, com os seus dois polos, o Teatro Rivoli e o Teatro do Campo Alegre, fazem uma aposta intensa num conteúdo programático dirigido às necessidades há muito negligenciadas, o que para as três entrevistadas foi um fator fundamental para o início de uma nova fase para a história da dança contemporânea no Porto. O cartaz *O Rivoli Já Dança* arranca em 2014 com o propósito de, por um lado, devolver à cidade a sua “casa da dança” e por outro, reconquistar os públicos que se perderam ao longo dos anos para outros locais.

Em paralelo, emerge um agente importante que contribui para que os artistas possam desenvolver os seus projetos dentro da cidade: a *Companhia Instável*, que é a única companhia de dança contemporânea na cidade do Porto. É uma companhia com um conjunto de características invulgares. Trata-se de uma companhia informal, sem corpo de bailado ou coreógrafo fixo, aberta à comunidade artística, disponibilizando aos bailarinos/coreógrafos espaço de estudo para treinar e criar, permitindo residências artísticas, um curso de formação avançado (FAICC) e um palco profissional para apresentação dos trabalhos de criadores emergentes, através dos *Palcos Instáveis*.

Ana Figueira remata que este “triângulo de oportunidades” acaba por incentivar e motivar a criação artística num espaço informal que é de todos e para todos. Nomes como Cristina Plana Leitão, Catarina Miranda, Daniela Cruz, Joana Von Mayer, Ricardo Machado, Joana Castro e Elisabeth Lambeck, surgem após um período de exercício profissional no exterior, quer para criar, quer para ensinar, assim como no caso específico de Elisabeth Lambeck, que não sendo de naturalidade portuguesa vem fixar-se no Porto.

Marco Ferreira, bailarino e coreógrafo, talvez seja dos raros casos em que sendo do Porto, não teve formação no estrangeiro e o percurso profissional esteja a ser feito no país, sendo que é um dos criadores mais recentes no panorama da dança contemporânea na cidade do Porto.

Portanto, quase todos os criadores acima citados têm um lado internacional importante e continuam a criar e colaborar em projetos quer no Porto quer no estrangeiro.

Há uma transição ainda muito suave entre o “cá e o lá” relativamente à criação, desenvolvimento e apresentação dos seus trabalhos. No entanto, o facto de termos cerca de dez coreógrafos na cidade, com projetos estimulantes e interessados em apresentar os seus trabalhos nos palcos profissionais de que dispõem para tal, revela uma nova dinâmica no panorama artístico.

Segundo Cristina Farinha, apesar dos criadores que atualmente estão a viver e a desenvolver o seu trabalho no Porto e da oferta ao nível da produção cultural e artística - nomeadamente na área da dança contemporânea, na reabilitação de espaços importantes como o Rivoli e o Teatro do Campo Alegre que permitem essa visibilidade -, ainda há algumas questões que se levantam no que concerne à difusão, maturação e circulação das criações destes artistas, assim como da sua projeção no panorama nacional.

“Há diferenças marcadas, nomeadamente ao nível do protagonismo e da visibilidade, não é?

Estes são atores, entre aspas, agentes que são conhecidos no Porto e talvez no Norte, mas muito pouco conhecidos em Lisboa. Só uma ínfima parte é conhecida e programada em Lisboa ou só aqueles que depois acabam por também se instalar lá em baixo. Enquanto os de Lisboa têm uma visibilidade e um protagonismo nacional, aqueles que estão no Porto não têm esse papel” (Cristina Farinha, 44 anos, Diretora Executiva, Porto).

Para Cristina Farinha, o mesmo se verifica na fidelização de públicos. A dança contemporânea sempre foi uma forma artística de “nichos” e na cidade do Porto, os anos de afastamento dos públicos agravaram esta questão. Assistiu-se a uma “deseducação” para a dança, o que exige um esforço acrescido para uma nova construção desses públicos, até porque sendo uma forma de arte que passa uma linguagem muito codificada, “intimida” o espetador que não estiver sensibilizado e não tiver o capital cultural que lhe permita descodificar esse formato artístico.

Na opinião de Cristina Grande, a ausência de um acompanhamento cuidado do ponto de vista jornalístico, de pensadores e críticos da dança, assim como de revistas da especialidade, impedem que a formação e informação chegue ao público, observando-se muita produção escrita ao nível da academia que não passa para a comunidade. Esse ponto de vista teórico e crítico também é determinante, porque os estudiosos, teóricos e críticos

da dança são também atores desta atividade artística e têm um papel importante na sua promoção e divulgação, assim como na educação dos públicos, funcionando como aliados de quem pratica a dança.

Cristina Farinha entende que ainda há uma visão muito conservadora e muito tradicional do conceito de dança, do que constitui o ato da dança e quando se transmite uma linguagem e um produto que não tem nada a ver com aquilo que se espera que seja a dança, frustra as expectativas do público.

Sente-se que os públicos da dança crescem, no entanto continua efetivamente a ser uma atividade de *nicho*. É de tal forma evidente para os artistas esta disparidade entre Porto e Lisboa e as dificuldades com que se deparam todos os dias na sua atividade profissional, que um deles (Cristina Planas Leitão) teve a necessidade de criar o *desNORTE*, citado por Ana Figueira, como sendo uma peça chave para o panorama atual da dança contemporânea no norte do país.

Inicialmente, o *desNORTE* foi originado para facilitar encontros entre criadores e todos os artistas ligados à dança contemporânea que tivessem uma relação com o Porto, e que quisessem participar a nível individual. Para já, o *desNORTE* não é um coletivo, uma plataforma nem um movimento, mas sim um ponto de encontro de partilha e reflexão de ideias e estratégias para o futuro para e por artistas individuais, de onde muitas novas criações, ideias ou movimentos podem sair. Discutir e pensar o futuro, não só do ponto de vista da legislação e do seu estatuto profissional, mas também sobre como experimentar, como exibir de momento o trabalho em processo.

Segundo Cristina Grande, o interesse deste tipo de iniciativas privadas e individuais é o facto de serem alicerçadas no sentido de resistência e resiliência. Deste conceito começaram a surgir as mostras *desNORTE*, com o apoio do Teatro Nacional São João. Os artistas que residem e trabalham na cidade do Porto apresentam as suas criações, finalizadas ou em processo, sem qualquer seleção dos trabalhos. O evento é organizado de uma forma colaborativa entre os participantes e equipas de apoio, não havendo outros intermediários entre artistas e o teatro, apenas uma relação direta de cooperação.

Esta mostra, que nasceu de uma vontade conjunta pensada nos encontros *desNORTE* (desde 2011), visa chamar a atenção para o que está a ser atualmente criado nesta cidade, bem como encorajar a relação direta e proactiva entre teatros, estruturas e artistas, dinamizando o tecido artístico e potenciando novas colaborações, a par do crescimento cultural que a cidade atualmente manifesta.

À margem destas dificuldades que a dança contemporânea ainda enfrenta atualmente, salienta-se um aspeto positivo que derivou de todo o seu processo histórico de evolução, nomeadamente a sua singularidade e especificidade. Sendo uma disciplina artística que tem estas fragilidades, permitiu-se construir sobre ela própria, assente em pressupostos teóricos, práticos e ideológicos.

Para Cristina Grande e Ana Figueira, o que distingue quando se pensa na dança que se apresenta em Portugal, é o facto de ser uma dança muito conceptual e muito autoral. É uma dança que sempre teve uma vocação política, provavelmente pela *necessidade de resistência*, e por ter sido sempre resistente, levou à constante reinvenção.

“Já falamos da singularidade de ser muito autoral. É uma dança diversa, é uma dança obviamente muito contaminada pela origem dos próprios criadores. Eu encontro cada vez mais coreógrafos e bailarinos que têm formações que são de uma grande diversidade, que podem vir das ciências, e que conjugam ciência científica com a criação, que escrevem e que dançam. Portanto, é curioso e eu acho que do ponto de vista da sua formação é muito mais multidisciplinar e, portanto, isso depois tem reflexo naquilo que apresentam, independentemente de me interessar mais ou de não me interessar, mas eu acho que isso depois tem reflexo nas propostas... muitas vezes perguntam se há uma dança portuguesa. Eu não sei se há uma dança portuguesa, eu não gosto muito de dizer que é uma dança portuguesa. Mas acho que há uma dança contemporânea que obviamente tem a nossa origem inscrita e se calhar reconhecida”
(Cristina Grande, 53 anos, Programadora Cultural, Porto).

Já Cristina Farinha, por outro lado, considera que a dança contemporânea portuguesa se caracteriza por um certo dramatismo e expressividade dos artistas e da dança, por comparação com outras, nomeadamente no uso da voz, do texto e da própria língua. O constante questionamento também está muito presente nas obras, não só dos artistas como pessoas mas também da própria disciplina e do próprio processo. Um questionamento muito grande não só a nível temático e de conteúdos, como também ao nível dos próprios processos.

A identidade, as questões políticas, a história e o constante questionamento são características da dança portuguesa, com uma linguagem muito própria e distintiva, em parte devido à instabilidade e às flutuações a que sempre esta forma artística esteve e está sujeita na nossa realidade, com impacto nas vivências, sentimentos e emoções dos artistas que, consequentemente transpõem para as suas criações. Por outro lado, estes criadores, por força de não existirem no Porto companhias de dança, delinearam desde muito cedo um percurso independente, com residências no estrangeiro, onde participaram e colaboraram em diferentes projetos, tanto como bailarinos, como coreógrafos,

“produzindo” uma geração que é internacional, pluridisciplinar, que se cruza e que é “contaminada” por diversas formas de arte com interesses e formações diversas.

Os alicerces para a criação da *Companhia Instável* foram lançados em 1998, no seio do *Núcleo de Experimentação Coreográfica*, pela sua fundadora e, à época, diretora, Ana Figueira. Inicialmente idealizada como atividade do *Núcleo de Experimentação Coreográfica*, a *Companhia Instável* depressa assumiu contornos de relevância que lhe permitiram autonomia. Assim, foi constituída a *Companhia Instável, Associação*, como resposta a necessidades sentidas, especificamente na cidade do Porto e no território alargado da Região Norte, pelos artistas da dança contemporânea.

A *Companhia Instável* definiu como missão contribuir para a valorização profissional e o desenvolvimento artístico do jovem intérprete e/ou criador de dança contemporânea, através da criação de oportunidades e condições dignas para a sua atividade artística. A estruturação do seu projeto assentou em ações que permitissem refletir, pesquisar, experimentar e partilhar as linguagens coreográficas pertinentes da dança contemporânea. A *Companhia Instável* é um projeto que tem como principal objetivo criar oportunidades profissionais a intérpretes de dança contemporânea. Com um projeto anual desde 1998, pretende associar o desequilíbrio e incerteza inerentes à arte contemporânea, à necessidade de estabilidade e solidez necessárias a uma Companhia.

Inicialmente apresentado como um projeto do *Núcleo de Experimentação Coreográfica*, a *Companhia Instável* autonomizou-se como uma estrutura independente em 2002. Assim, pareceu importante criar uma companhia que valorizasse o intérprete e reduzisse a instabilidade em que vivem os intérpretes *freelancers*, procurando reunir num mesmo projeto duas atividades: o convite a importantes criadores da atualidade, à semelhança das Companhias de repertório e a conjugação num mesmo projeto de oportunidades profissionais em formato curto e com uma forte componente de formação e aprendizagem, sem o peso de uma Companhia formal.

Na sua designação, enclausurou a contradição com que vive e sobre a qual pretende refletir e atuar: ser uma “Companhia”, como um elemento coletivo instalado e reconhecido de criação artística e “Instável”, enquanto referência à condição da generalidade dos artistas de dança contemporânea, à mutação característica da dança enquanto célula artística caracterizada pelo movimento e ao modo de operar da atividade central da associação.

Tratava-se portanto de uma “não companhia”, cuja ação assentava num modelo repensado a cada temporada. A cada edição, um criador convidado, um grupo de

intérpretes selecionado em audição, uma nova obra, uma circulação e depois o desvanecer natural de uma produção e o nascer de outra, num renovado ciclo de vida.

Logo, a *Companhia Instável*, é um projeto ambicioso, que procura equilibrar dois conceitos aparentemente contraditórios. Por um lado, a ideia de Companhia como algo estabelecido, com elementos relativamente constantes ao longo do tempo, à qual se associa uma atividade mais formal perante a criação. Por outro lado, a ideia de “instável”, de algo incerto e desequilibrado, em constante ajuste e mutação.

É um conceito de Companhia que surgiu de algumas dificuldades com as quais se debatiam várias estruturas portuguesas do mesmo género: a ausência de espaço de ensaio, a dificuldade de encontrar bailarinos profissionais e disponíveis, a falta de verbas para manter uma Companhia num nível profissional de uma forma minimamente digna e finalmente a dificuldade de realizar digressões com duração que justifique todo o empenho. É uma Companhia que trabalha por projeto. Cada ano é convidado um coreógrafo de renome internacional, que seleciona os intérpretes por audição e cria um trabalho para aquele grupo. A peça é estreada, circula tanto quanto possível e no final a Companhia desfaz-se até se constituir uma nova.

A primeira *Companhia Instável* teve lugar em 1998, estreando em janeiro de 1999. Amélia Bentes foi a coreógrafa convidada, com a reposição *Fun da Mental. Fortunas, talvez...*, foi a peça selecionada em março de 2000 para a plataforma portuguesa

Reencontres Internationales de Seine-Saint Denis com o apoio pontual do Ministério da Cultura. Para a sua segunda edição, a *Companhia Instável*, em coprodução com o Rivoli Teatro Municipal, Teatro Viriato e o *British Council*, convidou Nigel Charnock. O coreógrafo britânico criou *Too much is not enough*. A peça foi apresentada no Teatro Viriato, em Viseu, e no Teatro Rivoli, também com apoio pontual do Ministério da Cultura.

Após a residência coreográfica de 2000, o coreógrafo britânico Jamie Watton estreou *Slice*, seguido por Bruno Listopad em 2001 com *True North*, uma peça em coprodução com Porto 2001, Roterdão 2001, Centro Cultural de Belém, Núcleo de Experimentação Coreográfica e com o apoio pontual do Ministério da Cultura. Para 2002 a *Companhia Instável*, em coprodução com o Rivoli Teatro Municipal, convidou Ronit Ziv, uma coreógrafa israelita, que com um elenco de oito bailarinos portugueses criou a peça *Undress*. Para a sexta edição da *Companhia Instável*, foi convidado o coreógrafo Javier de Frutos, um coreógrafo Venezuelano sediado em Inglaterra, que apresentou

Wade in the Water para um conjunto de seis bailarinos, contando com o apoio pontual do Ministério da Cultura.

Em 2004, em colaboração com a Última Vez e o Teatro Nacional São João, a *Companhia Instável* apresentou a peça de Wim Vandekeybus *Les porteuses de mauvaises nouvelles*. A estreia teve lugar no Teatro Carlos Alberto, seguindo-se uma digressão europeia até agosto de 2005, com mais de 60 apresentações em Portugal, Itália, Alemanha, França, Holanda, Bélgica e Áustria, num total de trinta e três cidades europeias nomeadamente no reconhecido Festival *Impulztanz*. (Apoio pontual Ministério da Cultura, coprodução *Companhia Instável*, Teatro Nacional São João e Última Vez).

Para a oitava edição da *Companhia Instável*, o coreógrafo convidado foi Rui Horta, que desenvolveu o projeto *Pure* que integrava sete bailarinos. A residência artística aconteceu no Porto e em Montemor-o-Novo e a peça foi apresentada no Festival de Sinta, no Rivoli, Évora e Teatro Aveirense com apoio pontual do Ministério da Cultura em Coprodução com a *Companhia Instável* e Festival de Sintra.

Em 2007, a *Companhia Instável* em coprodução com o Teatro Nacional São João e a Culturgest convidou a coreógrafa Madalena Victorino. *Caruma* foi a peça apresentada, considerada pelos críticos da especialidade como o melhor espetáculo do ano 2007. Foi até ao momento apresentado em várias cidades portuguesas e em Espanha. É um projeto que envolve um conjunto de trinta a cinquenta elementos da comunidade de cada cidade onde se apresenta. É um espetáculo que continua em digressão e conta com o apoio pontual do Ministério da Cultura.

O projeto de 2008, teve características um pouco diferentes. Os coreógrafos escolhidos foram António Júlio, que apresentou a peça *Boots and Breath*, Marianne Baillot com a criação *Stone-washe* e Pavlos Kountouriotis com *The revenge of the bondes: Camping of violence*.

Estes criadores trabalharam com quatro intérpretes (dois portugueses e dois estrangeiros) e estrearam as suas peças no Centro de Artes Performativas do Algarve (CAPa) em Faro, seguindo-se *Serralves em Festa* e o *Festival Instantes* (Chalon Sur Soane, França) com a sua coprodução.

Na sequência do projeto desenvolvido em 2008 e para a comemoração dos dez anos da *Companhia Instável*, optou-se por desenvolver um projeto com características e objetivos diferentes dos que foram propostos até à data. Se durante estes anos o objetivo foi convidar um coreógrafo reconhecido nacional ou internacionalmente, oferecendo desta forma uma experiência profissional a intérpretes de dança contemporânea, a partir

de 2009, procurou incentivar o trabalho de jovens coreógrafos, promovendo uma nova geração de criadores.

A partir de 2009 a companhia Instável começou então convidar coreógrafos emergentes, sendo Hélder Seabra o convidado para desenvolver o projeto nesse ano. Com este projeto pretendeu-se fazer uma demanda. Houve necessidade de correr novos riscos, estabelecer novas regras e dar atenção à necessidade de promover o aparecimento de jovens criadores no Norte do país.

Após a participação como intérprete em três projetos da *Companhia Instável*, tendo posteriormente ingressado na Companhia de Wim Wandekeybus, Hélder Seabra regressou nesse ano como criador com a peça *Imago* sendo apresentada em Faro, no Teatro Aveirense e no Porto no Teatro Helena Sá e Costa. Teve como apoios o CAPa/Devir, Fórum dança, Núcleo de Experimentação Coreográfica, Ginasiano e La Marmite e foi financiado pelo Ministério da Cultura e pela Direção Geral das Artes.

Assim, a partir de 2010 a Companhia passou a ter produções anuais, convidando um coreógrafo conceituado e um coreógrafo emergente. Karine Ponties e a dupla de jovens Vítor Roriz e Sofia Dias foram os convidados para o ano de 2010. Karine Ponties apresentou a peça *Tuco*, interpretada por três bailarinos, e fez digressão em Estarreja, Vila Real e Bruxelas, tendo sido a sua estreia no Teatro Municipal da Almada em coprodução com o mesmo. A dupla Vítor Roriz e Sofia Dias criou a peça *O mesmo mas ligeiramente diferente*, que contou também com três intérpretes, com estreia no Espaço Tempo em Montemor-O-Novo em coprodução com o mesmo.

Em 2011, decidiu-se convidar personalidades de outras áreas, para criar uma peça para intérpretes de dança contemporânea, tendo sido Pedro Carvalho o nome escolhido. Coreógrafo e professor de matemática, foi o primeiro a aceitar este repto com um projeto idealizado para os serviços educativos das estruturas de acolhimento. Foi assim concretizada a primeira peça de serviço educativo de dança e matemática de Pedro Carvalho, que consistiu numa conjugação de dois trabalhos num só – *O homem que só pensava em números e Trinta por uma linha*.

Estas duas peças foram desenvolvidas e concretizadas com os mesmos meios, os mesmos bailarinos e o mesmo coreógrafo. Inicialmente, a peça contou com três intérpretes, sendo mais tarde transformada num solo. Estreou no Teatro do Campo Alegre, em coprodução com o espaço e apoiado pela Secretaria de Estado da Cultura.

Com estas preocupações em mente, em 2011, foi inaugurado o *Lugar Instável*, com o apoio da Câmara Municipal do Porto, como base para um renovado e complexo

programa artístico, agora com espaço físico disponível para ensaiar, fazer residências e no fundo desenvolver uma criação do princípio ao fim.

Em paralelo, também em 2011, foi convidado o coreógrafo Vítor Hugo Pontes que criou para a *Instável* o projeto *Fuga sem fim*, integrando um quinteto de bailarinos, em coprodução como Centro Cultural Vila Flôr e apresentações em Guimarães e na Culturgest. Este projeto em particular, revelou-se como sendo uma das peças marcantes tanto no historial da Companhia como na carreira profissional do coreógrafo, isto porque para a *Companhia Instável*, foi uma grande produção anual com uma forte coprodução e para o criador, porque pela primeira vez fez uma peça para bailarinos e para uma companhia.

Transversalmente, apresentado ao longo dos anos até à data, destaca-se o projeto de serviço educativo com mais coprodutores em Portugal até hoje, tendo sido mesmo programado duas vezes por alguns dos coprodutores, que é o projeto *Catabrisa*, que conta apenas com um intérprete tendo feito até hoje mais de 200 apresentações. Em 2012, o coreógrafo internacional convidado para o grande projeto anual da *Instável* foi Hofesh Schekter, com a peça *Shelters*, que consistia numa *triple bill* e integrava oito bailarinos. Esta peça contou com a coprodução de Guimarães Capital da Cultura e foi apresentado no Centro Cultural de Belém, Teatro Rivoli e Teatro Viriato. Posteriormente, foi criada para a *Instável*, nesta mesma peça, um segmento novo, sendo que as duas primeiras partes foram reposições, apresentada no Teatro Rivoli em coprodução com esse espaço.



Figura 8 – *Shelters* (Fonte: Companhia Instável, 2014)

Em 2013, o coreógrafo convidado para criar o grande projeto anual da *Instável* foi Tiago Rodrigues, que apresentou *Assim tipo...dança contemporânea* em coprodução com Espaço do Tempo. A peça, que integrava três bailarinos, teve apresentação no Teatro do Campo Alegre como estreia e posteriormente, no Teatro Aveirense e no Largo do Intendente. Esta última apresentação, reveste-se de uma importância especial, dado que a peça foi realizada com base em depoimentos dos moradores daquela zona.

Em 2014, Gregory Maqoma foi o coreógrafo de renome internacional convidado para o projeto anual da *Instável* com a peça, *Free*, integrando cinco bailarinos, em coprodução com o Teatro Rivoli, com estreia no mesmo e apresentações no Teatro Aveirense e no Teatro de Vila Real. Ainda no ano de 2014, a *Companhia Instável* em coprodução com o Teatro Rivoli, apresenta na abertura de portas desta sala para a dança, o ciclo *Solos Icónicos* na programação *O Rivoli Já Dança*. Estes solos foram selecionados por terem sido peças marcantes no panorama da dança contemporânea portuguesa e interpretadas por criadores de referência, considerados precursores desta forma artística.



Figura 9 – *Nossa Senhora das flores* (Fonte: Companhia Instável, 2014)

Foram apresentadas as peças: *Os Olhos de Gulay Cabbar* de Olga Roriz interpretado desta feita por Marta Lobato Faria; *Modo de Utilização* de Paulo Ribeiro, interpretado neste ciclo pelo bailarino Marco Ferreira; *Uma coisa misteriosa, disse e.e. Cummings* de Vera Mantero interpretado pela própria criadora e uma dupla proposta de Francisco Camacho, *O Rei No Exílio – Remake* e *Nossa Senhora Das Flores* também interpretados pelo próprio. Em 2015, o desafio foi lançado a Emanuelle Huynh para desenvolver um projeto, tendo dado origem à peça *Cribles* em coprodução com Serralves e apresentada em *Serralves em Festa*.

Esta criação obedeceu a alguns critérios específicos previamente acordados entre a *Companhia Instável* e a criadora. Os nove bailarinos a integrar o corpo de bailado teriam que ser todos de nacionalidade portuguesa, sendo a primeira vez que esta condição foi proposta e aceite por um criador, revelando por um lado a preocupação da Companhia em se manter fiel ao seu objetivo primeiro de apoiar bailarinos portugueses, e por outro lado de demonstrar confiança e conferir validação à qualidade dos intérpretes provenientes da formação. Em paralelo com a grande produção anual a que a Instável se propõe, surge em 2012 a “marca” criada pela *Instável – Palcos Instáveis*.

O facto de se ter materializado a possibilidade da *Instável* se apropriar de um espaço físico cedido pela Câmara Municipal do Porto, com dois estúdios para os

bailarinos treinarem, os coreógrafos fazerem residências, e a estrutura usufruir de um escritório onde pudesse trabalhar, fez emergir a marca já existente, mas ainda “latente” dos “palcos instáveis” e isto só foi possível porque existiu a partir de 2011 o *Lugar Instável*. As primeiras obras enquadradas nos *Palcos Instáveis* eram *triple bills* ou *double bills* e serviam como oportunidade para as pessoas, através da formação, como do Lab e do FAICC, pudessem integrar em criações e consequentemente apresentar-se num palco profissional.



Figuras 10 e 11 - *Bear me* e *Partículas douradas num mundo quase sempre vestido de preto* (Fonte: Companhia Instável, 2014 e 2015)

Os *Palcos Instáveis*, com essa nomenclatura e como marca da *Instável*, iniciaram a sua programação em 2012, concretizando assim uma das ligações do triângulo de ação da Companhia – ligação entre a formação e os *Palcos Instáveis* - tendo como objetivo impulsionar, cultivar e motivar os bailarinos a fazer formação mais diferenciada, com a possibilidade de criar. A ligação do projeto da *Companhia Instável* à formação consiste na inclusão dos alunos nas suas produções, o que aconteceu pela primeira vez com o *Cribles* de Emmanuelle. A integração dos alunos numa produção dessa envergadura permite-lhes evoluir como bailarinos, quer individualmente quer artisticamente, conferindo uma mais-valia em termos curriculares e de experiência profissional.

Segundo Ana Figueira, a ligação da Companhia aos *Palcos Instáveis* reflete-se principalmente através de criadores como Marco Silva, Elisabeth Lambeck e Cristina Planas Leitão de formas diferentes, refletindo-se na Companhia a reciprocidade de criadores que apresentaram os seus projetos nos *Palcos Instáveis* e que acabam por ficar ligados à estrutura como formadores e *coachers* de outras criações.

“No caso do Marco que é um intérprete que trabalhou com Vítor Hugo Pontes e que depois se tornou criador. No caso de Elisabeth porque trabalhou com o Helder Seabra e depois ficou ligada ao Ginásio e à cidade do Porto tendo vindo da Holanda por motivos pessoais. No caso da Cristina é um pouco diferente porque a Cristina tem sido convidada como ensaiadora e ao mesmo tempo está no projeto e no pensamento da Instável como criadora, como formadora e pensa o projeto em conjunto com a direção”. (Ana Figueira, 49 anos, Gestora Cultural, Porto).

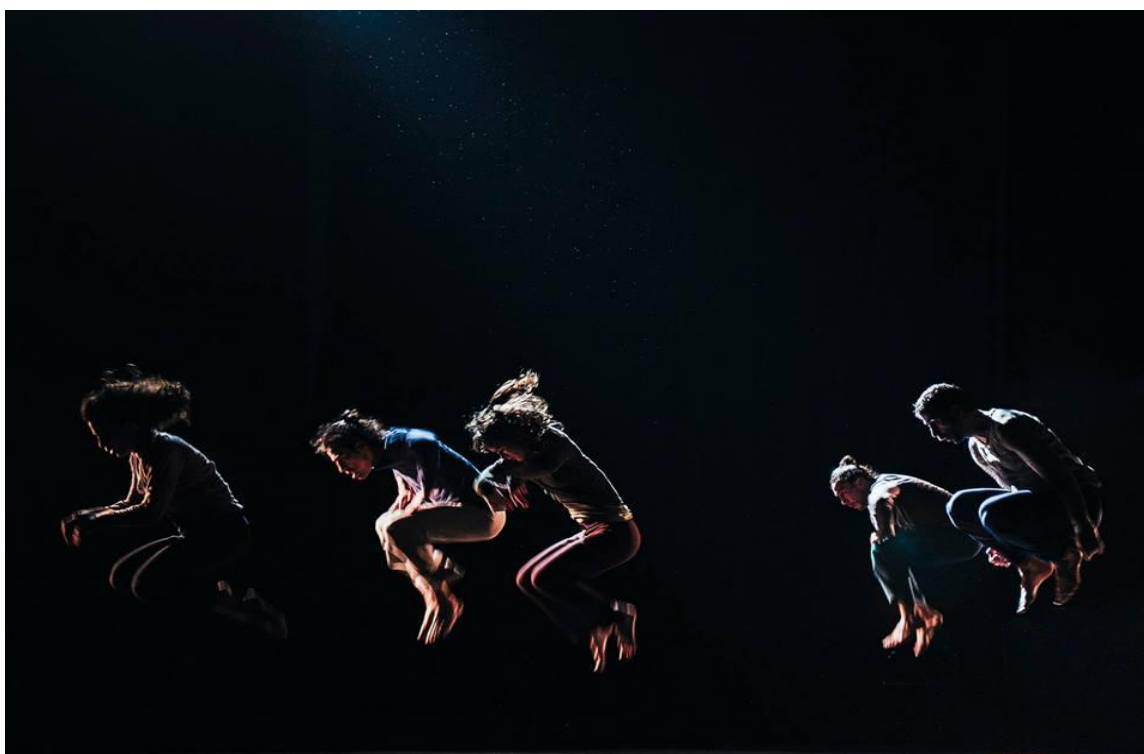


Figura 12 – *Free* (Fonte: Companhia Instável, 2015)

No que concerne à programação dos *Palcos Instáveis* desde 2012, assiste-se a uma dinâmica de criação ativa e rica em termos de propostas. As primeiras peças a serem apresentadas ainda aconteceram durante o ano de 2012 e foram: *Exit* de Elisabeth Lambeck, *Nevoeiro* de Marco Ferreira e *The Very Delicious Piece* de Cristina Planas Leitão. Durante o ano de 2013, assistiu-se a apresentações de pelo menos uma criação por mês, traduzindo uma produção artística intensa e uma participação interessada dos bailarinos em apresentar as suas criações.

Joana Castro apresenta em fevereiro de 2013 a peça *Under destruction*, e Daniela Cruz a criação *Double Bill*. Em abril, foi a vez de Raquel Rua e Ricardo Machado apresentarem a peça *Mulher de Vermelho*, seguindo-se Pedro Carvalho com a criação *Limites* e Fábio Lopes com *Subterrâneo*, ambas as obras apresentadas durante o mês de maio.

Durante o mês de junho de 2013, a *Companhia Instável* organiza a *Mostra de Jovens Criadores – FAICC e Lab* em que participaram: Carolina Freire, Rita Paupério, Ewelina Wojciechowska, Penélope Almeida, Artur Campos, Sara Montalvão, Inês Cardoso, Dora Silva e Susana Oliveira. Ainda durante 2013, a peça que se seguiu nos *Palcos Instáveis* foi *Para ti, para mim* de Elisabeth Lambeck e foi apresentada no mês de setembro, seguida por duas criações: *Agora vejo-me debaixo de mim mesmo* de Helena Oliveira e *Por minha culpa, minha tão grande culpa* de Mara Andrade. No mês de novembro de 2013 foi a vez de Valentina Campos e Cristina Planas Leitão apresentarem as peças *FM* e *Bear me* e de Mariana Amorim e Daniela Cruz com as criações *Vislumbre* e *Bitter sweet*. Em dezembro assistiu-se nos *Palcos Instáveis* à última criação do ano de 2013, que se intitulou *Vaníla...not!* de André Araújo e Liliana Garcia.

No ano de 2014, as apresentações nos palcos instáveis iniciaram no mês de fevereiro, com a peça *Ram Man- The quiver made of flesh* de Catarina Miranda, seguindo-se *Tras_porto* de Danilo Cardoso e Luisa Saraiva. No mês de abril foi a vez da Cristina Planas Leitão apresentar *Bear me*, seguida de *Porto...tanto quanto possível* de Joana Castro. Em junho assistiu-se no *Palcos Instáveis* à apresentação de *In between, bliss* de Mafalda Deville e em julho deu-se lugar à *Mostra de Jovens Criadores – FAICC e Lab*, resultantes da formação no *Lugar Instável*. Em setembro foram apresentadas as primeiras obras, com criações de Ana Dora Borges, José Artur Campos e Luísa Saraiva. Seguiu-se Elisabeth Lambeck com *This is not ur cup* e Cristina Planas Leitão com *The very boring piece*. No último mês do ano de 2014, assistiu-se à peça *7 minutos em atraso* de Daniela Cruz. No primeiro semestre do ano de 2015, foram exibidas cinco criações nos *Palcos Instáveis*: Catarina Miranda apresentou *Shark, the celestial emporium of benevolent knowlege*; Joana Castro mostrou a sua peça *Partículas douradas num mundo quase sempre vestido de preto*; Ana Renata Polónia apresentou-se com *Mesa* e Mariana Amorim com *O eterno retorno do abismo*; a peça *Unconnetcted* foi apresentada por Mafalda Deville e Ricardo Machado exibiu a sua criação *Rei Sol*.

Em síntese, a Companhia tem apresentado uma programação regular marcadamente eclética em termos temáticos, formais e discursivos. As práticas da

experimentação, da análise e da reflexão têm vindo a ser os seus princípios fundamentais. Princípios de base da dança contemporânea, onde a redescoberta do eu, das suas múltiplas identidades são pedra de toque fundamental. Fato relevante prende-se com a existência de uma atividade relacional ao nível de criadores e grupos de interseção com a *Instável* que tem por base a prática artística, a consciência proactiva de cidadania, o espírito de iniciativa empreendedor e um contexto colaborativo de proximidade. Trata-se de uma postura organizativa, funcional e epistemológica de *instabilidade para o mundo*, assente na insegurança que o não determinado pode provocar em termos criativos e representacionais.

“Assim, tipo... Dança Contemporânea é tudo isto: um espetáculo que tanto tem de despretenso como de complexo e intrincado e que nos mostra que a beleza da simplicidade pode ser encontrada tanto no fingimento de um espetáculo teatral, a que assistem centenas de pessoas, como na brincadeira solitária de uma criança que finge, por momentos, ser o que não é. Aceitemos este espetáculo como um exercício de cruzamento de linguagens artísticas, sem necessidade de complicarmos mais” (Silva, 2015: s/p).

5. Instabilidade de desempenhos e modalidades de intervenção

No percurso cronológico da *Instável*, verifica-se de uma forma transversal ao longo do tempo, uma luta constante entre os inúmeros projetos em que se envolve e as dificuldades de concretização. Este facto deve-se ao custo financeiro que envolve cada criação e produção e á falta de apoios regulares para suprir essas insuficiências, o que dificulta a sedimentação de projetos, a estabilidade da própria estrutura, e consequentemente dos artistas nela envolvidos.

Citando a Produtora Sara Sousa:

“Porque desde a formação até ás digressões, aos espetáculos, novas propostas, tudo isso, a apoiar inclusivamente os jovens criadores, tudo isso precisa de um suporte, que depende do nosso trabalho mas que a resposta sim ou não, não está apenas dependente de nós e isso deixa-nos um pouco frustrados” (Sara Sousa, 28 anos, Produtora, Espinho).

Tal como foi referido anteriormente, a *Companhia Instável* é uma Companhia de dança contemporânea atípica, híbrida, entre uma Companhia de repertório e de autor, contendo em si três vertentes de ação: a formação, com o FAICC e o Lab, aulas de dança, *workshops*, Cursos de Páscoa, Cursos de verão e Cursos de natal; a criação com os *Palcos Instáveis* e a produção dos espetáculos apresentados. O FAICC e o Lab, são formações avançadas e de experimentação para alunos com formação prévia em dança, que procuram evoluir tecnicamente e adquirir competências que os permitam desenvolver as suas próprias criações.

As aulas de dança e *workshops*, consistem em oferecer aulas de diferentes estilos de dança, lecionados regra geral por bailarinos e coreógrafos que fizeram o seu percurso na *Instável*, desenvolveram os seus próprios projetos e mantêm a sua ligação à Companhia.

Os Cursos desenvolvidos nos períodos da Páscoa, natal ou no verão permitem curtas formações a alunos que se pretendem inscrever fora do calendário escolar, já que durante o ano letivo, os interessados nessas atividades, sendo ou não da área artística em causa, não têm facilidade em complementar a sua formação académica com outro tipo de interesses de carácter extracurricular.

A vertente de criação e apresentação nos *Palcos Instáveis*, permite apoiar os jovens criadores nos seus primeiros projetos, disponibilizando espaços para residências artísticas e visibilidade num palco profissional com públicos interessados.

Desse modo, quer os alunos que frequentem as formações oferecidas pela *Instável*, quer criadores já conhecidos e instalados no mundo artístico podem reservar os estúdios do *Lugar Instável* para desenvolver os seus projetos e as salas do Teatro do Campo Alegre para as suas apresentações através dos *Palcos Instáveis*.



Figuras 13 e 14 – *In between Bliss* e *7 minutos em atraso* (Fonte: Companhia Instável, 2014)

“A abertura que a Instável tem para o meu trabalho e que tem demonstrado interesse nele e em mim enquanto intérprete e possibilita-me muitas coisas. Desde o uso dos estúdios para as minhas próprias criações, como através da informação do que é que vai acontecer, tentando-me envolver de alguma forma nisso” (Marco Ferreira, 28 anos, Bailarino e Coreógrafo, Matosinhos)

A vertente de produção, refere-se ao facto da *Companhia Instável* ter uma equipa de produtores que acompanham o desenvolvimento de projetos, disponibilizando os recursos humanos de apoio à produção de um espetáculo, verbas para que todas as condições necessárias ao desenvolvimento das criações sejam disponibilizadas, acompanhamento durante todo o processo de criação, promoção e divulgação do espetáculo.

Tal como observámos no trabalho de campo⁴, quer durante aulas lecionadas por diferentes bailarinos e coreógrafos, quer em momentos de ensaio e criação nos estúdios do *Lugar Instável*, quer nos ensaios de imprensa e ensaios gerais e por fim na estreia do espetáculo, a equipa de produção executa um conjunto de tarefas para que as atividades se concretizem.

As produtoras e a diretora da Companhia, no que concerne à gestão do *Lugar Instável* partilham as seguintes funções de produção: a coordenação das marcações de salas de ensaio para os bailarinos poderem treinar, as reservas de “longa duração” nos estúdios por parte de coreógrafos que pretendam desenvolver suas criações, proceder a promoção e divulgação do evento na comunidade artística, público em geral e nos *media*.

Esta divulgação é concretizada através de convites a atores de relevância no mundo artístico (artistas, programadores, críticos da especialidade e comunicação social), distribuição de *flyers* nas instituições e estruturas periféricas da cidade, assim como na comunidade estudantil e publicação dos eventos nas redes sociais.

Para além disso compete-lhes providenciar todos os recursos materiais que o espetáculo exige tais como figurinos, adereços e gestão da bilheteira.

No que concerne à vertente de produção e muito pela instabilidade inerente à Companhia, a rotatividade da equipa e ausência de uma hierarquia marcada da estrutura, a partilha de papéis conhecimentos e funções é frequente, assim como se observa uma rápida liberdade e autonomia dos profissionais a integrar de novo na estrutura.

Acerca desse aspeto, a Produtora Rita Silva refere:

“A minha ligação com a Instável começou porque eu vim cá fazer um estágio curricular. Foi um estágio curto mas que realmente me deu mesmo muito. Lembro-me perfeitamente que foi muito desafiante. Eu olhava para os meus colegas de curso e não percebia como é que eles não estavam a conseguir aproveitar o estágio, mas depois percebi que não eram eles que não estavam a aproveitar o estágio, a oportunidade em si é que não era a melhor oportunidade. Isto é, não tiveram a sorte que eu considero que tive em vir para aqui e logo numa primeira ou segunda reunião me entregarem logo uma produção para as mãos” (Rita Silva, 24 anos, Produtora, Gaia).

Por sua vez essas três vertentes contêm no seu interstício ligações do projeto da Companhia à formação, da Companhia aos *Palcos Instáveis* e da formação aos *Palcos Instáveis*.

⁴ Estas informações decorrem da observação etnográfica dos seguintes eventos dos *Palcos Instáveis*: *This is not ur cup* de Elizabeth Lambeck, *7 minutos em atraso* de Daniela Cruz, *Partículas douradas num mundo quase sempre vestido de preto* e *Bear me* de Cristina Planas Leitão.

Este triângulo respeitante às modalidades de intervenção da *Instável* é o que permite uma interligação entre a estrutura, os bailarinos, os coreógrafos e os alunos que frequentam aulas e *workshops* no espaço físico da Companhia. A formação avançada leva à criação autoral, ou à integração em criações de outros autores, usufruindo dos espaços de ensaio proporcionados pela Companhia, assim como as criações são apresentadas nos *Palcos Instáveis*.

“Não se paga aos bailarinos da formação, no entanto a sua integração numa produção desta envergadura também lhes permite o “salto” individual como bailarinos em termos curricular, de experiência, sabem que têm lugar garantido no col de bailado, dado que é uma condição definida à priori com o criador.

Claro que isto também só se faz porque se sabe que há bons bailarinos da formação no FAICC que permite fazer estas propostas aos criadores. Isto é como se faz a ligação entre o projeto e a Companhia” (Ana Figueira, 49 anos, Gestora Cultural, Porto).

Tendo como referência este círculo interativo de formação, criação e apresentação, decorrente das observações de campo, verificou-se que existem um conjunto de constrangimentos no que concerne à criação e produção artística, isto porque os apoios financeiros necessários para apresentar uma peça todos os meses nos *Palcos Instáveis*, nem sempre são assegurados, criando alguma instabilidade na sua produção e exigindo do criador uma certa “improvisação” em termos de recursos, que são escassos, para poder apresentar a sua obra.

“Na cidade do Porto os criadores trabalham para trabalhar. Ou seja, trabalham noutras coisas e eventualmente trabalham a dar aulas, para poderem desenvolver as suas criações. Na cidade do Porto as pessoas não ganham para viver nem ganham sequer para pagar as suas produções, ou seja, para pagar os figurinos e as despesas que têm. Portanto, é preciso mais apoios para a cidade do Porto principalmente...O que é preciso é tentar encontrar algumas economias de escala e, portanto, os profissionais trabalharem em conjunto o mais que possam, nomeadamente no sentido de partilharem produção, de partilharem espaços, de trocarem artistas que sejam necessários... no fundo, eu acho que isto sempre se fez, mas eu acho que estamos a chegar a um momento em que se trabalha no limite das condições, não é? Ou então também caminharem para recriarem um pouco a função e o papel” (Cristina Farinha, 44 anos, Diretora Executiva, Porto).

Relativamente aos projetos anuais na Companhia, projetos, esses de maior envergadura e que exigem um envolvimento maior em termos de recursos, verificou-se através do trabalho de campo⁵ um conjunto de dinâmicas distintas em relação aos *Palcos*

⁵ Estas informações derivam da observação dos seguintes projetos anuais da Companhia Instável: *Assim tipo dança contemporânea* de Tiago Rodrigues, *Shelters* de Hofesh Schekter e *Free* de Gregory Maqoma

Instáveis e de constrangimentos que a Companhia teve que ultrapassar. A este respeito, verificou-se uma mobilização de recursos humanos e materiais para concretizar uma série de procedimentos, tais como: divulgação na comunidade artística para abertura de candidaturas para bailarinos, avaliação curricular dos candidatos e triagem para a convocatória para audições.

No que respeita aos criadores convidados para desenvolver os projetos na *Instável*, houve necessidade de providenciar viagens e alojamento durante todo o período de criação até à apresentação da peça, assim como contratualizar os bailarinos selecionados pelo criador e disponibilizar verbas para o seu *cachet*, alojamento e viagens necessárias. O que se verificou relativamente a estas dinâmicas da Companhia, foi que se observaram um conjunto de constrangimentos ligados ao facto da equipa de produção ser pequena e sendo mobilizada para um trabalho de cooperação nestes projetos anuais, dificultava o acompanhamento das outras vertentes de ação da *Instável*.

A propósito dos recursos materiais exigidos pelos coreógrafos no que concerne aos figurinos, adereços, cenografia luz e som, observou-se uma luta pelos mesmos nas estruturas de acolhimento, neste caso o Teatro Rivoli, que sendo o Teatro Municipal do Porto que apoia várias estruturas, disponibiliza os seus recursos numa dinâmica de partilha das mesmas.

Na vertente de produção destes espetáculos, como regra geral são apresentados em coprodução com a estrutura de acolhimento (Rivoli), algumas das funções tais como: gestão de bilheteira, promoção, divulgação do evento e contacto com o público, são partilhados com a *Instável* ou inteiramente assumidos pela estrutura onde será feita a apresentação.

5.1 Relação da Companhia com a comunidade artística e com a cidade

De acordo com os entrevistados desta investigação, a relação da *Companhia Instável* com a comunidade pode ser analisada através de dois níveis: Em primeiro lugar, relativamente ao seu papel face à comunidade artística e em segundo lugar da forma como se relaciona com a cidade.

No âmbito da sua relação com a comunidade artística, destacam-se quatro vertentes: a formação avançada que oferece aos alunos, como o FAICC e o Lab; os

e dos *Solos Icónicos* e *Os olhos de Gulay Cabbar* de Olga Roriz, *Modo de utilização* de Paulo Ribeiro, *O Rei no exílio – remake* de Francisco Camacho, *Nossa Senhora das flores*, de Francisco Camacho e *Uma coisa misteriosa, disse E.E. Cummings* de Vera Mantero, programados no cartaz *O Rivoli já dança*.

espaços de ensaio que disponibiliza aos bailarinos e coreógrafos; as residências artísticas como apoio ao processo criativo e os *Palcos Instáveis* que permitem aos jovens criadores apresentar os seus projetos.

A esse respeito e em relação ao posicionamento da Companhia no panorama artístico a produtora Sara Sousa discorre:

“Eu tenho a sensação que no Porto a Companhia Instável tem um peso muito grande no que toca ao impulso dos jovens criadores, ao oferecer as oportunidades e que se calhar essa sensação, ou esse papel não chega tanto a nível nacional. Acho que no caso português a Instável tem um lugar enquanto Companhia associada a projetos de grandes criadores sejam estes portugueses ou internacionais, mas no Porto o seu papel mais do que uma Companhia de dança é sobretudo como suporte, como espaço de residências, como apoio no caso dos palcos instáveis. Acho que esses são os dois lugares diferentes que a Companhia tem no Porto e em Portugal, a maneira como as pessoas a vêm” (Sara Sousa, 28 anos, Produtora, Espinho).

Estas diferentes facetas da *Instável* têm como principal objetivo a proximidade com a comunidade artística, funcionando como espaço de acolhimento e de partilha entre os diferentes atores e apoio aos jovens criadores no seu percurso, dando espaço para visibilidade, contacto com um palco profissional e com públicos diversos. Como refere Marco Ferreira, bailarino e coreógrafo:

“Eu vou continuar a ser intérprete, portanto eu vou continuar a ter interesse em continuar a trabalhar como intérprete para a Instável. Eu tenho interesse na mesma em continuar a apresentar criações em cocriação ou individuais através dos palcos instáveis, eu tenho interesse em continuar a ser formador dos cursos da Instável, portanto eu acho que continua a haver uma perspetiva futura de relação, a curto prazo, isso sim e a médio também” (Marco Ferreira, 28 anos, Bailarino e Coreógrafo, Matosinhos).

O ambiente informal que caracteriza o *Lugar Instável* e a flexibilidade de papéis adotados dentro da Companhia, possibilita aos artistas uma experimentação de diferentes funções, com uma reciprocidade à *Instável* no sentido em que como contrapartida, disponibilizam-se para realizar aulas ou assumir o papel de *coach* de projetos de outros criadores, numa dinâmica de autogestão.

“O Vítor Hugo Pontes na sua Companhia também traz estes novos intérpretes que por sua vez ficaram escolhidos noutras peças da Instável, que por sua vez são formadores na Instável e coreógrafos nos Palcos Instáveis.

Como por exemplo a Liliana Garcia e o Marco Ferreira. Isto como explicação da ligação da Companhia aos palcos Instáveis e da formação aos palcos instáveis. A situação do Hélder é um exemplo mais relacionado com um intérprete que faz uma carreira a partir do projeto da instável e que por sua vez foi convidado como criador para a Companhia e que ao convidar o Ricardo Ambrósio (por audição),

ou seja, seleccionar o Ricardo, acaba por o levar para o WimVandekeybus e portanto também é também uma história de ligação à Companhia” (Ana Figueira, 49 anos, Gestora Cultural, Porto)

Estas perspetivas dos entrevistados são reforçadas nas cartas de intenção⁶ redigidas por artistas que passaram na *Companhia* e que quiseram deixar o testemunho dessa relação de simbiose.

“Ao longo dos últimos anos muitos dos projectos coreográficos que tenho produzido estiveram em residência artística no espaço da Companhia Instável no Teatro do Campo Alegre, no Porto. Tenho tido a oportunidade de observar uma boa parte das actividades, como formador em alguns projectos, como espectador em outros, como utilizador dos espaços de ensaio. Através destas actividades tenho tido a oportunidade de dar e receber feedbacks em relação a trabalhos produzidos ou em diferente fases de produção. Este acesso a uma diversidade de ângulos de observação foi permitindo aproximar-me de criadores, de projectos, de metodologias de trabalho, especialmente aquelas desenvolvidas por criadores em início de percurso.” (Testemunho 1, Coreógrafo)

“É um dos poucos espaços que existem nesta cidade para a realização e concretização de residências artísticas. Numa cidade que conta já com um número significativo de coreógrafos o Lugar Instável cumpre este papel de forma exemplar. Pela resposta imediata e facilidade com que é possível marcar residências e pela sinergia que espontaneamente é gerada entre criadores, intérpretes e produtores. O espaço cumpre igualmente um papel importante a nível da formação. O Lugar Instável é de forma inquestionável uma peça essencial no bom funcionamento e na manutenção da qualidade dos circuitos de formação, pesquisa, criação, apresentação, na cidade do Porto.” (Testemunho 2, Bailarina)

“A abertura e disponibilidade com que o Lugar Instável me recebe sempre é muito importante para um jovem coreógrafo como eu. Em 2014 estive em residência artística com o meu novo projeto: os meus lençóis só me querem a mim... O Lugar Instável esteve disponível sempre que solicitei a sua atenção, cederam um estúdio com todas as comodidades e facilidades necessárias a uma criação coreográfica. Apresentarei em 2015 o meu projeto no âmbito dos palcos instáveis no Teatro do Campo Alegre.” (Testemunho 3, Coreógrafo)

Tendo em consideração agora a segunda dimensão, identifica-se um conjunto de fatores que promove e desenvolve a relação da Companhia com a cidade. A proximidade geográfica às instituições de ensino superior, possibilita a organização de eventos nessas instalações, com vista a promover a aproximação com a comunidade estudantil. Um exemplo desse tipo de iniciativa decorreu no ano de 2015 na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto com o espetáculo *Percursos pela Arquitetura*, que consistiu na realização de performances em diferentes espaços exteriores dessa instituição.

⁶ A informação contida nas cartas de intenção redigidas por alguns dos artistas que mantiveram o contacto com a *Instável* trata-se de um acordo bilateral de colaboração e confirmação de interesse em manter ligações profissionais assim como o testemunho da importância da *Companhia* no seu percurso profissional.

O facto do Lugar Instável estar sediado no Teatro do Campo Alegre, que em conjunto com o Teatro Rivoli são os espaços que constituem o Teatro Municipal do Porto, possibilita um canal de proximidade com os públicos do Porto.

Em termos de públicos da *Companhia Instável*, identificámos vários níveis: não é só o público final que vai aos espetáculos, de tal forma que podemos identificar uma pirâmide de públicos da Companhia.

O primeiro, que corresponde à base da pirâmide, são os intérpretes, sendo que neste caso é a *Instável* que tem o papel de fazer a gestão dessa divulgação, o que não requer propriamente uma estratégia delineada, porque é uma difusão que se faz dentro da estrutura, com os artistas que trabalham nela e com ela.

“A Instável trabalha para um público composto por estudantes e intérpretes de dança. São esses o seu público principal e depois são os outros coreógrafos. Ou seja, no fundo é um público intérprete. Os públicos que se sentam nas suas cadeirinhas para assistir a um espetáculo são públicos dos espaços onde a Instável trabalha. Um terceiro público são os programadores e os teatros. Ou seja, todos os públicos da Instável são públicos de *backoffice*. Na verdade não são públicos de *frontoffice*.” (Cecília Folgado, 39 anos, Gestora Cultural, Lisboa).

Um segundo segmento de públicos corresponde aos criadores da cidade do Porto, que para além de usufruir dos espaços de ensaio, residências e apresentação dos seus próprios projetos, acabam por seguir o trabalho da Companhia e de outros artistas por via de contactos pessoais e profissionais provenientes desta partilha. Um nível intermédio de públicos é dos programadores e os Teatros, desempenhando aqui um papel primordial nas digressões da Companhia.

Neste caso, implica uma gestão de contactos mais agressiva e regular por parte da *Instável*, visto que esta Companhia desenvolve projetos com múltiplos autores, variando muito o tipo de oferta criativa. Este esforço tem como virtualidade alcançar um número elevado de Teatros para acolherem os diferentes projetos de diferentes criadores e ir ao encontro de um leque maior de preferências por parte dos programadores.

O público final constitui o último nível da pirâmide, que por sua vez se divide em dois tipos: por um lado o público que vem através dos Teatros, por fidelização a esta estrutura e pela divulgação através da mesma, e por outro lado o público que é construído pela *Companhia Instável* e que é o público dos *Palcos Instáveis* e com quem contactam diretamente através das redes sociais e das redes de contactos que se criam dentro da própria estrutura.

“É um nicho, é um nicho. Pronto, quanto muito é o público daquele criador, é um facto, mas também é o público da *Instável*. Ainda não identificamos nos Palcos Instáveis a ação do Teatro. Quanto muito o teatro só tem ajudado a sedimentar aquele público que nós já temos, mas penso que no futuro irá trazer-nos novos públicos quanto mais não seja porque está a divulgar e está a ampliar a mensagem” (Ana Figueira, 49 anos, Gestora Cultural, Porto).

5.2 Fatores diferenciadores, pontos fortes, fraquezas e dependências

Na opinião da totalidade dos entrevistados, a *Companhia Instável* diferencia-se de todas as outras Companhias de dança contemporânea pelo facto de ser uma estrutura híbrida, ou seja, trata-se de um misto de Companhia de autor e de uma Companhia de repertório, não encerrando nas suas características a definição pura de uma delas, sendo um pouco das duas.

É uma Companhia de autor no sentido em que cada ano convida um autor específico, no entanto também pode ser definida como uma Companhia de repertório por convidar diferentes autores, embora uma companhia de repertório seja definida normalmente por contar com um elenco fixo, aspeto que não se verifica na *Companhia Instável*.

Desse modo, podemos afirmar que não encerra em si nem a primeira nem a segunda definição no sentido puro, pois as suas dinâmicas refletem características tanto de uma estrutura autoral como de uma estrutura de repertório.

“O papel que a Companhia *Instável* ocupa no panorama artístico nacional, não há nenhuma Companhia que o ocupe porque não há nenhuma Companhia que seja instável a esse ponto, na medida em que não existe nenhum coreógrafo e todos os anos convida um coreógrafo de renome nacional ou internacional, faz audições, convoca estagiários. Portanto, todas as condições que a Companhia *Instável* tem, maia nenhuma outra Companhia trabalha dessa forma. Para mim isto também é a identidade da própria Companhia e torna-a singular em relação às outras Companhias de dança.” (Victor Hugo Pontes, 36 anos, Coreógrafo, Porto).

Cecília Folgado refere que a principal diferença da *Instável* relativamente às outras Companhias prende-se com o seu primeiro objetivo. O objetivo de qualquer Companhia é artístico, o desenvolvimento de uma linguagem artística, dar espaço à criação de um coreógrafo. Na *Instável* isso não se verifica; o seu principal objetivo é dar oportunidades de experiência profissional aos intérpretes e por isso o trabalho artístico, o trabalho criativo, aparece em segundo plano, não descurando é certo, a qualidade artística do coreógrafo que se escolhe, porque o autor dá voz a um projeto dentro da *Instável*.

A *Companhia* não existe para dar voz a um coreógrafo à imagem de outras Companhias de autor existentes. A totalidade dos entrevistados também não enquadra a

Instável como uma produtora em que convida um criador para desenvolver um projeto e apenas faz a produção, consideram que há uma reflexão, direção e coordenação artísticas.

É consensual a opinião de que, em relação às outras companhias de dança contemporânea, a *Instável* se trata de um caso único em Portugal, com uma estrutura, dinâmica e objetivos distintivos. Para além da vertente de criação, tem também as vertentes de formação e produção. Oferece cursos de formação avançada para bailarinos profissionais que queiram desenvolver as suas competências técnicas, apoia os artistas independentes, os artistas que estão a iniciar a sua carreira como coreógrafos e bailarinos, permitindo residências artísticas, tentando desta forma dinamizar ao máximo os espaços físicos que lhe foram cedidos, assim como concretiza as suas próprias produções.

Como já foi referido anteriormente, esta *Companhia* em particular, não tem um coreógrafo ou bailarinos residentes, criando uma diversidade de oportunidades tanto a intérpretes como a criadores, através de um convite a um determinado autor para desenvolver um projeto, ou através de audições para seleção de novos bailarinos.

Partindo do pressuposto que a *Companhia* tem uma produção anual, há uma nova oportunidade todos os anos para que possam trabalhar novas pessoas, novos bailarinos, novos intérpretes e novos coreógrafos, enquanto as outras Companhias por norma têm coreógrafo e corpo de bailado fixos.

Foi referido por três dos entrevistados (Cecília Folgado, Daniela Cruz e Sara Sousa) que um ator responsável pela originalidade e inventividade desta companhia de dança contemporânea - a sua fundadora, Ana Figueira. Para estes intervenientes, este foi um projeto criado a partir de uma necessidade, ou seja, a ideia da *Companhia Instável* que Ana Figueira desenvolveu, passa muito pela observação daquilo que são as carências do mercado de trabalho para os intérpretes.

Na opinião dos entrevistados referidos anteriormente, Ana Figueira e a estrutura são indissociáveis, sendo a diretora a responsável pelo seu carácter informal, pelas suas apostas, pelas modalidades de intervenção e vertentes de ação, dando relevo ao número de projetos em que se envolve e ao seu carácter inovador. Citando Cecília Folgado:

“Um ponto forte para mim e desta relação é o facto de eu entender este projeto como um projeto que não é de todos. Isto parece um bocadinho estranho mas acho que nós não podemos querer que todos os projetos sejam de todos. Este é um projeto que foi criado por uma pessoa e que é desenvolvido por uma pessoa, de acordo com aquilo que são as suas ideias. Agora, é preciso compreender como é que a Ana percebe o mundo dos intérpretes, como é que a Ana percebe o mundo das oportunidades para os intérpretes, para depois se perceber a *Instável*. A *Instável* não é uma companhia regular, não é uma companhia normal. É uma companhia diferente, muito, muito, muito instável e que faz

dessa instabilidade uma grande força, lançando constantemente pessoas para o mercado. Umas vingam e outras nem por isso, mas isso é como tudo.” (Cecília Folgado, 39 anos, Gestora Cultural, Lisboa)

Neste sentido, surgem opiniões contraditórias por parte dos diferentes intervenientes. A *instabilidade*, o ambiente informal, a constante rotatividade de bailarinos, coreógrafos e da equipa de produção, características distintivas desta *Companhia*, aparecem no discurso dos entrevistados, tanto como um ponto forte, como uma fraqueza. Relativamente ao carácter informal e pouco convencional da *Companhia*, que permite aos diferentes intervenientes - mais concretamente, aos bailarinos e coreógrafos - frequentar aulas de formação avançada, usufruir de espaços de ensaio e residências artísticas, é percecionado como uma potencialidade. Também se assume como um ponto forte da estrutura o carácter informal, pois permite uma grande amplitude de projetos e uma grande diversidade de públicos.

“Porque pegamos num jovem criador, com um potencial imenso, com um trabalho muito interessante, e demos-lhe os meios para ele fazer uma nova criação. Portanto, isso é um dos percursos da Instável.” (Cecília Folgado, 39 anos, Gestora Cultural, Lisboa).

Este conceito de *espaço aberto*, disponível aos artistas e quase autogestionado, cria um ambiente multidisciplinar não estático, rico em termos de produção artística, em que se assiste a um entrecruzamento constante de diversos intervenientes, com linguagens diferentes que partilham e se influenciam entre si, resultando na criação de uma rede de artistas que estão em permanente contacto ainda que de uma forma intermitente.

“Para mim que sou apologista de projetos enquanto freelancer e pontuais, porque não me quero relacionar demasiado com um trabalho de uma determinada pessoa ou de um contexto artístico e interessa-me cruzar com ambientes diferentes, com coreógrafos diferentes, com linguagens de movimento diferentes, porque acho que me enriquecem muito, sobretudo enquanto ser humano e enquanto bailarino também. Isso é a coisa que eu mais tiro proveito e que eu acho que a Instável tem de melhor.” (Marco Ferreira, 28 anos, Bailarino e Coreógrafo, Matosinhos).

Este aspeto é o ponto forte mais enfatizado pelos criadores, enaltecendo os vínculos pessoais que se criam, as relações fortes que daí resultam, tornando-os mais ricos a nível pessoal e profissional. A constante emergência de ideias e a necessidade de criar algo cada vez mais original e inovador resulta numa atmosfera prolífera em oportunidades, transportando os intérpretes para outro nível de experiência e de visibilidade.

Sara Sousa, produtora da Companhia, ressalta:

“Mais do que o trabalho em si, a relação com as pessoas é muito especial, porque é muito diferente dos ambientes onde eu estava inserida e o não existir uma fronteira clara entre o estar a trabalhar e o estar a relacionar-me com as pessoas, e os artistas que sempre vimos num palco que depois entram aqui pelo escritório e nos tratam por tu...

Mesmo para as pessoas que não estão aqui fixas como eu, alguém que vem cá fazer uma aula, pode ter a oportunidade de conhecer uma série de gente e se relacionar com uma série de gente que se não passasse aqui não tinha essa oportunidade...” (Sara Sousa, 28 anos, Produtora, Espinho).

Por outro lado, essa proximidade pessoal e ambiente familiar que se sente na *Companhia* entre os artistas e a direção da estrutura, também são vistos por Joana Castro como uma fraqueza, por diluir as fronteiras entre profissionalismo e relações interpessoais.

“Às vezes é tão proximal, tão proximal que esquecemo-nos um bocadinho que estamos a trabalhar na mesma com profissionais... às vezes pode cair naquele ponto frágil que é: Ah! Ok...tu és artista, podes fazer uma peça mas se calhar não te damos realmente o devido valor.” (Joana Castro, 27 anos, Bailarina e Coreógrafa, Porto).

Para a maioria dos entrevistados, a constante turbulência, reformulação da equipa de trabalho e de projetos, constitui por um lado uma mais-valia que acaba por se tornar um ponto forte, mas que também pode ser uma fraqueza, no sentido em que limita o desenvolvimento do projeto. Este modelo proporciona constantes ciclos de criação, desenvolvimento e conclusão de projetos, o que conduz a que cada um tenha um período de vida muito curto, dificultando a digressão dos espetáculos e a fidelização de públicos com consequente aumento dos custos de produção. Esta realidade gera repercussões em quatro dimensões de análise.

Em primeiro lugar, ao nível dos públicos, isto porque a volatilidade do tipo de oferta da *Companhia* impede a construção de um público fidelizado que acompanhe de forma próxima e regular a oferta da *Instável*. Em parte isto advém do facto de os seus espetáculos terem digressões que só fazem paragem na cidade do Porto por um período de um ou dois dias, o que constitui um segundo fator de análise.

“Existe um esforço para criar um determinado espetáculo, esse espetáculo é apresentado duas ou três vezes e depois desaparece e a *Companhia* ou o coreógrafo volta a criar outro espetáculo que também apresenta duas ou três vezes e que desaparece. Por um lado, isso faz com que enquanto projeto não se consiga as economias de escala necessárias para que o projeto tenha rentabilidade e por outro lado também me parece que não se consegue estabelecer relações com os mais variados públicos.” (Cecília Folgado, 39 anos, Gestora Cultural, Lisboa).

Relativamente à mesma questão, Ricardo Alves refere em entrevista que esta realidade impossibilita a definição de uma linguagem própria, já que não existe um criador fixo, o que impede uma relação estável entre o público e o trabalho da *Companhia*.

“No caso da Companhia Instável isso é muito mau, porque tu passas a palavra que este espetáculo foi muito bom, o outro vai ver a seguir, como é com outro coreógrafo pode ser completamente diferente. Portanto a criação e fidelização de públicos, motivados pela pouca regularidade de apresentação e pelo saltar de coreógrafos, torna o trabalho de produção mais difícil.” (Ricardo Alves, 51 anos, Diretor Técnico, Porto).

Uma terceira dimensão da estrutura da *Instável* prende-se com a comunicação e *marketing* associados aos projetos em que se envolve, em conjunto com o facto de se verificar uma centralização de tarefas na Diretora da estrutura, que é responsável por grande parte das tomadas de decisão e das apostas da *Companhia*, resultando na escassez de tempo para despender noutras vertentes.

“Em relação a mim, é aquilo que eu estava a dizer: porque é uma equipa pequena, porque eu tenho que controlar muita coisa e porque tento estar muito dentro do todo ou de controlar o todo, ação por não me conseguir projetar tanto no futuro, embora lance muitos projetos novos. Mas poderia estar a projetar mais determinadas áreas como vendas internacionais, coisas assim.” (Ana Figueira, 49 anos, Gestora Cultural, Porto).

Na opinião de metade dos entrevistados, existe uma fragilidade na forma como é veiculada a informação acerca *do que se faz e quando se faz* na *Companhia Instável*, dado que não existe propriamente um departamento de comunicação, sendo feita a publicidade dos espetáculos através dos diferentes intervenientes da *Companhia* e das suas redes de contacto.

Como argumenta Mafalda Deville:

“Acho que a Companhia Instável não se vende bem, a sua imagem não é bem vendida...eu só vou conhecer o trabalho da Companhia Instável se realmente quiser conhecer o seu trabalho, porque se estiver á espera, ou estiver interessada noutros tipos de trabalho, então não a vou conhecer” (Mafalda Deville, 38 anos, Bailarina e Coreógrafa, Porto).

Também é da mesma opinião Daniela Cruz:

“É necessário reforçar a comunicação porque está a falhar e as coisas ficam sempre na eminência de avançar ou não avançar porque o *passa palavra* não é o suficiente” (Daniela Cruz, 29 anos, Bailarina e Formadora, Porto).

Uma última dimensão a destacar como resultado da estrutura da *Companhia* corresponde às dificuldades de produção. Estas dificuldades prendem-se com três aspetos importantes.

O primeiro aspeto refere-se ao facto da equipa nuclear estar em constante mutação, não permitindo que haja uma sedimentação de conhecimentos e rotinização de procedimentos. Nos dezassete anos de *Companhia Instável*, trabalharam nove produtores na estrutura, assistindo-se nos últimos três anos à contratação de quatro produtores diferentes, mostrando a instabilidade no núcleo de trabalho, o constante retomar do zero de todos os processos e transmissão de conhecimentos.

“A Companhia Instável é a Ana Figueira e depois tem sempre uma equipa de produção que varia muito, é muito instável. Eu acho que aí a Companhia deveria ser mais estável de alguma maneira. Nessa estrutura tem que ser, senão sempre que há uma equipa nova tem-se que pegar no barco todo outra vez. Por isso acho que era importante esse lado ser estável, porque senão é sempre um projeto que está sempre a começar, está sempre a arrancar, está sempre a pegar de novo.” (Mafalda Deville, 38 anos, Bailarina e Coreógrafa, Porto).

Os últimos dois aspetos a analisar, e que encerram em si razões pelas quais a *Companhia* se depara com dificuldades de produção, relacionam-se entre si. O facto de a estrutura albergar muitas áreas de intervenção para uma equipa de trabalho pequena, resulta num excesso de trabalho para os atores em causa. As três produtoras da *Companhia*, referem que por vezes se torna difícil conseguir corresponder às exigências e solicitações, gerando alguma frustração pela incapacidade de dedicação a todos os projetos por igual, pelo número de horas ser insuficiente para estar presente em todos os momentos da criação e desenvolvimento dos projetos.

“Como aspetos negativos, não sei, se calhar, o excesso de trabalho, a quantidade de frentes que atacar, uma certa dependência de apoios, é isso que nos deixa um pouco tensos para conseguirmos manter toda a programação que queremos, ou atuar em todas as frentes a que a Instável se propõe.” (Sara Sousa, 28 anos, Produtora, Espinho).

“Os pontos fracos, sei lá, é o não ter tempo para mim. É uma profissão de desgaste, é uma profissão stressante e se tu não sentes nada disso se calhar é porque não estás a fazer o teu trabalho bem feito. Tens que o sentir, mas também tens que o saber gerir.” (Rita Silva, 24 anos, Produtora, Gaia).

“Às vezes isto é um caos...mas acho que isso faz parte...a Companhia tem muitos projetos, então claro que depois fragiliza a execução.” (Daniela Cruz, 29 anos, Bailarina e Formadora, Porto).

Na sequência da concretização dos pontos fortes e fraquezas da estrutura que é a *Companhia Instável*, surgem alguns aspetos de relevo que importa referir e analisar,

aspectos que traduzem dependências da *Companhia*, que condicionam a sua evolução. Para esta dimensão de análise consideramos cinco fatores de que depende a estrutura.

O primeiro fator a referir, será o alargamento e manutenção da equipa nuclear: direção e produção, dado que se verificou anteriormente que para o número de projetos a que a *Companhia* se propõe, os recursos humanos tornam-se insuficientes para corresponder às exigências.

Da mesma forma, a centralização de tarefas e de tomadas de decisão na Diretora da *Companhia* impede a sua dedicação a outras vertentes que poderiam expandir a estrutura.

Conforme Cristina Leitão:

“Acho que fazia mesmo um regulamento interno porque todos os dias surgem novas situações e na Instável há muita gente sempre a mudar, muitos produtores a mudar, muita gente a trabalhar, muitos estagiários e isso seria importante. Na verdade as decisões estão todas centralizadas, por isso um regulamento interno bastante abrangente facilitava um bocado... Sim, eu veria mesmo uma direção bipartida. Eu imagino sempre um Diretor artístico e um Diretos financeiro, por exemplo... Eu veria mesmo uma direção em que nem tudo recaísse na mesma pessoa” (Cristina Planas Leitão, 32 anos, Coreógrafa, Porto).

O segundo fator de análise prende-se com a necessidade de manutenção do espaço físico do Teatro do Campo Alegre cedido pela Câmara Municipal do Porto, pois as ofertas e apostas atuais da *Companhia* dependem dessa estrutura física.

“A Instável depende da garantia desse espaço. Não é que nós não possamos utilizar outro espaço para trabalhar mas o espaço permite alguma sustentabilidade à Companhia e isso é importante por via da sua precariedade.” (Cecília Folgado, 39 anos, Gestora Cultural, Lisboa).

Um terceiro fator de relevo é a continuidade de financiamento por parte da dgARTES, pois a *Instável* é uma estrutura que depende desse apoio para desenvolver o seu projeto de Companhia e a incerteza em relação a essa verba condiciona quer a oferta e as apostas, quer a permanência da equipa de trabalho, dada a precariedade que daí advém. Esse valor financeiro serve para assegurar primeiramente a estrutura. Depois da estrutura estar assegurada, então consegue criar mais fontes de rendimento para apoiar os criadores, intérpretes e a formação.

“Sinceramente há um... que é o financeiro. É esse. Esse é o problema de todas as estruturas neste momento, do próprio Estado, da própria dgARTES. Há estruturas que foram apoiadas este ano mas que não têm apoio no ano seguinte porque não há dinheiro para as apoiar. Portanto há uma falta de dinheiro...há uma falta de dinheiro para investir na cultura e em pensamento. A partir desse momento o problema é esse, porque as ideias

existem, falta é forma de as concretizar.” (Victor Hugo Pontes, 36 anos, Coreógrafo, Porto).

Por outro lado, Joana Castro, em entrevista, partilha uma visão diferente no que concerne ao aspeto de financiamento das companhias e/ou dos criadores. Na sua opinião, a conjuntura económica do país, a crise financeira que afetou em particular a cultura, acabou por se tornar um aspeto positivo na criação e produção artística.

“É verdade que em Portugal continuamos em crise...a crise de alguma forma foi boa para determinadas pessoas começarem a pensar – ok, sem dinheiro posso fazer? Ou seja, eu como artista continuo a ter necessidade de produzir, ou produzo só porque tenho aquele apoio financeiro e sou obrigado a produzir? E acho que isto é muito importante, que é o entre querer dizer realmente alguma coisa e o fazer por fazer, e eu acho que a arte tem muito esse ‘*in between*’, que às vezes peca um bocado e deixa de ser arte para ser outra coisa qualquer.” (Joana Castro, 27 anos, Bailarina e Coreógrafa, Porto)

Outro fator de que depende a evolução da *Companhia Instável* é a comunicação e *marketing*, que tal como referido anteriormente, representa uma das fraquezas da estrutura, não permitindo dar a conhecer o seu trabalho a um público maior, o que se repercute na sua notoriedade.

“Eu acho que depende muito da maneira como as coisas são feitas, do trabalho incessante em publicidade, em chegar às pessoas, em contactar, fazer ligações aos Teatros, fazer ligações às diferentes pessoas da dança no Porto.” (Marco Ferreira, 28 anos, Bailarino e Coreógrafo, Matosinhos).

A última variável a analisar é a capacidade de angariar bons coprodutores para desenvolver e apresentar os projetos da *Companhia*. A importância dos coprodutores prende-se não apenas com a questão financeira, em que os custos de produção são partilhados entre a *Companhia* e o coprodutor, mas também com o facto de a partir do momento em que se envolvem no projeto, e tratando-se de um coprodutor importante na área artística, confere à criação um garante de qualidade, cativa novos públicos e novos criadores, desencadeia o envolvimento de diferentes atores no processo, funciona como espaço de acolhimento, residência e apresentação e em sùmula, legitimam o projeto.

5.3 Perspetivas futuras e estratégia de evolução

No discurso dos entrevistados, quando se questiona o trajeto futuro da *Companhia Instável*, observa-se uma concordância de opiniões no que diz respeito às suas modalidades de intervenção. Para a totalidade dos entrevistados, a *Companhia* é vista a longo prazo como uma estrutura que se manterá fiel às suas características distintivas,

não fazendo sentido para os intervenientes a perda da sua assinatura no panorama artístico, pois é aí que faz a diferença.

O carácter informal da *Companhia*, a ausência de hierarquia, a abertura e proximidade com a comunidade artística e o objetivo primeiro de aposta nos jovens criadores são, na opinião de todos os entrevistados, características da estrutura que se perpetuarão no futuro. A estrutura “Instável” e as suas atividades estão criadas e enraizadas, e com o tempo as suas dinâmicas vão amadurecendo, vão ficando mais consolidadas e vão sendo reforçadas. Também em relação à “instabilidade” própria desta estrutura, é consensual para os diferentes atores a expectativa de se tornar menos “instável”, com a perspetiva que a equipa de trabalho seja alargada, mais regular e sedimentada, de forma a facilitar e agilizar processos e descentralizar as dinâmicas da *Companhia* na Diretora.

“As minhas expectativas seriam de que a Instável se tornasse um bocadinho menos Instável e que conseguisse, de alguma forma, alcançar a notoriedade e o reconhecimento que eu acho que merece... Agora há alguma estabilidade, mas o facto de estar constantemente a contar com a mudança de quem está a trabalhar na Instável, isso acaba por afetar muito o desenvolvimento do projeto e leva a que muito do trabalho de gestão diária assente na Ana, quando a Ana poderia estar a fazer outras coisas.” (Mafalda Deville, 38 anos, Bailarina e Coreógrafa, Porto).

“Acho que agora a Companhia vai entrar nuns anos, acredito eu, mais estáveis, dentro da instabilidade, mais estáveis. Vai poder solidificar trabalhos e projetos que foram começados nos recentes anos e que precisam de uma maturação. Nomeadamente o Faic, os Laboratórios, as aulas...mais gente, mais gente a conhecer, mais repetição das aulas, os cursos de Páscoa e os palcos instáveis associados ao Campo Alegre, acho que é uma altura de sedimentar projetos. Portanto acho que passa por aí” (Marco Ferreira, 28 anos, bailarino, coreografo e professor, Matosinhos).

Relativamente à evolução da *Instável*, quer seja em termos qualitativos e de diversidade de apostas, quer em termos quantitativos, no que toca à dimensão da *Companhia*, a opinião dos entrevistados, remete para um projeto que no futuro não terá capacidade para se tornar megalómano, ou tornar-se numa grande companhia de dança contemporânea, pois também não é esse o seu objetivo, contrastando com a opinião da Diretora da Companhia, que conta com a aposta na expansão da *Instável* no espaço internacional.

“De qualquer forma há sempre aquela questão de ser instável... quais são as sementes que ficam? Porque é assim... quem cresce não são as estruturas, são as pessoas que fazem a estrutura. A Instável não terá grande possibilidade de crescer uma vez que está constantemente a partir do zero, isto enquanto nas produções da Companhia Instável.” (Ricardo Alves, 51 anos, Diretor Técnico, Porto).

Para Ana Figueira, a *Companhia Instável* vai continuar no futuro a ser fiel ao seu propósito primordial, que é investir em jovens criadores, seja nos que ainda estão a fazer formação e que pretendem vir a ser intérpretes ou criadores e a oferecer a oportunidades aos jovens bailarinos que estão a experimentar o início do percurso profissional.

Portanto, para a Diretora da *Companhia*, o investimento atual e futuro nos jovens traduzir-se-á no investimento futuro na *Instável*, porque o retorno que esses profissionais tiverem relativamente aos projetos que desenvolvem, será também um retorno do trabalho desempenhado pela *Instável*. No entanto, também no seu entender, é necessário implementar estratégias que levem à internacionalização da *Companhia*, referindo contudo que para que tal aconteça em termos de desenvolvimento do projeto, é necessário manter o espaço físico da estrutura, contar com uma equipa de trabalho nuclear ampla e sedimentada e continuar a obter apoio e financiamento.

“Assim mais concretamente em termos de projetos, claro que passa por termos mais apoio, passa sempre por isso. Mais apoio, quer dizer, uma equipa mais segura, uma equipa mais constante porque não pode ser tudo instável, e a equipagem sido muito instável... uma equipa um pouco maior, uma equipa de base – isso é essencial. Acho que uma das coisas a investir num futuro próximo é a venda internacional, porque Portugal não tem capacidade para dar vazão aos projetos que nós fazemos, portanto, temos mesmo de os lançar para o exterior. Passaria por ter um agente internacional.” (Ana Figueira, 49 anos, Gestora Cultural, Porto).

Rita Silva considera importante que os espaços de ensaio e residências recebam melhorias em termos de condições técnicas e contemplem uma bolsa de produção especificamente destinada a apoiar jovens criadores que queiram apresentar as suas peças nos *Palcos Instáveis*. No que diz respeito à angariação de públicos por parte da *Companhia*, as perspetivas são que os resultados futuros da sua relação com o Teatro Municipal do Porto se traduzam num aumento quantitativo e qualitativo em termos de públicos, embora seja ainda muito cedo para perceber o impacto desta parceria.

Outro aspeto que foi referido como essencial para o desenvolvimento futuro da *Companhia* é a aposta na comunicação e marketing, tendo sido apontado anteriormente como uma das fraquezas da *Instável*. A esse respeito, Daniela Cruz e Joana Castro entendem que este é um aspeto central para o crescimento e consolidação futuros da *Instável* e respetivos públicos.

Notas conclusivas

A dança contemporânea surge por volta dos anos sessenta num contexto de rutura artística e social, exprimindo uma necessidade de inovação e experimentação, apropriando-se de uma estética muito própria que fez com que esta se demarcasse como um subcampo. A *nova dança* surgiu como contraponto da expressão dramática das emoções e das paixões que caracterizavam a *dança moderna* e como uma celebração do movimento pelo movimento, sem que a dança precisasse obrigatoriamente de ter um significado, sentimento, emoção ou qualquer motivação, que não fosse o movimento corporal, para simplesmente acontecer.

Em Portugal, a emergência da dança contemporânea, ou a *Nova Dança Portuguesa*, situa-se cronologicamente nos anos oitenta e surge intimamente ligada ao 25 de Abril, sendo que antes da revolução, a dança era um meio artístico muito pequeno, limitado e tradicional, ligado quase exclusivamente à dança clássica. Este momento caracteriza-se fundamentalmente pela liberdade criativa, que tem expressão na área da cultura e concretamente na dança.

Por esta altura existiam três Companhias de Dança que estavam centralizadas em Lisboa: *Companhia Nacional de Bailado*, *Ballet Gulbenkian* e *Companhia de Dança de Lisboa* e eram mais ligadas à dança clássica ou ao neoclássico.

A Gulbenkian foi uma entidade relevante nesta fase porque, por um lado, promoveu a dança e por outro desenvolveu a vertente de formação. A partir de determinado momento, esta Companhia permitiu aos artistas de dança residentes, assistir a outras peças, a outras obras, nomeadamente o *Centro de Arte moderna da Gulbenkian* com os *Encontros Acarte*.

No caso particular do Porto, a peça que foi considerada a obra de viragem para esta nova etapa, foi um trabalho de Paula Massano apresentada no Porto, no Teatro Carlos Alberto, sendo que a partir daí apareceram novos coreógrafos da *Nova Dança Portuguesa*, que marcaram uma determinada época.

No entanto, como na cidade do Porto não existiam, por essa altura, companhias de dança que pudessem fixar este movimento assim como os criadores na cidade, a dança contemporânea acabou por acontecer em pequenos surtos no Porto e sedimentar estruturas, alocar bailarinos e coreógrafos na capital do País onde a oferta de oportunidades era maior, as condições para a criação estavam reunidas e existiam salas de espetáculo para apresentação dos projetos dos criadores.

No Porto isso não acontecia, portanto, houve muitos bailarinos e até alguns coreógrafos, desta *nova dança* contemporânea, que eram originários do Porto e do Norte do país, mas que efetivamente acabaram por ir para Lisboa e por se concentrar lá ou sair do País para estudar ou exercer a sua profissão.

Inicialmente, existiam então na cidade do Porto algumas estruturas importantes de apoio à dança, nomeadamente o Balletteatro, o Ginásio e o Núcleo de Experimentação Coreográfica, as primeiras duas mais ligadas à formação e a última mais ligada à criação, experimentação e como local de acolhimento e partilha dos artistas. No entanto, estas estruturas não tinham a densidade nem a proximidade ao poder político que permitissem o seu desenvolvimento e apoio, assim como a criação de outros espaços de acolhimento aos artistas.

Como instituições de programação, existia o Teatro Rivoli, o Teatro Nacional São João e Serralves, embora durante o período de 2001 a 2013, o Rivoli não tivesse oferecido propriamente programação na área da dança, tendo estado inclusivamente encerrado durante um período de tempo.

Na cidade do Porto, devido a flutuações políticas e ao facto do Rivoli, o Teatro da dança por excelência, ter estado fechado, não houve uma regularidade na oferta da dança. Os artistas ficaram sujeitos a desenvolver projetos *do it yourself* e a recorrer a espaços de apresentação não convencionais, alternativos e completamente “*underground*”. Contudo, estes espaços, não sendo salas de espetáculo ou teatros, não dispunham de um palco profissional ou luz, logo, as peças apresentadas nesse contexto, tinham sempre limitações em termos de recursos técnicos.

Portanto, o fenómeno a que se assiste no Porto é assente numa produção criativa e cultural de *self made artists*, que tiveram apoios pontuais dos seus pares, de produtores e essencialmente de iniciativas individuais e privadas.

Desta forma, os criadores da cidade do Porto delinearam desde muito cedo um percurso independente, com residências no estrangeiro, onde participaram e colaboraram em diferentes projetos, tanto como bailarinos, como coreógrafos, “produzindo” uma geração que é internacional, pluridisciplinar, que se cruza e que é “contaminada” por diversas formas de arte com interesses e formações diversas.

Podemos dizer que o que distingue quando se pensa na dança que se apresenta em Portugal, é o facto de ser uma dança muito conceptual e muito autoral. É uma dança que sempre teve uma vocação política, provavelmente pela necessidade de resistência, levou à constante reinvenção. A identidade, as questões políticas, a história e o constante

questionamento são características da dança portuguesa, com uma linguagem muito própria e distintiva, em parte devido à instabilidade e às flutuações a que sempre esta forma artística esteve e está sujeita na nossa realidade, com impacto nas vivências, sentimentos e emoções dos artistas que, consequentemente transpõem, para as suas criações.

A *Companhia Instável* surge como uma das instituições que procura suprir as dificuldades que se observavam no Porto ao nível do desenvolvimento da dança contemporânea. Um estudo de caso aprofundado a esta organização permitiu evidenciar o conceito de *art world* enquanto trabalho cooperativo, tal como teorizou Becker (1982). O autor desmistificou o conceito de arte enquanto obra de um artista génio, que produzia individualmente. A *Companhia Instável* é isso mesmo: arte coletiva.

Para a criação de qualquer peça participam um conjunto heterogéneo de atores, entre os quais a Diretora as produtoras os bailarinos e coreógrafos, figurinistas, cenógrafos e técnicos de luz e estruturas de acolhimento. A Diretora da Companhia desempenha as funções de contratação de colaboradores, formação dos diferentes intervenientes da estrutura responsáveis pela produção, gere os contactos quer ao nível nacional quer internacional de estruturas promotoras, programadores e instituições de apresentação, assim como procede à seleção e convite de criadores para as grandes produções anuais da Companhia.

No que diz respeito à equipa de produção, as funções principais concentram-se em aspetos logísticos, financeiros e contratuais ao longo de todo o processo de criação do espetáculo. Os bailarinos têm como função aprender, reproduzir e interpretar a obra criada pelo coreógrafo. O coreógrafo por sua vez, é responsável por transmitir a sua obra de forma a ser decodificada pelos intérpretes e proceder aos ensaios.

Em segundo lugar, atores que não fazem parte da equipa da *Instável* mas são contratados para prestar apoio nos seus projetos; é o caso de consultores, *coachers*, equipa técnica e figurinistas.

Relativamente aos consultores da *Companhia*, a sua função é dar apoio nas decisões de programação, discutir a linguagem e pensamento da *Instável* nas tomadas de decisão. Os *coachers* desempenham funções de ensaiadores de apoio aos coreógrafos responsáveis pelas criações. A equipa técnica concretiza a visão do criador no que diz respeito ao palco, luzes e som do espetáculo, os figurinistas desenvolvem o guarda roupa idealizado pelo criador.

Em último lugar um conjunto de atores que são externos à *Companhia*, mas que representam um papel igualmente relevante na concretização dos espetáculos da *Instável*: os programadores e os Teatros, na medida em que coproduzem, programam, difundem e fornecem as condições infraestruturais para a realização dos espetáculos.

É este conjunto de atores que possibilita a concretização de sucessivos ciclos de formação, criação e apresentação.

Nesta teia de relações entre os vários atores presentes neste *art world*, emergem múltiplas convenções que estruturam este mundo artístico e permitem que cada um desses atores desempenhe uma determinada função previamente definida e apreendida na sua trajetória de vida, tornando-se rotineira, produzindo padrões de atividade coletiva e permitindo a organização do trabalho.

Todas as criações artísticas implicam a mobilização de recursos. No caso da *Companhia Instável*, denotou-se nas entrevistas uma preocupação mais intensa com a necessidade de mobilizar recursos materiais.

Segundo Becker, “as convenções proporcionam a base em que cada participante de um mundo artístico, trabalhe em conjunto de uma forma eficiente para produzir trabalho característico desse mundo artístico. Diferentes grupos de participantes conhecem diferentes partes do corpo total de convenções usado por um mundo artístico, facilitando a porção da ação coletiva em que fazem parte” (1982: 42).

No discurso de todos os entrevistados, a necessidade de manutenção do espaço físico cedido pela Câmara Municipal do Porto e a continuidade de financiamento pela dgARTES, é fundamental para a sobrevivência da estrutura, sendo essa a maior preocupação dos diferentes intervenientes.

Este facto remete para a dança contemporânea enquanto um campo de forças e lutas, uma vez que se observam disputas entre diferentes Companhias pelos mesmos recursos, que são limitados.

Nas entrevistas, foi possível observar que neste campo artístico, o Porto e em concreto a *Companhia Instável*, surgem como um polo dominado, que absorve uma menor quantidade de recursos e por isso vivencia constrangimentos adicionais na sua atividade quotidiana.

Esta realidade ilustra a conceptualização de Bourdieu no sentido em que “cada agente enfrenta um conjunto de constrangimentos prováveis” que vêm limitar as suas “opções” e orientar as suas práticas através de uma “hierarquia” (1996: 88).

Apesar desta desigualdade de distribuição de recursos patente, a estrutura única da *Companhia Instável* favoreceu a dinamização de redes sociais informais entre os diferentes tipos de atores que participavam nos projetos desta organização (Crane, 2007).

Crane argumenta que este tipo de redes favorece a produção cultural original e provocatória, inovando e atraindo públicos jovens através de um *feedback* contínuo entre estes e os criadores. Este é o caso da *Instável* que enfatiza a comunicação com o público jovem e o apoio a jovens criadores, sendo que os públicos primeiros da *Companhia*, são os alunos, os bailarinos, os coreógrafos e as suas redes sociais.

Estes públicos por possuírem um conhecimento elevado das convenções desse mundo artístico, correspondem aos participantes mais profissionalizados da *Instável*, e que são a sua maioria, distinguindo-se do restante público que é leigo.

Podemos desta forma dizer que o subcampo da dança, que é a dança contemporânea é uma forma artística de *nicho*, por isso mesmo é um público que tem um *habitus*, no qual o capital cultural se reveste de particular importância.

No decurso desta investigação pude observar através do estudo de caso, uma série de constrangimentos no que concerne à criação e produção artística que derivam da escassez de recursos humanos e matérias disponíveis aos diferentes atores para a materialização de uma obra.

Assiste-se, de certa forma, a um campo de forças e de lutas pelos mesmos recursos; no entanto, no seio da *Instável* existe ao mesmo tempo uma dinâmica de complementaridade entre os diferentes atores, em que não está patente a disputa por uma determinada posição, nem presente uma hierarquização dentro da estrutura. Verifica-se uma constante apropriação de papéis em simultâneo pelos diversos atores com o objetivo comum da criação da obra no sentido de cooperativismo e de complementaridade.

Referências bibliográficas

BANES, S. (1980) - *Terspsichore in speakers*. Boston: Houghton Mifflin Company.

BARTHES, Roland (1997) - *Mitologias*. Lisboa: Edições 70. BECKER, Howard S. (1982) - *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.

BOURDIEU, Pierre (1992) - *Les Règles de L'Art – Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris: Seuil.

BOURDIEU, Pierre (2002) – *Esboço de uma teoria da prática. Precedido de três estudos de etnologia cabila*. Oeiras: Celta Editora.

BOURDIEU, Pierre (2004) - *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século Edições. CASTRO, Ana Lúcia de (2003) – *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. São Paulo: Annablume Editora.

CINTRA, Rui (2008) - Portugal dança. *Agenda Cultural da Câmara Municipal de Lisboa*. N.º 209.

CONDE, Idalina (1990) - Transformações recentes no campo artístico Português em *A Sociologia e a sociedade Portuguesa na viragem do século*, vol. II, *Atas do I Congresso Português de Sociologia*, APS, Estudos. Lisboa: Editorial Fragmentos, pp.177-190.

CONDE, Idalina (1994) – Obra e valor. A questão da relevância. In MELO, Alexandre, (org.) *Arte e dinheiro* p. 163-189. Lisboa: Assírio & Alvim. CONDE, Idalina (1996) - Artistas. Indivíduo, Ilusão Ótica e Contra-Ilusão em *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º19, Lisboa, pp.31-65.

CRANE, Diana (1992) – *The production of culture – media and the urban arts*. Londres: SAGE.

DE SOUZA, Paulo Henrique Alves (2013) - Dança contemporânea: percepção, contradição e aproximação. *Pensar a Prática*, 16.4.

DUARTE, Mariana (2008) - O que é a dança contemporânea? *JornalismoPortoNet*. Disponível no website: <http://jpn.up.pt/2008/12/22/o-que-e-a-danca-contemporanea/>

FARINHA, Cristina (2002) - *Ser Coreógrafo em Portugal: identidades, práticas e representações socioprofissionais*. Tese de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação. Lisboa: ISCTE.

FAZENDA, Maria José (1997) - *Movimentos Presentes – Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Danças na Cidade/Livros Cotovia.

FEATHERSTONE, Mike (1991) - *Consumer culture and postmodernism*. London: Sage Publications.

GADELHA, R.C.P. (2010) - *Coreografias em dança contemporânea*, Tese de Doutoramento em Sociologia – Programa de Pós-graduação em Sociologia. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.

GARAUDY, R. (1980) - *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GIL, José. (2001) - *Movimento total – O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'água.

GUERRA, Isabel Carvalho (2006) – *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: sentidos e formas de uso*. Estoril: Príncípia.

GUERRA, Paula (2010) – *A Instável Leveza do Rock: Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível no website: <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304>

GUERRA, Paula (2013) - *A Instável Leveza do Rock: Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Afrontamento.

INÁCIO, S.M.G. (2006). *Sílvia Real, nas redes da contemporaneidade: estudo contextualizado da obra coreográfica*. Faculdade de Motricidade Humana. Tese de Mestrado. Cruz Quebrada.

JOSÉ, Ana Maria de São (2011) - Dança contemporânea: um conceito possível? *V Colóquio Internacional “Educação e contemporaneidade”*. São Cristóvão.

LAGINHA, A. (1998) - Meio século de dança em Portugal. *Navegar é preciso: Problemas estruturais e similaridades conceituais na dança do Brasil e Portugal*. Centro Cultural de São Paulo, pp. 67-84.

LOUPPE, Laurance (2012) - *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.

MELO, Alexandre; PINHARANDA, João (1986) - *Arte contemporânea portuguesa*. Lisboa: Grafispaço.

MELO, Alexandre (1994) – *Arte*. Lisboa: Difusão Cultural.

OLIVEIRA, Cláudia (1999) *Quem Não Dança Não Sabe O Que Se Passa – A Condição Artística e Profissional da Dança Contemporânea*, Dissertação de Licenciatura em Sociologia e Planeamento. Lisboa: ISCTE.

PARRA, Denise V (2009) - *A dança na contemporaneidade: um foco em dois centros de formação*. Tese de Mestrado em Motricidade Humana na especialidade de Performance Artística/Dança. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.

PAVLOVA, A. (2002) - *Deu a louca no coreógrafo*. Rio de Janeiro: O Globo.

RIBEIRO, António Pinto (1994) *Dança Temporariamente Contemporânea*, Passagens, Lisboa: Veja.

RIBEIRO, António Pinto (1998) – *Atitudes. Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º4, Lisboa, pp. 211-214.

RIBEIRO, António Pinto (2001) - Contributo para uma cartografia da dança contemporânea em Portugal. In Santos, E. Santos, C. Fiadeiro; J.& Guénit .D. (Eds .) *Projecto Dez e mais dez*. Lisboa: Danças da Cidade.

ROUBAUD, M.L. (2001) - *Corpo e imaginário: representações do corpo na dança Independente em Portugal*. Faculdade de Motricidade Humana. Cruz Quebrada: FHM Edições.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos Santos (1994) – *Cultura, aura e mercado*. In MELO, Alexandre, org. - *Arte e dinheiro*. Lisboa: Assírio & Alvim. pp. 99-134.

SASPORTES, José; RIBEIRO, António Pinto (1991) - *História da dança*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

SAUKKO, Paula (2005) - Methodologies for cultural studies: an integrative approach. In DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. - *The Sage handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage.

SETENTA, Jussara Sobreiro (2008) - *O fazer dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA.

SILVA, A.B. (2015) – *Agora eu era um coreógrafo... [Assim, tipo... dança contemporânea]*. *Sinais em Linha*. Disponível no website: <https://sinaisemlinha.wordpress.com>

SILVA, E.R. (2005) - *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA.

SIMMEL, Georg (2001) - *Transformaciones de las formas culturales em El individuo y la libertad – Ensayos de critica de la cultura*. Barcelona: Editorial Peninsula. SIQUEIRA, D.C.O. (2006) *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados.

SPINDLER, Patrícia (2007) – *Dançando com Pina Bausch – experimentações contemporâneas*. Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

STAKE, Robert E. (2005) - Qualitative case studies. In DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. - *The Sage handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage.

STUART, I. (1999) - A experiencia do Judson Dance Theater. PEREIRA, R; SOTER, S., *Lições de Dança I*. Rio de Janeiro: Universidade Editora, pp. 191-204.

TOMAZZONI, A. (2006) - *Essa a tal dança contemporânea*. Disponível no website: <http://idancanet/esta-tal-de-danca-contemporanea/>.

WACQUANT, Loic (2005) – Mapear o campo artístico. *Sociologia – Problemas e Práticas*. n.º48. pp.115-119.

ANEXOS

ANEXO I

Guião de Entrevista Exploratória

- 1.** Como vê a evolução da dança contemporânea nos últimos 40 anos em Portugal, desde o 25 de Abril? No que concerne os espaços (Porto/Lisboa), os praticantes, os coreógrafos, as companhias, a consagração, os públicos, as peças...

- 2.** Quem são os criadores mais relevantes da dança contemporânea Portuguesa e porquê?

- 3.** Quais são as relações da dança contemporânea com outros domínios artísticos, quer seja com a dança clássica, música, teatro, artes plásticas...é um papel subalterno, é um papel de liderança?

- 4.** Quais são as principais dificuldades e potencialidades com que este domínio artístico se depara no nosso País?

- 5.** Quais são as perspetivas futuras da dança contemporânea?

- 6.** Quando surgiu a dança contemporânea no Porto? Como surgiu? Porque surgiu? Quem trouxe a dança para a cidade?

- 7.** Quais são as instituições relevantes na dança na cidade do Porto?

- 8.** Quais as diferenças neste domínio entre o Porto e o resto do País?

ANEXO II

Guião de entrevista semiestruturada

Dados sociográficos do/a entrevistado/a

Idade, género, escolaridade, profissão, anos/tempo de ligação À Companhia, local de nascimento, local de residência, qualificações profissionais e artísticas, estado civil.

1. Qual o historial da Companhia Instável? Marcos de evolução. Principais momentos. Peças principais. Principais concretizações.
2. Como é que se começou a relacionar com a Instável? Do ponto de vista pessoal, foi em termos profissionais ou pessoais? O que o levou a esse contacto com a Companhia? Momentos marcantes e pessoas-chave.
3. Qual é a importância da dança na sua vida? Que dimensões ocupa? Qual o seu vínculo com a Instável (natureza jurídica, profissional)? Que papel tem a Companhia na sua qualificação profissional? Quais as suas perspectivas de desenvolvimento futuro e sua ligação À Companhia?
4. Quais os pontos fortes e pontos fracos dessa relação? Qual o balanço que faz?
5. Qual a diferença entre a Instável e as outras companhias de dança contemporânea? Como avalia as apostas da Companhia? Em termos metodológicos, em termos de programação, em termos de públicos?
6. Qual o posicionamento da Companhia Instável na dança contemporânea no Porto e em Portugal?
7. Perspetivas acerca da evolução da Companhia Instável?
8. Qual o futuro da dança contemporânea em Portugal e nesse âmbito o papel da Companhia
9. Quais os factores de que depende a evolução da Companhia Instável?

ANEXO III

Guião de observação de eventos

Nome do evento:	
Data e Hora :	
Local:	
Duração:	
Géneros e subgéneros artísticos presentes:	
Criadores:	
Produtores:	
Caracterização do público:	
Cenário de interacção:	

Temas abordados:	
Perfil do evento:	
Observações:	