

organizadora
Mary Sandra Guerra Ashton

Diálogos Interdisciplinares

Indústria Criativa,
Processos Culturais,
Diversidade e Inclusão

 **FAPERGS**

 **pimenta
cultural**

Direção editorial	Patricia Biegling Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegling
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Caroline dos Reis Soares
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Editoração eletrônica	Lucas Andrius de Oliveira Peter Valmorbida
Imagens da capa	Creative_Hat, Harryarts - Freepik.com
Revisão	Landressa Rita Schiefelbein
Organizador	Mary Sandra Guerra Ashton

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D579 Diálogos Interdisciplinares: indústria criativa, processos culturais, diversidade e inclusão. Mary Sandra Guerra Ashton - organizadora. São Paulo: Pimenta Cultural, 2021. 462p..

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5939-311-4 (brochura)

978-65-5939-312-1 (eBook)

1. Turismo. 2. Tecnologia. 3. Indústria criativa. 3. Processos culturais. 4. Diversidade. 5. Inclusão. I. Ashton, Mary Sandra Guerra. II. Título.

CDU: 300

CDD: 300

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.121

PIMENTA CULTURAL

São Paulo - SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 1

5

Jéssica Gil Gaspar Ferrão
Luís Miguel Teixeira
Mary Sandra Guerra Ashton

DANÇA CONTEMPORÂNEA NA REGIÃO NORTE DE PORTUGAL

Resumo

A arte da dança, até aos dias de hoje, sofreu inúmeras alterações. Por consequência, também a formação daqueles que dançam tem vindo a transformar-se, adaptando-se às constantes mudanças que se presenteiam. No decorrer desta pesquisa, será evocado um contexto histórico da dança até os dias de hoje na dança contemporânea, nomeadamente em Portugal, pontualmente na cidade do Porto, com o objectivo de compreender as complexidades e transformações da dança até o contemporâneo e da sua multiculturalidade diante das vertentes artísticas. A pesquisa se deu no âmbito de revisão de literatura de cunho exploratório descritivo e de natureza básica com análise qualitativa.

Palavras-chave: dança contemporânea; criação coreográfica; interpretação coreográfica.

DANÇA CONTEMPORÂNEA NA ATUALIDADE

Segundo Olivera (2015), não existe apenas um conceito que possa dar conta da complexidade da dança contemporânea; existem construções coreográficas diversas, provenientes de lugares e culturas diferenciadas. Ao democratizar a dança, o contemporâneo trouxe corpos multiculturais, não estereotipados, como também intérpretes sem qualquer tipo de formação. A dança, o corpo, o gesto, o movimento e a arte foram repensados, surgindo assim um novo conceito, o 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.

Parra (2009) apoia a perspectiva de que a dança contemporânea tem como principal objetivo a procura de um caminho de identidade artística e criativa, deixando que os outros planos artísticos se desenvolvam a partir desta singularidade. Assim, o bailarino na dança contemporânea passa a ser um corpo com liberdade criativa, autonomia, que interpreta, improvisa e é incentivado a trazer a sua autenticidade para o processo criativo, e não um mero executante de movimentos (Oliveira, 2015). Fortin e Long (2005) fazem também referência à singularidade do indivíduo e à experiência sensorial distintiva de cada bailarino como ponto de partida para desenvolver o autoconhecimento do corpo em movimento.

Ainda sobre a dança na contemporaneidade, Bravi e Melo (2002) salientam que a característica essencial da estética contemporânea é a diversidade, ou, possibilidade do múltiplo, onde a necessidade artística em dar vazão à autonomia criativa gerou um constante apelo às ruturas e à necessidade de um trabalho multidisciplinar. Para Parra (2009), conceitos como a pluralidade, a multidisciplinaridade, a transdisciplinaridade entre outros conceitos de mistura e globalidade, estarão sempre

presentes na contemporaneidade, pois envolvem-se com a escolha, com a imersão de um universo num outro, com a diversidade, e o encontro de um grande vocabulário num processo de descoberta.

Dantas (2005) acrescenta que o termo dança contemporânea incorpora inúmeras formas de dança e, em geral, é utilizado para abraçar diferentes poéticas atuais da dança, as quais não se enquadram nas classificações tradicionais, como são exemplo o ballet clássico e a dança moderna. Louppe (2012), conta que nos dias de hoje é possível encontrar uma transversalidade entre os diversos métodos e técnicas de dança contemporânea, e por essa razão não faz qualquer distinção entre o que é moderno, contemporâneo ou atual.

Gil (2001) diz-nos que enquanto espectadores, não compreendemos a dança, porque ela não é feita para ser compreendida. O espectador não vê unicamente com os olhos, mas recebe o movimento dançado com o seu corpo inteiro. Siqueira (2006) refere que a dança se estabelece como um código não-verbal, que 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, que transmite mensagens ao espectador, revelando um universo cultural plural no qual as abordagens estéticas refletem diferentes contextos históricos, culturais, econômicos, religiosos e técnicos. Pavlova (2002) identifica características presentes na dança produzida atualmente, tais como: o silêncio, os corpos nus, os ruídos sonoros, a luz branca, o palco vazio, a interação com o público, o *work in progress* e o humor. Dantas (2005), acrescenta que a expressão de valores e sentimentos torna-se diretamente provocadora e também reveladora de circunstâncias que afetam a sociedade, e não apenas de roteiros fictícios. Por consequência, é bastante frequente ouvirmos distintas interpretações sobre espetáculos de dança em diferentes aspetos.

DANÇA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL

Parra (2009) refere que indiferentemente às influências, a dança nas diferentes partes do mundo, evoluiu e cresceu tecnicamente, mas sobretudo artisticamente. Portugal, inserido neste contexto, sofreu, no entanto, uma transformação mais lenta, com início nos anos 80, acompanhando a transformação da sociedade portuguesa.

Em comparação com uma Europa que vivia a dança contemporânea, Portugal encontrava-se com cerca de uma década de atraso no desenvolvimento deste meio artístico. É no pós-25 de Abril que surge uma geração que ainda hoje se reveste de uma significativa relevância, e é precursora da dança contemporânea em particular, e da dança em geral, que se realiza atualmente no país (OLIVEIRA, 2015).

Uma primeira fase crucial de desenvolvimento da dança contemporânea, segundo Oliveira (2015), corresponde ao período que coincide com a 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.

Nesta época, já se identificava uma lacuna na qualidade da formação dos bailarinos. Por esta razão, diversas fundações e associações investiram em bolsas de estudos para os bailarinos terem a oportunidade de se formarem noutros países estrangeiros (PARRA, 2009). Consequentemente, foi uma geração que saiu do país para estudar no exterior até conseguir dar os seus primeiros passos no seu país de origem. A saída destes artistas para estudar noutros países fez com que tivessem contato com a dança contemporânea que se fazia à época na Europa e na América, e por isso, mais tarde, quando regressaram, trouxeram consigo uma experiência para além de um conjunto de contatos, assim como uma rede de apoio e algum reconhecimento artístico, tornando-se, no fundo, os precursores da dança contemporânea em Portugal. No

entanto, estes criadores tiveram que fazer o seu próprio percurso nesse ainda pequeno mundo artístico e construíram de raiz uma comunidade de públicos e instituições que se interessassem e se envolvessem no desenvolvimento da sua atividade artística (OLIVEIRA, 2015).

Apesar deste ambiente frágil, no que diz respeito à formação do bailarino, existiam em Lisboa, durante os anos 80, três companhias de dança: a Companhia Nacional de Bailado, o Ballet Gulbenkian e a Companhia de Dança de Lisboa. A Companhia Nacional de Bailado, tinha como principal foco a formação de bailarinos profissionais inseridos no ballet clássico. Porém, o Ballet Gulbenkian investia na qualidade dos seus bailarinos a nível criativo, constituindo-se num espaço de experimentação e formação de bailarinos e coreógrafos que formariam a primeira geração da designada Nova Dança Portuguesa (OLIVEIRA, 2015). Segundo Inácio (2006) apud Parra (2009), o Ballet Gulbenkian foi uma referência muito importante para a iniciação do desenvolvimento de públicos e de criadores da dança moderna e contemporânea, principalmente durante a década de 80, ao originar e incentivar a expansão de novas propostas estéticas da dança portuguesa.

De acordo com Ribeiro (2001) apud Parra (2009), Portugal, na década de 80, é identificado como um país que ao longo da sua história contou com uma componente de inovação feita por estrangeiros, são exemplo Vera Mantero, Paula Massano, Madalena Victorino e João Fiadeiro, que procuraram uma formação diferenciada que não era encontrada em Portugal. Os nomes anteriormente referidos, são alguns exemplos daqueles que fizeram parte do grupo da “Nova Dança Portuguesa”.

Este grupo, foi ganhando um maior reconhecimento nacional e, no fim dos anos oitenta, Portugal já contava com uma frequência de criações coreográficas inseridas numa linha de pensamento estético de ruptura e de inovação artística, valorizando as ideias, o contexto e o movimento para comunicar. Surgiu a necessidade de

levar o corpo ao extremo bem como um constante questionamento quer individual, quer globalizado. Criou-se uma dança que é singular, nova, que de alguma maneira é curiosa, e que é contaminada pelos encontros e pelas oportunidades. Foi um momento de liberdade criativa, de curiosidade, de interesse, de exploração e de partilha, onde diversas áreas disciplinares tais como as artes performativas e as artes visuais, se conjugaram (OLIVEIRA, 2015). Servem de exemplo alguns coreógrafos como Paula Massano, Madalena Victorino, João Fiadeiro, Vera Mantero, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt, Rui Nunes, Rui Horta, Olga Roriz, Paulo Ribeiro, Joana Providência, Né Barros, Joclécio Azevedo, entre outros. Estes artistas, protagonizaram uma oposição às companhias que existiam na época, não somente rompendo com a estética utilizada, mas também com o tipo de treino do bailarino, que na altura eram as técnicas do ballet clássico e da dança moderna (PARRA, 2009).

Assim, o cenário da dança contemporânea portuguesa assiste, nos finais dos anos oitenta, à emergência de uma nova vaga de criadores relativamente produtivos dentro da debilidade das estruturas de formação, produção e criação de dança em Portugal (OLIVEIRA, 2015).

A dança destes novos criadores, era caracterizada pelos vários interesses no quotidiano 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, para além de assumirem uma atitude de crítica face à atividade das companhias de dança institucionais (OLIVEIRA, 2015). Para além disso, as peças apresentadas contavam maioritariamente com uma forte componente política e social, fruto do momento particular que se estava a viver, pois a dança contemporânea em Portugal surgiu num contexto social de pós-revolução, e isso era bastante visível. O país libertara-se de um longo período de repressão e a dança usou essa liberdade de expressão para expressar isso mesmo: liberdade, crítica política e social.

Sobre a nova dança portuguesa Dionísio (2001), refere que, conforme citado por Parra (2009), este movimento inédito em toda a história da dança nacional é inspirado nas linguagens da nova dança europeia e do pós-modernismo americano, que rompe com o conservadorismo artístico das décadas anteriores e coloca, pela primeira vez, o nosso país nas rotas da dança contemporânea internacional.

Nos anos 80 e 90, 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, fazendo com que a dança contemporânea não conseguisse fixar-se 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, com o intuito de investirem na sua formação e criarem o seu percurso e experiência profissionais (OLIVEIRA, 2015).

No entanto, na 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 e apoiam especificamente a dança contemporânea, tais como a Fundação de Serralves, a Culturgest e o Centro Cultural de Belém (SASPORTES; RIBEIRO, 1991).

Após a implementação destas medidas, importantes criadores da dança contemporânea regressaram ao Porto. Mudanças políticas, culturais e sociais aconteceram e promoveram o 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 (OLIVEIRA, 2015).

A dança em Portugal, mais propriamente na segunda metade dos anos noventa, chega a confrontar-se com um ritmo de reconhecimento e programações internacionais (DEPUTTER, 2001). De forma a continuar a criação artística em tempos de escassez, foram necessárias fortes estruturas de apoio, com uma visão clara, fundos estáveis e redes internacionais. A nível nacional, servem de exemplo o Festival Alcantara: um festival bienal de artes performativas sediado em Lisboa considerado vital no panorama artístico Português. Com a curadoria de Thomas Walgrave, coproduziu e colocou obras de novos criadores, bem como nomes nacionais e internacionais, que adotaram uma diversidade de perspetivas e ferramentas para refletir sobre a situação em questão (GUARDÃO, 2018).

O Centro Cultural Vila Flor (CCVF), em Guimarães, conquistou um lugar essencial nas artes performativas. É a casa da companhia de teatro Oficina, liderada pelo ator João Pedro Vaz, que acolhe o Festival Gil Vicente, bem como o Festival GUILDance, com curadoria de Rui Torrinha. O CCVF disponibiliza um centro de residência com forte ligação ao Teatro Nacional D. Maria II, para além de poder contar ainda com o Centro Cultural José de Guimarães, com um forte programa direcionado para a performance, tornando-o um dos melhores lugares de criação.

Um outro exemplo indispensável de mencionar é o Espaço do Tempo, considerado um refúgio localizado na cidade alentejana de Montemor o Novo, fundado em 2000 pelo coreógrafo Rui Horta, que abriga, em média, 70 residências por ano para artistas nacionais e internacionais, que estejam em diversos estados das suas carreiras. Para além das residências, também coproduz e apresenta trabalhos, e acolhe ainda a Plataforma Portuguesa de Artes Performativas, considerada a mais importante ação de divulgação dos criadores contemporâneos portugueses, enquanto ponto de encontro de dezenas de programadores nacionais e, sobretudo, internacionais (GUARDÃO, 2018).

No âmbito nacional, existem ainda diversas redes em termos de representação estrutural, produção, e circulação, tais como a REDE – Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea – a representar o setor da dança, que congrega mais de 20 companhias de dança, visando a reorganização dos agentes da dança em Portugal; a Plateia, a representar o setor do teatro; a PERFORMART, que representa profissionais do setor das artes performativas; a rede 5 Sentidos, que promove a programação e a coprodução a nível nacional; e ainda a Artemrede, um projeto de cooperação cultural que reúne 15 municípios portugueses e promove a interação entre cidades de diferentes dimensões (GUARDÃO, 2018).

Atualmente, o panorama da dança contemporânea e das artes performativas em Portugal conta com as seguintes tendências: Sete anos, Sete peças, de Cláudia Dias, que teve início durante os anos de crise e insistiu em planejar o futuro; as Visões Úteis, um coletivo sediado no Porto, com um forte compromisso ético e político através de uma constante reflexão acerca do sentido contemporâneo de fazer arte e teatro; o Teatro do Vestido, de Joana Craveiro, que trabalha com a visibilidade, evocando a memória e a biografia para lidar com a vida como a vivenciamos hoje através do teatro documental; e ainda o projeto Nova-Velha Dança, de João dos Santos Martins, que reflete a história recente da dança em Portugal onde, juntamente com Ana Bigotte Vieira, desenvolveu uma *timeline* para documentar coletivamente essa prática (GUARDÃO, 2018).

DANÇA CONTEMPORÂNEA NA REGIÃO NORTE E NA CIDADE DO PORTO

Inserido num contexto de liberdade criativa, onde o interesse, a exploração, a partilha e o cruzamento interdisciplinar artístico predominam, emerge a nova dança contemporânea em Portugal (OLIVEIRA,

2015). O período correspondente à Nova Dança portuguesa, assim designado por António Pinto Ribeiro, teve início, curiosamente, na cidade do Porto. Foi com cerca de dez anos de atraso que se assistiu ao surgimento de uma geração que tem a mesma curiosidade, que se opôs de alguma forma ao que era instituído e que estava associado às companhias de dança existentes na época. Por esta altura, destacam-se alguns criadores como Madalena Vitorino, Rui Horta, Olga Roriz, Vera Mantero, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Joana Providência, Né Barros e Joclécio Azevedo (OLIVEIRA, 2015).

Segundo Oliveira (2015), foi no início dos anos noventa que começaram a surgir algumas propostas importantes na cidade do Porto, referentes à dança que estava a emergir. Este período coincide com um apoio mais bem estruturado à criação contemporânea, nomeadamente na área da dança. Apesar da instabilidade que ainda se vivia, Serralves começou a convidar coreógrafos independentes a apresentar uma peça nova para a Casa de Serralves, com consultoria de António Pinto Ribeiro, sendo Joana Providência a primeira coreógrafa convidada neste contexto. Destes convites, decorria uma programação de dança que muitas vezes ia para além de Serralves. Era também apresentada no Rivoli, e posteriormente na Casa das Artes. Portanto, constituía um percurso programático que, de alguma maneira, apresentava e divulgava a dança contemporânea do nosso país.

No Porto, alguns artistas desempenharam um papel de relevância na afirmação da dança contemporânea. São o exemplo das irmãs Né e Isabel Barros, que regressaram à cidade e inauguram em 1983 o Balletteatro, uma escola artística com formação em teatro e dança. Também por esta altura, Ana Figueira criou o Núcleo de Experimentação Coreográfica, um local onde os artistas se reuniam para conversar, partilhar, trocar contatos, experimentar e criar, funcionando como espaço de acolhimento, configurando também assim um papel muito importante neste movimento. Porém, este movimento na cidade do Porto, em com-

paração com a capital, foi muito mais insípido, não obtendo, portanto, o mesmo impacto. Ao contrário da cidade de Lisboa, as estruturas da cidade do Porto, como o Balleteatro 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. Por consequência, houve muitos bailarinos e até alguns coreógrafos desta nova dança contemporânea, que eram originários do Porto e do Norte do país, que acabaram por ir para Lisboa e por se concentrar lá (OLIVEIRA, 2015).

Inicialmente, existiam na cidade do Porto algumas estruturas importantes de apoio à dança, nomeadamente o Balleteatro, o Ginásio e o Núcleo de Experimentação Coreográfica, as primeiras duas mais ligadas à formação e a última mais relacionada com a criação e a experimentação enquanto local de acolhimento e partilha dos artistas. Oliveira (2015) refere como instituições de programação, o Teatro Nacional São João, Serralves e o Teatro Rivoli.

Entre 1989 e 2006, o Teatro do Rivoli, sob direção artística de Isabel Alves Costa, foi um farol para a dança contemporânea, através do apoio e suporte aos novos artistas independentes da época. Na altura, Oliveira (2015) refere que já se podia contar com diversos públicos, atentos e interessados.

Porém, Rui Rio, presidente da Câmara Municipal do Porto entre 2001 e 2013, apesar dos enormes protestos da comunidade artística perante tal hipótese, tomou a decisão de alugar o Teatro Rivoli a uma entidade privada (GUARDÃO, 2018). Assim, entre 2001 e 2013, o Teatro Rivoli não ofereceu programação na área da dança, tendo estado inclusivamente encerrado durante um período de tempo.

Não foi possível assim garantir uma regularidade na oferta da dança por forma a proporcionar a consolidação de públicos. Quando se perdeu o Teatro Rivoli, perderam-se também estes públicos, que

foram obrigados a deixar o Porto para aceder à programação de dança, e a ter de procurar, sair, viajar, porque praticamente deixou de se observar oferta na cidade do Porto.

Durante este período, apesar do afastamento dos públicos de dança, não deixou de haver criação na cidade do Porto. Passou a haver muita criação individual e privada, sem apoios públicos da autarquia, sem condições físicas para criar, concretizar e apresentar, ou seja, sem visibilidade. Os artistas ficaram sujeitos a desenvolver projetos por eles próprios e a recorrer a espaços de apresentação alternativos, não convencionais, como servem de exemplo o Contagiarte, os Maus Hábitos e o Passos Manuel (OLIVEIRA, 2015).

No início do século XXI, a cidade portuense contava com alguns espaços de programação cultural, tais como a Casa da Música, Serralves e o Teatro Nacional São João com agora as suas três salas: uma sala de teatro mais convencional (Teatro São João), um espaço de estudo – o Teatro Carlos Alberto (TeCA) – e ainda o Mosteiro de São Bento da Vitória. Todos estes espaços detinham as suas singularidades e especificidades cheias de potencial. Contudo, referente 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 à formação, em particular as escolas de ensino artístico, enumeram-se o Balletteatro, o Ginasiano, a Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (ESMAE) e a Academia Contemporânea de espetáculos (ACE). Quanto a espaços mais ligados à criação, nomeadamente companhias de dança contemporânea, para além do Balletteatro com a sua componente de criação, apenas podíamos contar com a Companhia Instável, que surgiu a partir do projeto Núcleo de Experimentação Coreográfica orientado por Ana Figueira (OLIVEIRA, 2015).

Deste modo, o fenómeno que a cidade do Porto presenciou, baseava-se, de acordo com Oliveira (2015), numa produção criativa e

cultural de *self made artists*, que tinham apoios pontuais provenientes essencialmente de produtores e de iniciativas individuais e/ou privadas.

Denominando uma geração intermédia, o Porto pode contar com Tiago Guedes, proveniente de Lisboa; o reconhecido Vítor Hugo Pontes, considerado o criador com mais “nome” na cidade do Porto; Mafalda Deville, que se formou em Londres e onde desenvolveu durante dez anos a sua carreira e que, atualmente, se fixou no Porto para ensinar, criar e colaborar enquanto bailarina em algumas peças; e a dupla Sofia e Vítor Roriz que colaboram juntos desde 2006 (OLIVEIRA, 2015).

A partir de 2013, a cidade do Porto começou a assistir a uma dinâmica interessante, que contou com o aparecimento de uma nova geração de criadores na cidade e com a apresentação de propostas individuais e/ou coletivas. O Teatro Rivoli tornou-se emblemático quando o novo presidente da Câmara do Porto, Rui Moreira, eleito em 2013 e reeleito para 2017, estabeleceu um forte programa cultural político para a cidade, com o auxílio do vereador da Cultura da Câmara do Porto Paulo Cunha e Silva. Com a morte súbita de Paulo Cunha e Silva, Rui Moreira assume a supervisão direta do setor cultural, juntamente com Mónica Guerreiro e Guilherme Blanc, e mantém a dinâmica gerada (GUARDÃO, 2018).

Esta nova dinâmica deve-se principalmente às alterações no poder político, que acompanharam uma estratégia direcionada para a “reabilitação” da arte e da cultura feita na cidade, para a cidade (OLIVEIRA, 2015). O Rivoli, após estar de portas fechadas ao público entre 2005 e 2013, renasce com uma programação muito forte focada na dança contemporânea, dirigida por Tiago Guedes, coreógrafo e artista de longa data associado ao RE.AL de João Fiadeiro. Para além de ser um experiente *networker*, é também o fundador do Festival Materiais Diversos e dirigiu dois teatros locais antes de se instalar no Teatro Municipal do Porto, em 2014 (GUARDÃO, 2018).

Assim, o Teatro Municipal do Porto, com os seus dois polos, o Teatro Rivoli e o Teatro do Campo Alegre, apresenta um programa multidisciplinar aberto a uma ampla gama de estilos e diferentes tipos de público, através de uma aposta intensa num conteúdo programático dirigido às necessidades há muito negligenciadas. Esta mudança, foi um fator fundamental para o início de uma nova fase para a história da dança contemporânea no Porto, e o surgimento de novos programas promovidos pela Câmara do Porto. O programa “Cultura em Expansão”, tem como principal objetivo colocar a oferta cultural em toda a cidade (GUARDÃO, 2018). Programas de apoio às artes como o Criatório, que financia 16 projetos artísticos com um orçamento de 15.000€ cada, ou o Pláka, Plataforma Municipal de Apoio à Arte Contemporânea, que reúne projetos que consubstanciam a política municipal de apoio à prática artística contemporânea no Porto, são fundamentais no cenário cultural da cidade do Porto (GUARDÃO, 2018). Também o cartaz “O Rivoli Já Dança” arrancou 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 (OLIVEIRA, 2015).

Ainda antes do Teatro Rivoli tornar-se emblemático, emerge a Companhia Instável, no polo do Campo Alegre, única companhia de dança contemporânea no Porto onde os artistas têm a possibilidade de desenvolver os seus projetos dentro da cidade. É uma companhia informal, com características invulgares, sem corpo de baile ou coreógrafo fixo, aberta à comunidade artística, que disponibiliza aos bailarinos e coreógrafos um espaço de estudo para treinar e criar, permitindo residências artísticas, um curso de formação avançada (FAICC) e um palco profissional para apresentação dos trabalhos de criadores emergentes, Palcos Instáveis (OLIVEIRA, 2015). Estas oportunidades, acabaram 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 emergiram na cidade como criadores e formadores, após regressarem do exterior onde desenvolveram a sua atividade profissional. Marco da Silva Ferreira, bailarino e coreógrafo, pertence aos raros casos em que, sendo do Porto, não teve formação no estrangeiro, o seu percurso profissional foi feito no país, e é um dos criadores inseridos no panorama atual da dança contemporânea da cidade do Porto (OLIVEIRA, 2015).

Quase todos os criadores acima mencionados, têm uma importante componente internacional consolidada, e continuam a criar e a colaborar em projetos tanto no Porto como no estrangeiro. Contudo, por não existirem no Porto companhias de dança, delinearão desde muito cedo um percurso independente, com residências no estrangeiro, onde participaram e colaboraram em diferentes projetos, quer como bailarinos, quer como coreógrafos. Esta geração pluridisciplinar, oriunda de diversas formas de arte com interesses e formações diversas, detém uma importante componente internacional consolidada, e continuam a criar e a colaborar em projetos tanto no Porto como no estrangeiro (OLIVEIRA, 2015).

O fato de a cidade do Porto ter contado, na época, com um bom número de coreógrafos com projetos estimulantes e interessados em apresentar os seus trabalhos nos palcos profissionais, gerou uma nova dinâmica no panorama artístico. Porém, para Oliveira (2015), apesar da oferta ao nível da produção cultural e artística na área da dança contemporânea e também da reabilitação de espaços importantes como o Teatro Rivoli e o Teatro do Campo Alegre, há ainda algumas questões relativamente à difusão, maturação e à circulação das criações dos artistas, como também a sua projeção no panorama nacional. Para além dos apontamentos anteriormente referidos, existe ainda a questão da fidelização de públicos. Sendo a dança contemporânea uma linguagem nova e bastante codificada, o espectador que não estiver sensibilizado e não tiver o capital cultural que lhe permita

descodificar este formato artístico, sente-se intimidado. Por este motivo, apesar do crescimento dos públicos da dança, continua a ser uma atividade de nicho (OLIVEIRA, 2015). Ainda assim, o Teatro Municipal do Porto, no âmbito da sua missão, continua a reforçar a sua programação com coproduções nacionais e internacionais e com apoios a artistas e empresas que trabalham na cidade do Porto através de um posicionamento internacional do Teatro (GUARDÃO, 2018).

Para minimizar as dificuldades com que os artistas da cidade do Porto se depararam ao longo da sua atividade profissional, um deles, Cristina Planas Leitão, foi uma das iniciadoras dos Encontros desNORTE (2011-2017): um ponto de partilha e reflexão de ideias e estratégias para o futuro e por artistas individuais, de onde muitas novas criações, ideias ou movimentos poderiam sair. Um lugar de discussão, de olhar para o futuro, não só do ponto de vista da legislação e do seu estatuto profissional, mas também sobre como experimentar e de como exibir um trabalho em processo. É um encontro que visa chamar a atenção para o que está a ser atualmente criado na cidade do Porto, bem como encorajar a relação direta e pró-ativa entre teatros, estruturas e artistas, dinamizando o tecido artístico e potenciando novas colaborações, a par do crescimento cultural que a cidade manifesta (OLIVEIRA, 2015).

Também o DDD (Dias da Dança) representa uma janela eclética para o trabalho de artistas locais ao programar trabalhos que abordam diferentes temas e contextos, como são o exemplo da dança urbana de Marco da Silva Ferreira, o teatro da coreógrafa Olga Roriz e também a dança contemporânea de Cristina Planas Leitão. O DDD é, fundamentalmente, um evento inclusivo, que acolhe projetos de transmissão e ocupações de ruas, e que se espalhou pelas cidades vizinhas de Matosinhos e Vila Nova de Gaia, demonstrando assim um claro sistema de irrigação artística (GUARDÃO, 2018).

Atualmente, o polo do Campo Alegre, acolhe sete empresas e projetos, incluindo o circo contemporâneo Erva Daninha, e os projetos

artísticos de Cátia Pinheiro e José Nunes inseridos no TEP – Teatro Experimental do Porto – que apresenta peças politicamente envolvidas, lideradas pela forte visão de Gonçalo Amorim (GUARDÃO, 2018).

Para além do Teatro Municipal do Porto, os locais e as companhias variam do Teatro Nacional S. João/TeCa e S. Bento da Vitória, Teatro do Bulhão da Joana Providência, Teatro do Ferro de Igor Gandra, Circolando (em Cace), Armazém 22, em Vila Nova de Gaia e a Mala Voadora. Por fim, o encerramento da Fábrica, que consistia num centro de estruturas independentes no Porto, está agora ocupado pela Mira Artes, que tem como essência ser um local dedicado ao debate e à performance, propostos por Ana Rocha e Manuela Matos Monteiro (GUARDÃO, 2018).

PANORAMA FORMATIVO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL

A formação no campo das artes, estabelece-se como um processo de construção de habilidades, e de significados de extrema sensibilidade que estão dependentes de espaços e/ou entidades mais ou menos formalizados (BORGES; FARIA, 2015). Com o progresso geral da dança contemporânea e das artes performativas, quer a nível internacional, quer em Portugal, a formação artística dos jovens aspirantes a profissionais requer cada vez mais um treino duradouro e intensivo, que consolide uma prática na vertente de investigação e na descoberta individual (PARRA, 2009). Para além das características anteriormente mencionadas, são também fundamentais as oportunidades inseridas em contexto de trabalho profissional, para que os futuros profissionais possam experimentar e visualizar o seu futuro, de forma que a sua ambição vá de encontro ao trabalho realizado no mercado profissional artístico.

O grande desafio na formação aplicado à dança contemporânea, segundo Borges e Faria (2015), é conseguir formar um artista capaz de executar múltiplas habilidades, bem como a sua eficácia na transformação e transmissão de ideias. Também a capacidade para a construção de projetos e na inserção de redes profissionais, são consideradas competências chave para um futuro próspero.

Ao longo de vários anos, foram desenvolvidas, no território português, algumas formações avançadas com o intuito de dar resposta a estas necessidades sentidas por parte de jovens aspirantes a profissionais no campo das artes performativas.

FOR Dance Theatre

A FOR Dance Theatre é uma formação orientada pela coreógrafa Olga Roriz, juntamente com os bailarinos da Companhia Olga Roriz (COR), e ainda em colaboração com outros reconhecidos profissionais das artes do espetáculo. Com uma vontade em estender os conhecimentos técnicos, artísticos e profissionais, inseridos num âmbito de uma atividade educativa organizada e com uma lógica curricular que seja uma extensão dos objetivos artísticos da própria Companhia, esta formação surge pela primeira vez em 2013, com a necessidade de preencher uma lacuna pertinente no ensino, com base de ação junto de uma companhia profissional, adotando os seus métodos de trabalho e o seus conhecimentos artísticos e profissionais (COMPANHIA OLGA RORIZ, s.d.).

É uma formação teórico-prática de nível avançado, com uma carga horária extensa, dirigida a estudantes e profissionais do espetáculo, nacionais e internacionais, com experiência em dança, que pretendam aprofundar conceitos da dança e das artes performativas em geral. Através do desenvolvimento de uma prática intensa e exigente, a FOR Dance Theatre visa fornecer aos seus alunos conhecimento e experiência tornando-os capazes de enfrentarem o exigente mercado atual.

Este curso, pode ser frequentado em duas modalidades distintas: a integral, com a duração de dois anos, e a modular, que se estende por um ano. Este último surge em resposta aos estudantes e profissionais das artes performativas que, por diversas razões, não podem participar no regime integral e, de forma parcial, complementam a sua formação, experimentando algumas das abordagens da coreógrafa ao movimento e à criação. O acesso a este curso é realizado mediante uma audição, sendo que, enquanto pré-requisitos, a formação base avançada em dança, noções de composição e a capacidade de adaptação a várias linguagens coreográficas, são necessárias (COMPANHIA OLGA RORIZ, s.d.).

PERFORMACT

O PERFORMACT, desenvolvido por Gonçalo Lobato, Martina Ambrózio e Ricardo Ambrózio, é um curso delineado para preparar bailarinos através de um rigoroso plano de ensino orientado para as artes do espetáculo. Esta formação surge, em 2016, quando duas organizações, a Ilú – Associação de Dança-Teatro de Intervenção Urbana – juntamente com a Untamed, decidem dar um passo face ao projeto que já tinham vindo a desenvolver, o SUMMER INTENSIVE - festival de dança contemporânea. Após a quarta edição deste festival, emerge a denominada PERFORMACT, que consiste numa formação de alta qualidade para bailarinos e intérpretes, na qual os alunos desenvolvem diariamente as suas habilidades individuais e em grupo, criando assim um forte vínculo artístico entre eles, enquanto trabalham juntos a maior parte dos seus dias, em Torres Vedras (PERFORMACT, c2018).

Nesta formação, para além dos alunos terem a possibilidade de trabalhar na sua técnica corporal com diversos professores de renome, têm também acesso a um conhecimento complementar em termos de

produção, considerado essencial para a forma como cada estudante ganha percepção de si próprio em palco.

Este é um programa com a duração de dois anos, preenchidos de aulas e com vários processos de criação. Durante o primeiro ano, os alunos têm a oportunidade de contato com vários coreógrafos, professores e bailarinos, que partilham não apenas a sua técnica, como também a maneira como estes entendem o que é ser bailarino e qual a sua respetiva relação com o palco. É um ano intensivo cheio de novas informações, de forma a adquirir o maior número possível de ferramentas. No segundo ano, no seguimento do trabalho desenvolvido durante o ano anterior, estabelece-se um foco voltado para a independência dos alunos e na sua capacidade em usar os conhecimentos obtidos para um rendimento próprio, através das criações das suas próprias peças. Neste segundo momento, pretende-se desenvolver a assinatura de cada artista, combinando o treino rigoroso com uma experiência prática a nível profissional.

Forum Dança: PACAP

O PACAP – Programa Avançado de Criação em Artes Performativas – é um programa integrado na formação avançada do Forum Dança, direcionado a profissionais e estudantes das áreas artísticas que desejam investir num período destinado à experimentação avançada, através de uma investigação teórica e prática do corpo e do movimento. Como plataforma de acesso à investigação, à criação de conteúdo e à apresentação ao público, os alunos desta formação têm a oportunidade de desenvolver um projeto durante um determinado período de tempo (PACAP, c2021).

Este programa incorpora lições de prática corporal, seminários teóricos orientados por vários artistas e académicos, aulas de prática artísticas e ainda *coaching* com o intuito de alimentar os seus partici-

pantes e os respectivos processos. Deste modo, o PACAP disponibiliza um momento de descoberta e de apresentação no campo das artes performativas. Pretende-se assim, manter a vivacidade da relação da arte com o conhecimento e com o mundo, refletindo sobre as condições de criação e produção artística, sobre as condições sociais e políticas, bem como o papel da arte no presente e no futuro.

Este curso, com duração entre 4 e 6 meses, tem a particularidade de cada edição do programa contar com a curadoria de um artista do campo performativo, de forma a assistir-se ao conceito de curador como aquele que cuida, mantém e transmite um patrimônio vivo.

O Forum Dança desafia o curador ao pedir-lhe que delinear um programa que gostasse de frequentar, à semelhança de um desejo pessoal que se pudesse concretizar, articulando, sempre, com a contemporaneidade pretendida. Deste modo, os participantes comprometem-se à proposta do curador, desenvolvendo diversos exercícios de maturidade, autonomia, autoquestionamento e de partilha.

Oficina ZERO

A Oficina ZERO, sob a direção artística de Mafalda Deville, consiste num programa com a duração de um ano, destinado a bailarinos criativos que ambicionam ingressar num ensino superior em dança. Também é projetado para jovens profissionais que tenham acabado a sua formação superior e desejam manter-se ativos fisicamente e criativamente enquanto não ingressam no mercado de trabalho (OFICINA ZERO, s.d.).

Este programa, que contou com a sua primeira edição no ano letivo de 2019/2020, é um curso intensivo atualizado para o campo versátil e atual da dança contemporânea. Nas instalações do Conservatório de Dança de Vale do Souza, localizado em Paredes, os bailarinos têm a

oportunidade de receber um treino árduo com profissionais da área de renome, como por exemplo: Akira Yoshida, Iran Batista, Eddie Oroyan, Jessica Eirado Enes, Mafalda Deville, Joclécio Azevedo, Mara Andrade, Horácio Macuacua, Lili Ayguadé, entre outros (OFICINA ZERO, s.d.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O universo da dança sofreu, até aos dias de hoje, múltiplas transformações. Inserida no atual panorama contemporâneo, esta disciplina caracteriza-se essencialmente pela diversidade e pela articulação entre várias vertentes artísticas (BRAVI; MELO, 2002). Por consequência, o processo de formação desta dança valoriza a descoberta individual, que está aliada à investigação e à capacidade de negociação de diferentes perspectivas (PARRA, 2009). O profissional da área da dança necessita, para além de um treino técnico e físico que se expressa em prol da diversidade, de uma formação cada vez mais ampla capaz de articular diversas habilidades. Carece também de capacidade de transformar, partilhar ideias, negociar metas e interesses para a construção de projetos e redes profissionais (BORGES; FARIA, 2015).

BIBLIOGRAFIA E OUTRAS REFERÊNCIAS

ABBING, H. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.

ALBORNOZ, S. *O que é o trabalho?* São Paulo: Brasiliense, 1992.

ALKANTARA FESTIVAL. Lisboa: Alkantara. Disponível em: <https://www.alkantarafestival.pt/sobre/>. Acesso em: 5 maio 2020.

ALPER, N.O.; GALLIGAN, A.M. Recession to renaissance: a comparison of Rhode Island artists 1981 and 1997. *Journal of Arts Management, Law and Society*. v. 29, p. 178- 204, 1999.

- ALPER, N.O.; WASSAL, G.H. Chapter 23 Artists' Careers and Their Labor Markets. *Elsevier*, v. 1, p. 813-864, 2006.
- ASSIS, M. *Movimentos*. Lisboa: Danças na Cidade Edições, 1995.
- AUJLA, I.J.; NORDIN-BATES, S.M.; REDDING, E. A Qualitative Investigation of Commitment to Dance: Findings from the UK Centres for Advanced Training. *Research in Dance Education*. p. 138-160, 2013.
- AUJLA, I.J.; NORDIN-BATES, S.M.; REDDING, E.; JOBBINS, V. Developing talent among young dancers: findings from the UK Centres for Advanced Training. *Theatre, Dance and Performance Training*. v. 5, n. 1, p. 15-30, 2014.
- BANES, S. *Terpsichore in speakers*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.
- BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- BENVEGNU, M. Por que é tão difícil pensar a dança contemporânea?. *Jornal Avus Dança Contemporânea*. Web site. 2008. Disponível em: <http://grupoavus.blogspot.com/>. Acesso em: 24 jul. 2020.
- BOGDAN, R.; BIKLEN, S. *Investigação Qualitativa em Educação*. Uma Introdução à Teoria e aos Métodos. Porto: Porto Editora, 2013.
- BORGES, V.; FARIA, I. Jovens, formação e mercados artísticos: Dois contextos entre Portugal e Brasil. *CIDADES, Comunidades e Territórios*. v. 30, p. 42-54, 2015.
- BORGES, V.; PEREIRA, C. Mercado, formação e sucesso: actores e bailarinos entre persistência e desilusão. In: BORGES, V.; COSTA, P. (orgs). *Criatividade e instituições: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*. p. 77-94. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012.
- BOURCIER, P. *História da Dança no Ocidente* (2nd ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRAVI, V. C.; MELO, D. *Um olhar sobre a incorporação estética do movimento: dança cênica*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- COMPANHIA INSTÁVEL. *Dossie Barro*, 2017. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/companhia.instavel/videos/barro-terra-molhada-onde-a-bota-eskorrega/1750119718334267/> . Acesso em: 17 abr. 2020.
- COMPANHIA INSTÁVEL. *Relatório Formação Avançada em Interpretação e Composição Coreográfica*, 2018. 6ª Edição. Disponível em: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/entidade/1075> . Acesso em: 10 jul. 2020.

COMPANHIA INSTÁVEL. *Dossie Ballet de Causa Única*, 2019a. Disponível em: <https://fr-fr.facebook.com/companhiainstavel/videos/ballet-de-causa-%C3%BAunica-a-cria%C3%A7%C3%A3o-de-willi-dorner-para-a-companhia-inst%C3%A1vel/227407678708946/> Acesso em: 16 abr. 2020.

COMPANHIA INSTÁVEL. *Dossie Timber*, 2019b. Disponível em: <https://www.facebook.com/companhiainstavel/videos/timber-a-cria%C3%A7%C3%A3o-de-roberto-olivan-para-a-companhia-inst%C3%A1vel/596257217955982/> Acesso em: 15 abr. 2020.

COMPANHIA INSTÁVEL. Relatório Formação Avançada em Interpretação e Composição Coreográfica, 2019c. 7ª Edição. Disponível em: <https://www.fundacaogda.pt/audicao-para-formacao-avancada-em-interpretacao-e-criacao-coreografica-realiza-se-dia-27-no-porto/> Acesso em: 20 jul. 2020.

COMPANHIA INSTÁVEL. Plano de Atividades, 2020. Disponível em: <https://www.companhiainstavel.pt/coriolis/> . Acesso em: 10 mar. 2020.

CONNECTING Dots - Mobilidade Artística e Desenvolvimento de Públicos. Portugal: Iceland Liechtenstein Norway Grants, c2018. Disponível em: <https://www.eeagrants.gov.pt/pt/programas/cultura/concursos/connecting-dots-mobilidade-artistica-e-desenvolvimento-de-publicos-aviso2/>. Acesso em: 17 maio 2020.

CONTREIRAS, C. Mercado de trabalho e perfil profissional: egressos da Escola de Dança. Dissertação (Pós-Graduação em Dança). Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, 2012.

DANTAS, M. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Movimento*. v. 11 n. 2, p. 31-57, 2005.

DENZIN, N.K.; LINCOLN, Y.S. *The Sage Handbook of Qualitative Research*. 4 ed. Los Angeles: Sage Publications, 2018.

DEPUTTER, M. *Contributo para uma cartografia da dança contemporânea em Portugal*. Lisboa: Danças na Cidade, 2001.

DGARTES. Companhia Instável Associação, c2021. Disponível em: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/entidade/1075>. Acesso em: 17 jun. 2020.

DIEHL, I.; LAMPERT, F. *Dance techniques 2010*: Tanzplan Germany. Berlin: Henschel, 2011.

DRUMMING. Porto: Drumming - Grupo de Percussão. Disponível em: <http://drumming.pt/drumming/>. Acesso em: 25 maio 2020.

DUARTE, M. O que é a dança contemporânea? *JornalismoPortoNet (JPN)*. Porto: 22 dez. 2008. Disponível em: <https://jpn.up.pt/2008/12/22/o-que-e-danca-contemporanea/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

ESTATUTOS e Relatórios. Lisboa: Fundação GDA, c2021. Disponível em: <https://www.fundacaogda.pt/fundacao-gda/estatutos-e-relatorios/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

FERNANDES, J.; GARCIA, V. A híbrida relação entre as técnicas de dança contemporânea e a formação artística. *Revista Portuguesa de Educação Artística*. p. 45-60, 2015.

FIGUEIREDO, J. (). Agimos depois de compreender ou compreendemos depois de agir? In: LEPECKI, A. (Ed). *Intensificação: performance contemporânea portuguesa*. Lisboa: Danças na Cidade/Cotovia, 1998.

FILER, R. Arts and Academe: The Effect of Education on Earnings of Artists. *Journal of Cultural Economics*. v. 14, p. 15-38, 1990.

FOR. Lisboa: Companhia Olga Roriz. Disponível em: <https://www.olgoriz.com/pages/f-o-r/>. Acesso em: 23 jul. 2020.

FORTIN, S.; LONG, W. Percebendo diferenças no ensino e na aprendizagem de técnicas de dança contemporânea. *Movimento*. v. 11, n. 2, p. 9-28, 2005.

FUNDAÇÃO GDA. Lisboa: Fundação GDA, c2021b. Disponível em: <https://www.fundacaogda.pt/fundacao-gda/>. Acesso em: 4 ago. 2020.

GARAUDY, R. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GHIGLIONE, R.; MATALON, B. *O Inquérito – Teoria e Prática*. Oeiras: Celta Editora, 1995.

GIL, J. *Movimento total – O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

GOMES, R.; MARTINHO, T. *Trabalho e qualificação nas actividades culturais*. Um panorama em vários domínios. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2009.

GUARDÃO, M. *Contemporary performing arts in Portugal*. Porto: The Theatre Times, 2018.

HISTORIAL. Portugal: O Espaço do Tempo, c2021. Disponível em: <https://oespacodotempo.pt/historical/>. Acesso em: 5 maio 2020.

KATZ, H. *Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID, 2005.

- LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MARQUES, I. Ensino de dança na contemporaneidade: reflexões sobre a formação do artista-docente. *Anais do I Simpósio de Pesquisa da FEUSP*. Série Estudos e Documentos, vol 31. São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 1994.
- MARQUES, I. *A dança no contexto* – uma proposta para a educação contemporânea. Dissertação (Doutorado em Educação). São Paulo: Faculdade de Educação/USP, 1996.
- MENGER, P. *La profession de comédien*. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 1997.
- NASCIMENTO, A. *Fazer arte entre jovens: escolhas, formação e exercício profissional*. Dissertação (Programa de estudos Pós-graduação em Ciências Sociais). São Paulo: Pontifícia universidade católica– PUC/SP, 2005.
- OFICINA ZERO. Facebook: facebook.com/Zero.oficina. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/ZERO.oficina/about/?ref=page_internal. Acesso em: 24 jul. 2020.
- OLIVEIRA, T. *Corpos, sons e movimentos: A evolução da dança contemporânea na última década no Porto*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2015.
- OSSONA, P. *A educação pela dança*. Enfoque Metodológico. São Paulo: Summus, 1988.
- PACAP - Programa Avançado de Criação em Artes Performativas. Lisboa: Forum Dança, c2021. Disponível em: <https://www.forumdanca.pt/formacao/formacaoavancada/pacap/>. Acesso em: 24 jul. 2020.
- PARRA, D. *A dança na contemporaneidade: um foco em dois centros de formação*. Dissertação (Mestrado em Performance Artística - Dança). Universidade Técnica de Lisboa Faculdade de Motricidade Humana, 2009.
- PAVLOVA, A. *Deu a louca no coreógrafo*. Rio de Janeiro: O Globo, 2002.
- PERFORMACT. Performact Events, c2018. Disponível em: <https://www.performact.net/>. Acesso em: 24 jul. 2020.
- PINA, A. *Indústrias culturais e criativas como facilitadoras da inclusão social: boas práticas*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Lisboa: ISCTE-IUL, 2014.
- RIZ, K. *Ensino superior em dança - trajetória de formação e mercado de trabalho na perspectiva dos artistas formados pela Universidade Estadual de*

Campinas Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2009.

ROBATTO, L. *A Dança em Processo – a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

RODRIGUES, E. A trajetória dialética da dança pós-moderna. *Revista Reper-tório, Teatro & Dança*. Ano 2, 1999.

RYAN, P. 10,000 Jams Later: Contact Improvisation in Canadá, 1974-95. In: DILS, A.; ALBRIGHT, A. C. (Eds). *Moving history/dancing cultures – A dance history reader*. p. 414-420. Durham, North Carolina: Wesleyan University Press, 2001.

SASPORTES, J.; RIBEIRO, A. *História da dança*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

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

SILVA, M. *O Movimento do corpo disciplinado*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

SIQUEIRA, D. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SNIZEK, A. B. *A dança contemporânea na década de 1990: movimento artístico, políticas públicas e mercado*. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação Física, UGF, Rio de Janeiro, 2004.

SOBRE. Teatro Oficina. Disponível em: <https://www.aoficina.pt/site/teatro-oficina-sobre/>. Acesso em: 5 maio 2020.

THAYER-HART, N. *et al. Survey Fundamentals – A Guide to Designing and Implementing Surveys*. Office of Quality Improvement, 2010.

THROSBY, C. Disaggregated Earnings Functions for Artist. In: Ginsburgh, V.; Menger, P-M. *Economics of the Arts*. Amesterdão: Elsevier, p. 331-346, 1996.

WALKER, I.J.; NORDIN-BATES, S.M.; REDDING, E. Talent Identification and Development in Dance: A Review of the Literature. *Research in Dance Educa-tion*. v. 11, n. 3, p. 165–189, 2010.

WEISS, M.; AMOROSE, A. Motivational Orientations and Sport Behaviour. In: HORN, T. ed. *Advances in Sport Psychology*. 3 ed. Champaign: Human Kinetics, p. 15–156, 2008.