

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

O Setor da Dança em Portugal Segundo a Perspetiva de Produção de Cultura

Maria João Salvado de Sá

Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura

Orientador:

Doutor José Soares Neves, Investigador integrado
CIES-Iscte

Setembro, 2020



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

O Setor da Dança em Portugal Segundo a Perspetiva de Produção de Cultura

Maria João Salvado de Sá

Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura

Orientador:

Doutor José Soares Neves, Investigador integrado
CIES-Iscte

Setembro, 2020

Agradecimentos

Este importante passo na minha vida não teria sido dado se não fosse a minha família, que sempre me apoiou nas decisões que tomei e, em particular, nas que tive de tomar para perseguir este mestrado. Aos meus pais, pelo esforço que sempre fizeram por nós, e às minhas irmãs, por serem ambas um modelo para mim e me mostrarem que passos seguir e como conquistar aquilo que desejo, obrigada por serem os meus pilares, faça o que fizer e aconteça o que acontecer.

A toda a comunidade do ISCTE, a todos os professores com quem me cruzei e em especial ao meu orientador, professor José Soares Neves, um enorme agradecimento por toda a ajuda e disponibilidade, e por acreditar neste tema e no meu trabalho.

Ao André Marques e a toda a família que é a DCTR, que naturalmente me ajudou a envolver-me ainda mais com uma área artística que tinha ficado algo apagada desde a minha licenciatura. Obrigada por acreditarem no pequeno contributo que posso dar para ajudar a compreender este mundo enorme que é a dança.

A todos os meus amigos que, de um modo mais direto ou indireto, me ajudaram e acompanharam durante este mestrado, deixo o meu agradecimento, em particular à Joana Soares, alguém com quem pude discutir os temas, as metodologias, os autores e os livros e me acompanhou nestes dois anos. Um agradecimento enorme ainda à Adriana, sem a qual nunca conseguiria ter iniciado este percurso.

Por fim, mas não obviamente em último, um enorme obrigada ao André, por ser incansável ao longo destes anos todos e por me ter acompanhado em particular neste último ano do mestrado. Sem o seu apoio e compreensão teria sido tudo muito mais difícil.

Dedico esta dissertação a todos os que acreditam e lutam pela cultura e pela arte, por mais pequeno que pareça o passo, e em especial a todos aqueles(as) que a(s) estudam, de um modo profissional ou académico. Lutemos!

Resumo

A presente dissertação tem como principal objetivo compreender, através da perspectiva de produção de cultura de Richard A. Peterson, quais as principais condicionantes do domínio da dança em Portugal, na atualidade. Esta perspectiva, emergente entre os sociólogos no século XX, apresenta um modo de olhar para a produção cultural considerando o seu contexto, que influencia e condiciona o produto final e que compreende toda a sua dinâmica, ao invés de compreender um produto cultural como uma ligação direta entre o artista e o seu público. Os métodos utilizados foram as entrevistas semiestruturadas e a análise de fontes documentais sobre o domínio da dança. Tanto no guião como na análise foi utilizado o modelo das seis facetas de Richard A. Peterson. Como principais conclusões, a pesquisa elaborada permitiu compreender a importância dos apoios públicos, que são maioritariamente atribuídos através de candidaturas, forçando a uma adaptação das estruturas que se candidatam e retirando o seu lado mais comercial (tanto numa perspectiva de colaboração com empresas como de exploração de estratégias de marketing). A presente dissertação apresenta alguma inovação na aplicação do modelo de Richard A. Peterson que, até à data, é raramente aplicado considerando todas as suas facetas e apresenta, também, um importante contributo para um setor que possui ainda poucos dados, tanto quantitativos como qualitativos.

Palavras-chave: perspectiva de produção de cultura; dança; indústrias culturais e criativas; organizações culturais

Abstract

This dissertation aims to understand, through the production of culture perspective by Richard A. Peterson, what are the main conditioning factors in the dance sector in Portugal, nowadays. This perspective, emerging among recent sociologists in the twentieth century, presents a way of looking at cultural production considering its context, which influences the final product, considering all its dynamics instead of understanding the cultural product as a direct link between the artist and its audience. The methods used were semi-structured interviews and the analysis of documentary sources related to the dance sector. Both in the script and in the analysis of the data, the Richard A. Peterson's six facets model was used. As main conclusions, the research carried out made possible to understand the importance of public support in the dance field, which is mostly attributed through applications, forcing an adaptation of the structures that are applying and consequently withdrawing their commercial side (both

from the perspective of collaboration with enterprises and exploration of marketing strategies). The present dissertation presents some innovation, being that the model of Richard A. Peterson, until this day, is rarely applied considering all its facets, and presents an important contribution to the knowledge of a sector that still has little data, both quantitative and qualitative.

Key Words: production of culture perspective; dance; cultural and creative industries; cultural organizations.

Índice

Índice de Quadros	vii
Índice de Figuras	vii
Glossário	vii
INTRODUÇÃO.....	1
1. A PERSPETIVA DE PRODUÇÃO DE CULTURA	3
1.1. As seis facetas do modelo de Peterson	5
1.2. O modelo das seis facetas e a sua aplicação	7
2. A DANÇA E AS INDÚSTRIAS CULTURAIS E CRIATIVAS.....	9
3. METODOLOGIA.....	11
4. DADOS ESTATÍSTICOS NACIONAIS SOBRE A DANÇA.....	15
4.1.Contextualização	15
4.2. Breve análise dos dados estatísticos sobre o domínio da dança.....	17
5. APLICAÇÃO DO MODELO DE PETERSON AO CASO PORTUGUÊS	21
5.1. Tecnologia	24
5.2. Leis e Legislação	27
5.3. Estrutura da Indústria.....	34
5.4. Estrutura Organizacional.....	38
5.5. Carreiras Ocupacionais.....	41
5.6. Mercado.....	45
5.7. Análise interna e externa	48
CONCLUSÃO	51
FONTES.....	55
BIBLIOGRAFIA.....	55
ANEXOS.....	59
Anexo A – Grelha de apoio à criação do guião das entrevistas.	59
Anexo B – Guião das entrevistas.....	64
Anexo C- Lista das organizações entrevistadas.....	68
Anexo D – Caraterização dos/as entrevistados/as.....	69
Anexo E – Grelha para auxílio à análise das respostas	71

Índice de Quadros

Tabela 4.1. - Resumo dos dados estatísticos do INE

Tabela 5.1. – Grelha para a orientação da análise temática das entrevistas.

Índice de Figuras

Figura 1.1. – Genealogia da teoria da produção de cultura

Figura 2.1. – Ciclo cultural da UNESCO

Figura 5.1. – Dados de caracterização das organizações entrevistadas

Glossário

CAE - Classificação das Atividades Económicas

CCP – Classificação Portuguesa das Profissões

DGArtes – Direção Geral das Artes

ESSnet-Culture - European Statistical System Network on Culture

IGAC - Inspeção Geral das Atividades Culturais

INE – Instituto Nacional de Estatística

NUTS - Nomenclatura de Unidades Territoriais para Fins Estatísticos

SPA – Sociedade Portuguesa de Autores

UNESCO - *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation* (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como tema o domínio da dança em Portugal, assumindo a *perspetiva de produção de cultura* de Richard A. Peterson. Eminentemente aberta a vários contributos, esta perspetiva teórica procura compreender o contexto que envolve a criação cultural e como o primeiro condiciona a segunda, compreendendo a existência de vários intermediários que circundam a obra e os consumidores, afetando diretamente a sua receção. Para a aplicação desta perspetiva, o autor elaborou um modelo que identifica seis facetas, sendo elas a tecnologia, as leis e legislação, a estrutura da indústria, a estrutura organizacional, as carreiras ocupacionais e o mercado, sendo que todas elas se influenciam entre si, resultando em diferentes dinâmicas que podem produzir diferentes *outputs*, ou seja, diferentes obras culturais.

O domínio da dança em Portugal, a par com outros domínios que compõem o setor cultural e criativo, não tem um mapeamento focado no mesmo, havendo, portanto, poucos dados para a sua caracterização. Os dados estatísticos nacionais oficiais atualmente existentes são muito abrangentes e os dados qualitativos, encontrados maioritariamente em dissertações ou em publicações que não se debruçam especificamente sobre a dança, como por exemplo a publicação *Entidades Culturais e Artísticas em Portugal* (Gomes, Lourenço e Martinho, 2006), acabam por não produzir conhecimento específico e suficiente sobre o mesmo.

Neste sentido, numa tentativa de contribuir para o conhecimento de um domínio específico que é frequentemente colocado a par com outros domínios, foi aplicada a perspetiva de Richard A. Peterson à atualidade da dança em Portugal, procurando então perceber quais as suas principais condicionantes específicas, no caso da criação cultural.

O método utilizado foi o das entrevistas semiestruturadas, em cujo guião e na análise dos dados foi aplicada uma grelha com as seis facetas identificadas pelo autor. Este método foi complementado pelo da análise de fontes documentais relativas ao domínio da dança. Ao todo, foram entrevistadas oito organizações. A maioria das entrevistas foi realizada via Skype, uma vez que, devido ao surto de Covid-19, não foram reunidas as condições para as realizar presencialmente, especialmente porque o período em que as mesmas foram realizadas coincidiu com a aplicação do estado de emergência em Portugal. Tendo em conta a inexistência de uma base de dados sobre as organizações que atuam no domínio da dança a nível nacional, os dados disponibilizados pela DGArtes no arquivo do seu site (*Lista de Apoios Atribuídos*, de 2010 a 2019) foram os utilizados para se criar uma base de dados própria. Deste modo, apesar da condicionante de serem organizações anterior ou atualmente apoiadas por esta entidade, foram selecionadas entidades que correspondessem a perfis diferentes, nomeadamente que apresentassem históricos de apoio diversos e estivessem

sediadas em regiões diferentes. Tendo ainda em conta que, através da base de dados criada, foi possível fazer uma breve pesquisa sobre o trabalho destas organizações, houve o cuidado de selecionar organizações que atuassem em modalidades de dança diferentes.

Relativamente à estrutura da dissertação, a mesma está organizada em cinco capítulos, tendo os dois primeiros o objetivo de fazer uma revisão bibliográfica, nomeadamente sobre a *perspetiva de produção de cultura*, perspetiva teórica que esteve na base da pesquisa, e da relação entre a dança e a indústria cultural e criativa. No terceiro é descrita mais detalhadamente a metodologia adotada na pesquisa inerente à presente dissertação e o quarto, tendo em simultâneo o objetivo de expor o que é já sabido sobre o domínio da dança em Portugal e procurar informações que foram posteriormente usadas na construção do guião das entrevistas, utiliza os dados quantitativos recolhidos pelo Instituto Nacional de Estatística (INE), publicados no volume *Estatísticas da Cultura 2018* (INE, 2019), e que se debruçam, embora de um modo parcial, também sobre o domínio da dança. No quinto e último capítulo é apresentada a análise dos dados obtidos através das entrevistas semiestruturadas e da pesquisa documental. Em todo o processo do tratamento e organização dos dados deste capítulo foram aplicadas grelhas construídas pela autora e baseadas no modelo das seis facetas que Richard A. Peterson identifica na sua *perspetiva de produção de cultura*, incluindo o próprio guião da entrevista, de modo a proporcionar à presente dissertação uma apresentação, organização e leitura coesas. Estas grelhas encontram-se nos anexos A, B e E.

1. A PERSPETIVA DE PRODUÇÃO DE CULTURA

A *perspetiva de produção de cultura*, a par com o conceito de *omnívoro cultural*, são as principais contribuições teóricas de Richard A. Peterson (Santoro, 2008:7), sendo a primeira o principal contributo para a presente dissertação. Esta perspetiva, emergente na década de 1970, atribui um novo foco ao modo como os elementos simbólicos da cultura são condicionados por determinados fatores externos, nomeadamente os sistemas de produção, distribuição, receção e preservação, contrariando a perspetiva até então dominante de que a cultura e a sociedade se espelhavam de um modo praticamente direto (Peterson e Anand, 2004:311-312).

Segundo Santoro (2008:8), os limites desta perspetiva foram sempre muito pouco definidos, o que permitiu que esta recebesse contributos de várias correntes e investigadores. Santoro (2008:8-11) destaca ainda algumas influências que Peterson recebeu no desenvolvimento desta teoria através do desenho daquela que poderá ser uma genealogia do desenvolvimento desta perspetiva.

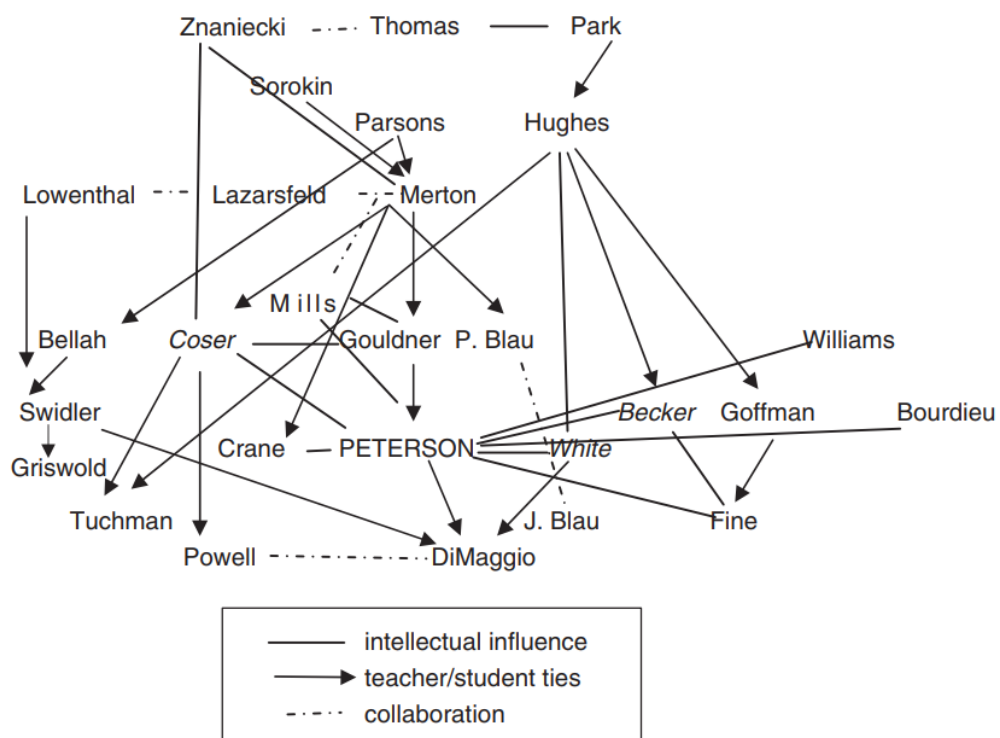


Figura 2.1. – Genealogia da teoria da produção de cultura, Santoro (2008:10)

Peterson e Anand (2004) identificam também alguns trabalhos produzidos anteriormente que já demonstravam o caminho que estava a ser traçado e que esta nova perspectiva veio a perseguir. Destacam-se *Art Worlds*, de Howard S. Becker (2008 [1982]), que defende que a arte é “uma rede estabelecida de ligações cooperativas entre os seus participantes”¹, vendo então a criação artística como fruto de trabalho coletivo, contrariando a ideia romântica que centrava a criação cultural num único artista, ou ainda *The Cultural Apparatus*, de Mills (1955) que, segundo Peterson e Anand (2004), afirma a importância do impacto do papel dos meios de comunicação, naquele caso aplicado à cultura americana. Outra teoria intimamente associada ao surgimento desta perspectiva é a do modelo de sistema da indústria cultural de Paul Hirsch (1972), a qual também reforça a ideia de que a indústria cultural é um sistema complexo que implica a existência de vários intermediários (*gatekeepers*) entre os criadores e o público-alvo, que influenciam o que é então produzido, ao invés de haver uma relação direta entre o artista, por exemplo, e a sua audiência. Segundo Schmutz e Miller (2015:4), a partir da teoria de Hirsch é possível identificar vários subsistemas na indústria cultural, nomeadamente o técnico, no qual se pode considerar que estão incluídos os artistas/criadores, o administrativo no qual estão organizações que procuram e distribuem os produtos culturais (como as editoras) e que atuam como um primeiro filtro e, por fim, o institucional, que atua como um segundo filtro, inclui aqueles que avaliam a oferta, como por exemplo os críticos que, por sua vez, também ajudam a criar e influenciar opiniões.

Ainda segundo Peterson e Anand (2004:312), os vários contributos dos diferentes autores apontavam, com as suas diferenças no objeto de estudo ou na profundidade dada a determinado aspeto, a visão de que a cultura e a sociedade estão em permanente mudança. Peterson foi então desenvolvendo a sua visão em diferentes artigos, sendo que, segundo Santoro (2008:9), se pode destacar alguns momentos e publicações, nomeadamente a apresentação de Peterson em 1974 num encontro da *American Sociological Association* e alguns artigos de Peterson sobre jazz e música popular, datados de finais da década de 60 e inícios da de 70 do século XX. O próprio Peterson (Peterson e Anand, 2004:311-312) afirma ainda que, até à publicação *The Production of Culture* (1976), na qual constavam também contributos de vários outros autores e da qual foi editor, esta perspectiva ainda não era reconhecida no meio académico. Ao desenvolvê-la, Peterson propõe um modelo de análise do sistema de produção de cultura, já estudado por vários autores (incluindo o próprio Peterson, no seu livro *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, de 1997), o qual aplicou posteriormente a diferentes realidades, em diferentes estudos. As seis facetas deste modelo são a tecnologia, as leis e legislação, a estrutura da indústria, a estrutura organizacional, as carreiras ocupacionais e o mercado. Para uma melhor compreensão de cada um destes aspetos, será feito, de seguida, um resumo do que consta em cada um deles e exemplos dados por Peterson nas suas diferentes publicações.

¹ Tradução livre da autora.

1.1. As seis facetas do modelo de Peterson

Segundo Santoro (2008:9), a perspectiva de produção de cultura caracteriza-se pela prioridade dada aos fatores institucionais, organizacionais, estruturais e económicos externos ao próprio ato de criação cultural. Assim, Peterson (2002; Peterson e Anand, 2004) identifica seis facetas, sendo elas a tecnologia, as leis e legislação, a estrutura da indústria, a estrutura organizacional, as carreiras ocupacionais e o mercado. O autor (Peterson, 2002:98) alerta para o facto de estas facetas serem anteriormente consideradas como “restrições”, termo que deixou de ser utilizado pelo seu peso pejorativo, uma vez que as mesmas podem igualmente condicionar a produção cultural e potenciar a inovação. Embora este modelo identifique estas seis facetas, elas não atuam de modo independente, apresentando uma dinâmica imprescindível que, embora possa variar conforme o objeto de análise e respetivas características (como, por exemplo, no caso da dança, na qual a faceta da tecnologia poderá ter um peso menor do que na música), demonstra como um determinado acontecimento dificilmente se deve a um único fator.

Relativamente à tecnologia, Peterson e Anand (2004:314) destacam a importância das tecnologias da comunicação, que criam oportunidades especificamente para a arte e cultura, ao permitir chegar a um maior número de pessoas em território nacional e internacional e promover o trabalho através das ferramentas de comunicação digital. Peterson e Anand (2004:314) referem ainda a importância da televisão como um importante meio de promoção da arte e alertam para o facto de esta faceta também poder ser aplicada num nível micro, dando o exemplo do estudo de 1995 de Tia DeNora, no qual se pode concluir que o trabalho de Beethoven foi também influenciado pela tecnologia, na medida em que o compositor trabalhou maioritariamente no piano, à data um novo instrumento, que era o adequado à sua performance.

No que toca às leis e legislação (Peterson 2002:99-101; Peterson e Anand, 2004:315), torna-se relevante compreender quais os limites que o direito de autor pode trazer na produção de conteúdo cultural (por exemplo, através da censura em determinados temas). Para além de afetar os criadores/artistas, as legislações e regulamentos poderão também influenciar as escolhas dos diferentes agentes que funcionam como distribuidores, tanto a nível nacional como internacional, demonstrando-se este um aspeto crucial, uma vez que, com a globalização, o mercado internacional poderá ter um peso relevante especialmente em determinadas áreas artísticas, como no caso da música.

Quanto à estrutura da indústria, Peterson (2002:102-103; Peterson e Anand, 2004:315-316) refere que, neste ponto, interessa perceber a integração vertical (se as entidades são as responsáveis por todas as etapas da produção cultural) e horizontal (se existe ou não integração noutras indústrias, tanto culturais como não-culturais) das entidades que compõem

determinado setor e ainda o nível de oligopólio, ou seja, dependendo da quantidade de entidades a produzir o mesmo conteúdo, o nível de oligopólio está diretamente relacionado com aquelas que dominam determinado mercado. Ainda segundo Peterson e Anand (2004:316), nas indústrias criativas tende-se a encontrar três tipos de estrutura: pequenas organizações que produzem diferentes tipos de produtos; organizações verticalmente integradas que apresentam um elevado nível de oligopólio ou um sistema de oligopólio mais aberto com divisões orientadas para o mercado de nicho e, por fim, pequenas organizações ou mais especializadas em produtos mais lucrativos ou em produtos mais inovadores, potenciando assim um maior desenvolvimento de novos mercados.

Em relação à estrutura organizacional, os autores (Peterson, 2002:106; Peterson e Anand, 2004:316) referem que, associado à estrutura das organizações que compõem a estrutura da indústria, se pode analisar o nível de decisão encontrado na mesma, afirmando que, quantos mais níveis houver, maior será a burocracia e menor a capacidade de adaptação a possíveis mudanças, o número de departamentos específicos, que está intrinsecamente relacionado com o aspeto seguinte (o das carreiras ocupacionais) e, mais interligado à faceta anterior no que toca à verticalidade, a quantidade de trabalho que é produzido de modo totalmente autónomo pelos respetivos recursos humanos. Também na estrutura organizacional, Peterson e Anand (2004:316) identificam três: uma estrutura mais burocrática com uma divisão rígida do trabalho ou com vários níveis hierárquicos, uma forma mais empreendedora que se dedica mais ao sucesso a curto prazo e, por fim, uma estrutura caracterizada pela aquisição de vários serviços temporários. As organizações mais pequenas tendem a ser mais inovadoras e as maiores a explorar o potencial comercial dos processos em massa e a ter mais níveis de decisão.

Desde a estrutura da indústria às carreiras ocupacionais é possível notar uma ligação mais direta, quase por níveis, uma vez que a estrutura da indústria afeta diretamente a organizacional, que por sua vez afeta diretamente as carreiras ocupacionais. Assim, no que toca à faceta das carreiras, os autores (Peterson, 2002:108; Peterson e Anand, 2004:317) defendem que, neste tópico, o que mais interessa compreender é como os próprios veem as suas carreiras. Os autores destacam ainda que, em ambientes de maior competição as carreiras tendem a ser mais caóticas (2004:317).

Por último, no que diz respeito ao mercado, a principal questão é “como é que os *decision-makers* veem as preferências do seu público?”² (Peterson, 2002:111), destacando a importância dos meios de comunicação e de determinados agentes (que, relacionando com a perspetiva de Hirsch (1972) anteriormente referida, compõem o subsistema institucional, ajudando a criar preferências), a ligação entre as outras entidades da mesma indústria e a importância da reputação de determinado artista ou entidade (Peterson e Anand, 2004:318).

² Tradução livre da autora

1.2. O modelo das seis facetas e a sua aplicação

Inicialmente, segundo Peterson e Anand (2004:311), esta perspetiva era mais aplicada no estudo da criação dos elementos simbólicos em determinados casos, como no das práticas religiosas ou no da cultura popular, mas foi alargando o seu espectro a situações a nível micro ou nas quais a manipulação do símbolo surge como um subproduto e não como principal fim do que é produzido. A capacidade de ser transversal aos vários domínios artísticos e culturais é ilustrada através dos vários exemplos encontrados nas suas publicações e que são referidas de seguida.

Apesar de a perspetiva de produção de cultura inicialmente deixar propositadamente de lado questões relativas ao valor simbólico do produto cultural ou à receção cultural (Nathaus e Childress, 2013:90), é ainda importante referir que a mesma pode ser utilizada para complementar os estudos centrados no consumo, ao demonstrar como determinado produto cultural pode responder a uma necessidade nova de mercado, como Peterson (2002) demonstra com o aparecimento e evolução da música rock, através de uma geração conhecida como a dos *baby-boomers* que, segundo o autor, necessitavam de um tipo de música que se relacionasse com as mudanças sociais que a sua geração enfrentava. Importa referir, assim, que a perspetiva de produção de cultura pode ser utilizada como um complemento aos estudos focados nos consumidores, ajudando, por um lado, a compreender as escolhas dos consumidores tendo em conta que estas dependem naturalmente das decisões dos elementos produtores e distribuidores sobre aquilo que lhes é disponibilizado e, por outro lado, a compreender se e como os consumidores já existentes (ou possíveis novos consumidores) são um fator determinante na decisão dos produtores. Outro exemplo que Peterson e Anand (2004:313) referem e que demonstra como a compreensão dos consumidores pode ser ampliada por esta perspetiva é o caso das rádios americanas, ilustrado pelo estudo *Radio Industry Structure and Music Diversity: 1992-2002*, de Steve Lee (2004), o qual demonstra que a maior empresa dessa indústria passou, de 1989 a 2002, a ter a seu cargo mais de 1200 estações de rádio, o que, conseqüentemente, limitava o espectro de música disponível, uma vez que as decisões estavam centradas num grupo restrito de pessoas. Aqui, resta salientar que este é um fenómeno que se observa em várias áreas, como por exemplo nas grandes distribuidoras de cinema, tomando o caso da Disney, que comprou a Lucasfilm e, conseqüentemente, os direitos para todos os filmes da saga de *Star Wars*, o que poderá influenciar o resultado final.

Peterson e Anand (2004:318-321) referem ainda a versatilidade e pertinência do modelo mesmo em publicações já realizadas, como modo de sistematização da informação, dando como exemplo o caso das cassetes na Índia ou ainda no que toca a questões de investigação organizacional.

Tendo em conta os exemplos dados, e embora existam várias publicações que fazem referência a este modelo, existem poucas que explorem toda a sua extensividade, verificando-se frequentemente a utilização de apenas uma das vertentes do modelo, tal como Peterson e Anand reconhecem (2004:314). Tendo em conta que o próprio autor refere que as seis facetas do modelo comunicam entre si, aplicá-lo apenas com a utilização de uma delas poderá ser algo limitador, não ajudando a compreender um determinado fenómeno na sua totalidade, embora a sua viabilidade não seja descartada. Como exemplo de exceção, existe a publicação de Rothenberg (2014) que utiliza o modelo para analisar a evolução do cinema em Hollywood ou o *Inquérito ao Setor do Livro* (Neves *et al.*, 2012), apoiando-se nesse mesmo modelo para analisar, com base em entrevistas, o setor do livro. Outro aspeto relevante frequentemente encontrado na utilização deste modelo é o objeto de análise, que costuma ser sobre determinado fenómeno passado, tal como o próprio Peterson faz ao utilizar o seu esquema para analisar a evolução da música rock em 1955 (2002). Neste aspeto, é importante referir que a presente dissertação analisa a atualidade do domínio da dança em Portugal, embora também tentando compreender a sua evolução ao longo dos anos através de diferentes opções metodológicas, como se pode ler no capítulo três.

2. A DANÇA E AS INDÚSTRIAS CULTURAIS E CRIATIVAS

Com a perspetiva da produção de cultura é então possível concluir que o setor cultural e os subsectores que o compõem são caracterizados por uma grande dinâmica entre os vários papéis que assumem os diferentes agentes, desde os produtores aos distribuidores, e entre os aspetos que são muitas vezes externos à própria cultura, como a legislação. Em conjunto, todos estes fatores criam diferentes *inputs* uns nos outros, e uma alteração num deles poderá significar uma grande diferença noutros, mexendo com todo o sistema cultural.

Esta visão está então intrinsecamente associada ao conceito de *indústria cultural*, estando este intimamente associado à Escola de Frankfurt e particularmente a Adorno e Horkheimer. Na publicação *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (Adorno, 2001 [1971]), o autor atribui ao termo uma carga pejorativa, uma vez que, segundo o mesmo, esta indústria surge como resultado do uso da cultura pelo capitalismo, aproveitando-se frequentemente dos desejos dos consumidores, criando uma manipulação dos mesmos. No entanto, segundo Bina *et al.* (2012:12), com o advento das tecnologias, a barreira entre as indústrias analógicas (como a fotografia ou o cinema) e as restantes foi diluída, bem como devido à globalização que, por sua vez, potenciou o multiculturalismo e interculturalidade, criando novas necessidades.

Atualmente a discussão é ainda pertinente, dado que existem várias definições para o conceito e várias opiniões sobre quais domínios incluir no mesmo, algo que muda de país para país (Throsby em Oakley e O'connor, 2015:56-58). De facto, uma das questões metodológicas a definir é precisamente a decisão sobre quais domínios artísticos incluir e como separá-los. Várias são as tentativas de o fazer, como se pode, por exemplo, observar pelo estudo *O Setor Cultural e Criativo em Portugal* (Mateus *et al.*, 2010), que por sua vez aponta cinco diferentes estudos que representam esse mesmo esforço e que demonstram também as variáveis e dificuldades existentes. O esforço de uma definição metodológica concreta é ainda facilmente visível através de exemplos como o relatório *Framework for Culture Statistics* da UNESCO (2009) ou o estudo *ESSnet-Culture Final Report*, de 2012. Neste último é ilustrada esta dificuldade metodológica, reportando que são utilizados conceitos diferentes de país para país na Europa, criando mais barreiras para a utilização do conceito de indústrias culturais e criativas a um nível internacional (Bina *et al.*, 2012:132-139). Havendo um conceito internacional, será possível, obter, conseqüentemente, um mapeamento igualitário sobre este setor, permitindo comparações fidedignas

A proposta do ESSnet-Culture (Bina *et al.*, 2012:55-56) distingue por domínios, funções e dimensão as indústrias culturais e criativas, sendo que, para a presente dissertação, é pertinente compreender as duas primeiras. Deste modo, relativamente aos domínios, são

identificados dez: património, arquivos, bibliotecas, livros e publicações, artes visuais, artes performativas, audiovisual e multimédia, arquitetura, publicidade e artesanato.

No que diz respeito às funções, a ESSnet-Culture (2012:55-56) identifica seis no total, sendo três delas consideradas principais: a criação (em certos casos como no do património, esta função é menos evidente por não haver um produto criativo original), a produção/publicação, estando a primeira relacionada com produtos culturais que não são reprodutíveis e a segunda com os que o são e a distribuição, que compreende todas as funções que se destinam à disponibilização do conteúdo ao público, desde as galerias, cinemas, etc. Nesta função é ainda identificada a função de *trade*, que se trata do comércio de um produto cultural a terceiros sem que haja modificações no produto original. As duas funções restantes dizem respeito à preservação, educação (incluindo atividades de educação formal e não formal) e, por fim, gestão, que diz respeito às atividades institucionais cujo objetivo é o de oferecer os meios à realização das atividades culturais, em diversas áreas como a administrativa ou a técnica.

Ainda segundo a ESSnet-Culture (2012:314), as artes performativas definem-se como sendo “uma apresentação a uma audiência que assiste ao vivo, incluindo música, teatro, dança, cabaret musical, teatro de marionetas, atuações de comediantes, ventriloquistas, malabaristas, atores que desempenham papéis em cursos, atuações de música para filmes desde que ao vivo, etc.”³. Na bibliografia e documentos consultados foram encontrados tanto os termos *artes do espetáculo* como *artes performativas* e, embora a presente dissertação não se centre sobre esse assunto em específico, será utilizado o termo *artes do espetáculo*.

Resta ainda referir que o relatório da UNESCO (2009:20) tem também informação sobre o ciclo sequencial dos produtos culturais que, embora apresente uma ordem, deverá ser visto como um sistema, em conformidade com a dinâmica própria do setor e as especificidades de cada domínio artístico e de cada produto cultural. Este ciclo identifica então cinco fases, sendo elas a criação, a produção, a distribuição, a exibição/receção/transmissão e, por fim, o consumo/participação, o que reflete, mais uma vez e a par com o capítulo anterior, a importância de todas as funções, profissões e subindústrias do setor cultural que podem comprometer o produto final.

³ Tradução livre da autora.

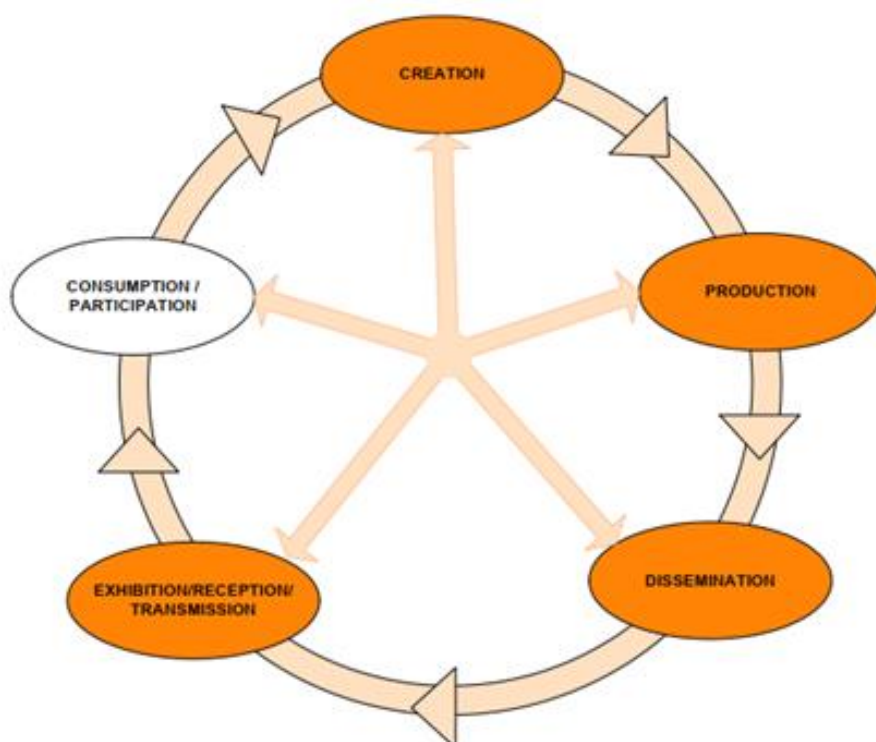


Figura 2.1. - Ciclo cultural da UNESCO

3. METODOLOGIA

A presente dissertação tem como objeto de estudo o domínio da dança em Portugal, analisado através da *perspetiva de produção de cultura* de Richard A. Peterson. Tal como referido anteriormente, o domínio da dança em Portugal tem um número reduzido de estudos e publicações nele centrado, dando uma maior pertinência à incidência sobre esta área artística em específico. A opção pela teoria de *produção de cultura* de Richard A. Peterson parte da crescente posição dos sociólogos sobre o setor cultural, numa perspetiva que procura compreender a complexidade do mesmo através do seu contexto social. Tendo em conta a falta de informação sobre o domínio da dança e a tendência que se observou para serem criados dados quantitativos sobre o mesmo, decorrente de uma primeira pesquisa, a aplicação desta teoria surgiu como uma hipótese de obter o máximo de conhecimento possível sobre a atualidade da dança em Portugal, procurando a relação entre os diversos fatores externos à produção cultural, numa perspetiva mais compreensiva e analítica e menos centrada no valor simbólico, neste caso, das obras de dança.

Assim, foi adotada uma metodologia qualitativa, tendo sido utilizadas as entrevistas semiestruturadas como instrumento de recolha, dirigidas a diferentes organizações que atuam no domínio da dança, e uma análise de fontes documentais como modo complementar. Para

o efeito, foram criadas grelhas elaboradas pela autora com as seis facetas identificadas por Peterson, tanto no guião como, naturalmente, na análise dos dados obtidos (anexos B e E).

Antes de serem iniciadas as entrevistas, foi feita uma primeira pesquisa exploratória sobre o domínio da dança, a qual permitiu concluir que existe escassa informação sobre o mesmo, sendo que a maioria dos dados proveem das estatísticas do INE (2019), quando não dizem respeito apenas ao setor das artes do espetáculo. Assim, foi elaborada uma grelha com as seis facetas de Peterson (anexo A), que permitiu a colocação de determinadas hipóteses. Primeiramente, foram identificados os tópicos relevantes separados pelas seis facetas, segundo Peterson (2002; Peterson e Anand, 2004); de seguida foi colocada a informação obtida através da análise documental e desta revisão bibliográfica em cada uma das facetas, permitindo identificar os aspetos que estariam em falta, dando origem às questões do guião. Neste aspeto seguiu-se a perspetiva de Flick (2009:48), que defende que a literatura pode ser usada de diversos modos, combinando literatura teórica e empírica, referente a estudos previamente elaborados. Assim, o uso de ambos os tipos de literatura poderão ser usados para “contextualizar, comparar e generalizar os dados.”⁴

A utilização de dados quantitativos encontrados, entre os quais os do INE, assume-se como uma tentativa de combinação de dados metodologicamente diferentes que, segundo Flick (2009:30), tem o objetivo de “obter conhecimento mais generalizado sobre o tema do que a abordagem mais específica presente no estudo em causa” e de “validar mutuamente os resultados de ambas as abordagens”⁵.

Entrevistas semiestruturadas

A par com esta primeira pesquisa bibliográfica e documental foi elaborada uma base de dados contendo possíveis organizações a serem consideradas para as entrevistas. Esta base de dados, uma vez que não existe nenhuma proveniente de uma fonte estatal oficial de que a autora tivesse conhecimento até à data de elaboração da tese, foi construída através da pesquisa no arquivo do *site* da DGArtes. Neste, existem dados a partir de 2010, divididos por tipo de apoio e por área artística, inicialmente considerados até 2018, uma vez que os dados referentes aos últimos apoios atribuídos ainda não tinham sido disponibilizados até à data. Estes últimos foram atualizados já após a realização das entrevistas, considerando que, com a advertência do Covid-19, a resposta da DGArtes foi mais demorada do que o previsto e os dados disponibilizados não estavam separados por domínio artístico. Como as entrevistas já estavam então realizadas, procurou-se apenas atualizar a quantidade de apoios referentes às entidades já selecionadas. As características consideradas foram a região em que as organizações estão sediadas (NUTS II), o ano de criação, a natureza jurídica, o número e

⁴ Tradução livre da autora.

⁵ Tradução livre da autora.

apoios e a tipologia da atividade, tendo sido esta frequentemente deduzida, a ser testada posteriormente na entrevista, uma vez que estas informações se encontram em apenas alguns casos, na lista das entidades apoiadas. Para além de serem também recolhidos os contactos, foram procuradas as redes sociais e *sítes* das organizações da base de dados, como modo de obter um rápido conhecimento sobre o tipo de trabalho realizado e a própria utilização destes meios de comunicação, que se tornam pertinentes analisar, seguindo a perspetiva de Peterson. Ainda que os dados da DGArtes não permitam um registo fiel de todo o domínio da dança, limitando o conhecimento às estruturas que foram apoiadas pelo menos uma vez, esta foi a opção mais adequada para se chegar aos/às entrevistados/as.

As entrevistas semiestruturadas seguiram-se, portanto, à pesquisa exploratória, cujas informações foram distribuídas ao longo da grelha elaborada com as facetas que Peterson identifica (2002; Peterson e Anand, 2004), criando correspondência aos aspetos que o autor identifica em cada uma delas (Anexo A). A partir desta pesquisa foi então criado o guião, com dois objetivos principais: o de formular hipóteses a serem testadas nas entrevistas, no caso dos tópicos em que foram encontrados dados muito generalistas ou com risco de estarem desatualizados, e o de obter informações que não foram possíveis recolher nesta mesma pesquisa. Segundo Flick (2009:160), “o objetivo geral das entrevistas é o de revelar conhecimento já existente de uma maneira que pode ser expressa em forma de respostas e, deste modo, tornar-se passível de ser interpretado”⁶. Ainda segundo este autor (2009:161), as questões provenientes da utilização deste método “concentram-se parcialmente no conteúdo de teorias subjetivas (...) e parcialmente na maneira como elas são aplicadas nas atividades (por exemplo, profissionais)”⁷. Na presente dissertação esta perspetiva foi seguida, uma vez que a subjetividade decorrente das respostas dos/as entrevistados/as é analisada e interligada a questões especificamente mais focadas numa perspetiva que tem em conta aspetos práticos que Peterson identifica. Deste modo, no guião, é possível encontrar perguntas mais generalistas e outras mais específicas, tendo em vista, por exemplo, as profissões ou aspetos específicos da legislação. Segundo Bryman (2016:467), as entrevistas semiestruturadas surgem como um modo de colocar ênfase na perspetiva dos/as entrevistados/as, obtendo “respostas ricas e detalhadas.”⁸

Embora não haja dados em concreto sobre a modalidade de dança destas organizações, sabendo-se apenas que atuam nessa área (podendo nem ser a principal área de atuação da estrutura em causa), tentou-se colmatar esta questão através da pesquisa feita nos *sítes* e redes sociais destas organizações, o que permitiu concluir que nem todas as organizações atuam na área da dança contemporânea, procurando-se incluir então estruturas de outras modalidades de dança, tendo isso sido obtido com sucesso, pois existem entrevistados que

⁶ Tradução livre da autora.

⁷ Tradução livre da autora.

⁸ Tradução livre da autora.

pertencem a organizações que trabalham, por exemplo, danças tradicionais, dança-teatro ou dança inclusiva (embora, neste caso, a par com a dança contemporânea. Para este efeito, no questionário introdutório às entrevistas foram consideradas perguntas sobre a modalidade de dança em que desenvolviam o seu trabalho. Tendo em conta a pouca fiabilidade dos dados em específico sobre a modalidade de dança, as características consideradas para a escolha das organizações a considerar foram a região e o número de apoios obtidos. Neste último houve um cuidado na escolha, dentro do possível, de organizações que tivessem tido os apoios distribuídos de modo diferente ao longo do período temporal considerado, procurando, assim, obter o máximo possível de diversidade.

Sendo que o próprio autor identifica um modelo replicável, dando ele próprio vários exemplos e tendo sido encontradas outras utilizações deste modelo, conforme descrito no capítulo 1, a grelha criada (Anexo A e E) demonstrou ser um modelo pertinente para organizar e, posteriormente, analisar as respostas obtidas. Um contributo mais direto dentro das publicações que utilizaram este modelo de Peterson, destaca-se o estudo *Setor do Livro, Parte I* (Neves *et al.*, 2012), cujo exemplo foi utilizado na estruturação do guião.

Ao todo, foram realizadas oito entrevistas, de 11/04/2020 a 18/05/2020, tendo sido a maioria por videochamada, através da aplicação Skype, como consequência direta do surto de Covid-19. No entanto, este meio de comunicação poderá substituir a entrevista presencial de um modo fiel, como vários autores destacam através de estudos que utilizaram esta plataforma, nomeadamente o de Iacono, Brown e Symonds (2016), apresentando-se como um método mais acessível, uma vez que não há a necessidade de deslocações e que a plataforma permite a gravação de áudio e imagem em simultâneo. Em duas das entrevistas, não havendo a possibilidade de a realizar através de videochamada por indisponibilidade dos/as entrevistados/as, o método utilizado foi o da chamada telefónica. Atendendo às circunstâncias aquando da execução das entrevistas que não permitiram o contacto presencial, estas opções surgiram como as mais viáveis, procurando-se conseguir a maior proximidade possível com os/as entrevistados/as.

O método utilizado para a obtenção dos resultados foi a *análise temática* que Bryman (2016:584-585) identifica, através da qual são identificadas categorias prévias. Deste modo, na leitura das transcrições das entrevistas, as respostas foram associadas a essas mesmas categorias, considerando a divisão proposta no guião. Dentro de cada uma das facetas de Peterson foram, então, identificados os tópicos que o autor realça em cada uma delas e, posteriormente, foram-lhes atribuídas as questões, conforme é possível observar no capítulo 5. Na análise de conteúdo utilizou-se a mesma lógica, partindo dos temas gerais e aprofundando cada vez mais as informações. Como este modelo é totalmente dinâmico, tal como Peterson refere, se houver uma alteração num dos aspetos, todo o modelo sofrerá, também ele, alterações (Peterson e Anand, 2004:318). Na análise procurou-se ter sempre

este aspeto em conta, procurando ainda identificar as situações em que mais do que uma das facetas de Peterson estão a ser referidas nas respostas dos/as entrevistados/as, não as limitando totalmente às categorias previamente definidas.

No capítulo 5 os/as entrevistados/as são referenciados/as através do código que foi atribuído aquando da criação da base de dados a partir dos da DGArtes, e serão identificados ainda através da localização da sede (NUTS II) e da quantidade de apoios que obteve desta mesma entidade.

Análise de fontes documentais

Decorrente da pesquisa exploratória sobre a dança em Portugal surgiram vários documentos pertinentes, entre os quais documentos da DGArtes e legislação, sendo que o seu uso se revelou sobretudo como um modo de complementar as entrevistas, tendo em conta que as mesmas planeavam questões inseridas no campo das leis e legislação, um dos fatores identificados por Richard A. Peterson, conforme descrito anteriormente. No entanto, estas fontes assumiram um papel secundário na pesquisa, considerando a perspetiva de Bryman (2016:560-561), que defende que, embora úteis, os documentos “são escritos com propósitos distintos”⁹, podendo não representar uma visão totalmente abrangente da realidade.

4. DADOS ESTATÍSTICOS NACIONAIS SOBRE A DANÇA

4.1. Contextualização

De modo a fazer uma breve contextualização do domínio da dança em Portugal, e considerando a existência de poucas publicações sobre o mesmo, o que, por sua vez, não permite um desenho atual de toda a sua dinâmica e características, conclui-se ser pertinente usar os dados estatísticos nacionais. Previamente à apresentação dos resultados, salienta-se duas conclusões sobre a utilização e criação destes dados estatísticos. Primeiramente, é relevante fazer um breve resumo sobre a metodologia utilizada na recolha e tratamento destes dados estatísticos, uma vez que este aspeto se relaciona com o abordado no capítulo anterior, ajudando a ilustrar as dificuldades na definição do setor cultural e criativo e respetivas áreas que o compõem. Através da proposta do *ESSnet-Culture Final Report* (2012), o emprego cultural é definido pelo INE tendo em consideração três situações distintas de emprego (à semelhança do que se sucede no Eurostat): trabalhadores com uma ocupação cultural num emprego cultural, trabalhadores com uma ocupação não cultural mas empregados no setor cultural (por exemplo, uma contabilista numa companhia de dança) e, por fim, trabalhadores com uma ocupação cultural fora do setor cultural, como por exemplo um *designer* de

⁹ Tradução livre da autora.

mobiliário. Para este efeito, em Portugal, seguindo a metodologia do Eurostat, o INE utiliza as classificações económicas presentes na Classificação das Atividades Económicas (CAE) Rev. 3, considerando apenas os seus três primeiros dígitos e o documento Classificação Portuguesa das Profissões (CPP). Uma das dificuldades que se podem apresentar através desta metodologia é precisamente as classificações, divisões e definições das diferentes profissões, havendo casos de cargos e/ou campos distintos que ficam agregados e representados no mesmo código, como no caso do 9001 do CAE Rev. 3, que se designa apenas como “atividades das artes do espetáculo” ou, por exemplo, o caso da classificação 265 do CCP, que se refere a “artistas criativos e das artes do espetáculo”, não refletindo a realidade do emprego no setor cultural. Este aspeto implica ainda que, na eventualidade de existirem atualizações nas metodologias, os dados referentes à mesma variável sejam alterados, criando uma dificuldade na comparação entre os mesmos. É, por exemplo, possível observar que os dados existentes na publicação *Estatísticas da Cultura 2018* referentes a 2013 e 2014 não são os mesmos que na publicação homónima de 2014. Nesta publicação encontra-se ainda tanto o termo *artes do espetáculo* como *artes performativas*, embora apenas o primeiro apareça com definição nas notas metodológicas, sendo considerado, portanto, como o “conjunto de atividades de produção e apresentação de espetáculos de teatro, circo, música, dança e ópera, que podem decorrer em salas de espetáculos ou ao ar livre para o público em geral”. No entanto, depreende-se que ambos fazem referência ao mesmo setor e que o segundo é usado como referência à definição do ESSnet-Culture (2012:314).

Em segundo, como consequência deste primeiro ponto, os dados disponíveis revelam-se muito gerais, não havendo, por exemplo, informação específica sobre os trabalhadores do domínio da dança e sobre a dinâmica que o mesmo apresenta, não espelhando, portanto, toda a realidade do setor. Um exemplo internacional de uma maior preocupação com um mapeamento mais detalhado é o estudo *La Diffusion de La Danse en France de 2011 a 2017*, que apresenta não só dados estatísticos sobre o setor, mas também uma preocupação em mapear o posicionamento dos diferentes agentes. Dividido em três capítulos principais (um sobre o estado da difusão da dança até 2015, que inclui a difusão das obras, as equipas artísticas e as estruturas de difusão, outro sobre a relação entre as companhias e as estruturas de difusão, que explora as estratégias de ambas as partes e a relação entre elas e, por fim, um sobre a relação com os públicos, explorando as escolhas de programação e os espetáculos assistidos, as estratégias de comunicação e o trabalho de sensibilização para a cultura e a dança), através deste é possível obter uma vasta gama de dados quantitativos e qualitativos que permite compreender melhor os diferentes agentes do setor e como eles se relacionam entre si e, de certo modo, compreender o porquê da evolução do domínio da dança naquele país durante o período temporal em questão, não se restringido a dados que parecem

contribuir apenas para o fortalecimento do peso do setor na economia nacional. Para além deste vasto mapeamento, este estudo compreende ainda a distinção entre os diferentes géneros de dança, aqui denominados de “estética”, que vão desde o barroco ao clássico, ao contemporâneo e até mesmo ao hip-hop, entre outros, algo que não se sucede nos dados do INE.

4.2. Breve análise dos dados estatísticos sobre o domínio da dança

Passando à análise dos mais recentes dados do INE (2019) disponibilizados no documento *Estatísticas da Cultura 2018* (que faz um termo de comparação desde 2014 a 2018), e considerando que, como referido anteriormente, nem todos os dados disponibilizados pelo INE incidem em específico no domínio da dança (alguns dados dizem respeito apenas ao setor das artes do espetáculo no seu todo e outros a todo o setor cultural e criativo), foi elaborada a seguinte tabela de modo a facilitar a compreensão desta análise e a dimensão dos dados disponibilizados:

Tabela 4.1. - Dimensão dos dados estatísticos do INE. Elaborado pela autora

Setor	Cultural e Criativo	Artes do Espetáculo	Dança
Capítulo e Indicadores			
1- Quadro resumo (Ensino cultural: número de alunos inscritos e diplomados no ensino superior)			X
2- Emprego nas Atividades Culturais e Criativas e Índice de Preços no Consumidor de Bens e Serviços Culturais (sexo, idade, nível de escolaridade, região de residência, preço no consumidor)	X		
3- Empresas das Atividades Culturais e Criativas (número de empresas e de trabalhadores, localização)		X	
4- Comércio Internacional de bens culturais (exportação vs importação)		X	
9- Atividades Artísticas e de Espetáculo (Espetáculos ao vivo: preço médio, número de espetáculos, modalidades, região)			X
11- Financiamento Público de Atividades (despesa por região e domínio)			X

Resta referir, tendo em conta a divergência da dimensão dos dados, que serão apresentados primeiramente os tópicos cujos dados se inserem sobre o domínio da dança em

específico, seguindo-se os tópicos que, não aprofundados por área artística, dizem respeito a todas as áreas das artes do espetáculo e, por fim, os que dizem respeito a todo o setor cultural e criativo, quando não existem dados mais concretos. A ordem da apresentação dos dados em ambos os casos será a mesma que se encontra na publicação *Estatísticas da Cultura 2018* (INE, 2019).

Assim, no que toca ao tópicos que se inserem sobre o domínio da dança em específico, o primeiro encontrado refere-se ao ensino cultural, parâmetro em que é possível concluir que não existe uma alteração significativa no número de alunos inscritos no ensino superior na área da dança; no entanto, dentro das artes do espetáculo, na qual estão incluídas seis áreas de estudo (animação cultural, dança, estudos artísticos, música, teatro e as restantes áreas das artes do espetáculo que envolvem mais do que uma das restantes ou nenhuma delas), a dança aparece como o segundo curso com menos alunos inscritos, sendo a música a área com mais alunos.

No capítulo “Atividades Artísticas e de Espetáculo”, que é o único capítulo do *Estatísticas da Cultura 2018* (INE, 2019) unicamente dedicado às artes do espetáculo, existe informação sobre os espetáculos ao vivo, através do qual é possível encontrar dados especificamente sobre a dança, embora apenas existam duas categorias, a dança clássica e a dança moderna, o que levanta a questão de em que categoria terão sido inseridos os casos em que não se enquadram em nenhuma das duas. Em 2018 foram contabilizados um total de 1 635 espetáculos de dança, dos quais 1 293 eram de dança moderna (79%) e, no total, as sessões de dança contaram com 209 868 espetadores, tendo havido 207 003 bilhetes vendidos e 209 868 bilhetes oferecidos, ou seja, mais de metade. A tendência para haver mais bilhetes oferecidos do que comprados verifica-se em quase todas as modalidades identificadas neste capítulo (teatro, ópera, música, recitais de coros, dança, folclore, circo, mista/variedades, multidisciplinares e uma modalidade designada por “outras”). O preço médio por bilhete está abaixo da média da totalidade das artes do espetáculo (19,7€ na totalidade e 12,2€ na dança), sendo que a dança moderna apresenta um valor médio quase a metade do da dança clássica (8,5€ e 16,3€, respetivamente). Da totalidade das modalidades, a dança ocupa o quinto lugar das receitas de bilheteira, estando acima desta, por ordem, a música, o teatro, as multidisciplinares e a mista/variedades. A maioria das sessões decorrem na região do Norte (divisão NUTS II de 2013), com um total de 548 espetáculos. A região com menos espetáculos de Portugal continental foi o Algarve, com 108 sessões, e da totalidade do território nacional foi a Região Autónoma dos Açores, registando apenas 13 espetáculos.

Por fim, ainda no que toca aos dados referentes especificamente ao domínio da dança, nomeadamente nas despesas públicas, as artes do espetáculo ocuparam uma percentagem de 26% na totalidade das despesas das Câmaras Municipais em 2018, sendo apenas ultrapassada pelas Atividades Interdisciplinares (26.2%). Dentro das artes do espetáculo, a

dança é o segundo domínio em que as autarquias menos gastam dinheiro, estando apenas à frente do ensino. Tirando estes dois casos em que a despesa, em 2018, pouco ultrapassa os 5 milhões de euros (a dança contou com um total de 6 234 000€), e o caso da música, domínio em que o setor público teve mais despesa (aproximadamente 41 milhões de euros), os restantes domínios apresentam uma despesa semelhante com cerca de 17 000 000€. Já no que toca às regiões por NUTS II – 2013, a região do Norte é a que apresenta maior despesa pública na dança, num total de 2 866 000€, seguindo-se do Centro, Alentejo, Área Metropolitana de Lisboa, Região Autónoma dos Açores, Algarve e, por fim, Região Autónoma da Madeira. Neste caso em particular os resultados são significativamente diferentes quando analisando outras variáveis já referidas.

Passando para os dados que dizem respeito às artes do espetáculo, é possível concluir que a maior percentagem da totalidade das empresas do setor cultural e criativo, por atividade económica, pertence a este, correspondendo a 27,4%. Por outro lado, no que toca ao volume de negócios, as empresas das artes do espetáculo contribuíram, em 2018, para apenas 5,2% do total do volume do setor cultural e criativo. Considerando as classificações do CAE- Rev.3, as empresas que tinham como atividade principal “atividades das artes do espetáculo” ou “atividades de apoio às artes do espetáculo” apresentam um aumento significativo, correspondendo a, desde 2014 a 2018, um aumento de 2000 e 300 empresas, respetivamente. No total, existiam, em 2018, 16 978 empresas inseridas no primeiro código supramencionado e 798 no segundo, e 18 231 e 1 339 trabalhadores, respetivamente.

A maior parte das empresas em ambos os CAE já referidos apresentam menos de 10 trabalhadores, sendo que, na totalidade das 16 978 empresas inseridas nas “atividades das artes do espetáculo”, apenas 22 têm entre 10 a 49 trabalhadores e apenas uma tem entre 50 a 249. No caso das empresas inseridas no CAE correspondente às “atividades de apoio às artes do espetáculo”, da totalidade das 798 apenas 9 apresentam entre 10 a 49 trabalhadores e apenas 2 apresentam entre 50 a 249. Em comparação com os dados da totalidade do setor cultural e criativo, a diferença é significativa no que toca às “atividades das artes do espetáculo”, uma vez que neste o número de trabalhadores com entre 10 a 49 trabalhadores corresponde a cerca de 0,1%, enquanto que na totalidade do setor corresponde a 1,4%, valor que já se aproxima mais do das “atividades de apoio às artes do espetáculo”. A maioria das empresas do setor, em ambos os CAE, está na região da Área Metropolitana de Lisboa (segundo as divisões NUTS II - 2013). No caso das “atividades das artes do espetáculo”, o Alentejo é a região com menos trabalhadores dentro de Portugal Continental, sendo a Região Autónoma dos Açores a que apresenta menos trabalhadores em todo o território nacional. No que toca às “atividades de apoio às artes do espetáculo”, dentro de Portugal continental, é o Algarve a região com menos trabalhadores, e a Região Autónoma da Madeira no que toca à

totalidade do território nacional. O número de trabalhadores segue exatamente a mesma tendência em ambos os tipos de atividades mencionadas.

Dentro do tópico do comércio internacional, a tendência nas artes performativas é a mesma que na totalidade do setor, ou seja, existe uma maior importação de bens do que exportação, tendo ambas aumentado desde 2016. A maioria das exportações e importações são feitas dentro do território da União Europeia, sendo a Alemanha o país que mais importa os bens portugueses e a Espanha o país que mais exporta para Portugal. Fora da União Europeia, os Estados Unidos da América são o principal país a exportar para Portugal e os países africanos de língua oficial portuguesa os que mais importam os bens portugueses.

Por fim, os dados que foram encontrados apenas relativos ao setor cultural e criativo no seu todo dizem respeito ao emprego cultural e índice de preços no consumidor. É possível concluir que, no que toca aos dados sobre o emprego, este setor é predominantemente composto por homens, a faixa etária predominante situa-se acima dos 45 anos e a maioria dos trabalhadores deste setor possui qualificações académicas correspondentes ao ensino superior, valor que se encontra significativamente acima do emprego nacional total (57,8% e 26,8%, respetivamente). A maior parte dos trabalhadores encontra-se na Região NUTS II – 2013 do Norte, estando a menor parcela na Região Autónoma dos Açores. Dentro dos índices de preços no consumidor, os tipos de produtos identificados não permitem uma análise nem por área artística geral nem especificamente sobre a dança, uma vez que apresentam uma divisão muito diferente do que a que se encontra nos restantes dados, sendo que o que mais se assemelha é a rubrica “Serviços Culturais”, que inclui as categorias “Cinema, teatro e concertos”, “Museus, bibliotecas e jardins zoológicos”, “Taxas de licença de televisão e de rádio” e “Serviços Fotográficos”, não havendo, portanto, nenhuma referência à dança.

5. APLICAÇÃO DO MODELO DE PETERSON AO CASO PORTUGUÊS

Conforme descrito na metodologia, antes da realização das entrevistas semiestruturadas foi feita uma pesquisa exploratória (bibliográfica e documental) sobre o domínio da dança em Portugal (ou das artes do espetáculo, quando os documentos não incidiam especificamente sobre a dança), relacionando-os com as seis facetas identificadas por Richard A. Peterson. Isto permitiu averiguar o que já era sabido sobre a realidade portuguesa neste setor e o que seria então pertinente questionar nas entrevistas, de modo a complementar essas informações e obter o máximo possível de conhecimento sobre este setor. É ainda relevante referir que as publicações consultadas se centram em questões laborais e legislativas, o que resultou numa maior informação em facetas específicas, quando em comparação com as restantes. Deste modo, neste capítulo são apresentados os resultados obtidos das entrevistas, relacionando-os com a pesquisa exploratória (que foi realizada de modo complementar).

Na totalidade, foram realizadas oito entrevistas entre 11/04/2020 e 18/05/2020, tendo sido a maioria por videochamada, através da plataforma Skype. O guião das entrevistas pode ser consultado no anexo B, bem como a grelha que serviu de base para a criação do mesmo (anexo A) e a grelha de análise dos dados obtidos nas entrevistas (Anexo E).

A ordem dos resultados é apresentada faceta a faceta, seguindo a própria ordem do guião, que por sua vez já estava dividido pelas seis facetas do modelo de Richard A. Peterson. Às questões do guião referentes às facetas identificadas por Richard A. Peterson acrescentaram-se três, com base na análise SWOT, procurando, assim, obter mais conhecimento sobre a organização em questão e sobre o domínio da dança através dos olhos de quem nele atua. Esta opção foi tomada tendo como modelo o *Inquérito ao Sector do Livro - Parte I* (Neves *et al.*, 2012:311-313), cuja *perspetiva de produção de cultura* de Richard A. Peterson também foi utilizada na elaboração do guião das entrevistas: “Neste balanço das influências teóricas, importa ainda salientar duas outras referências sociológicas privilegiadas desde o início da pesquisa. Uma é a *perspetiva de produção de cultura* (Peterson e Anand, 2004), cujas seis dimensões adquiriram especial relevância até para a própria preparação do guião das entrevistas a realizar com os agentes do sector.” (Neves *et al.*, 2012:27). Para a análise das respostas dividiu-se cada tópico nos subtópicos que foram inicialmente identificados aquando da construção do guião, sendo-lhes atribuídos os números das respetivas perguntas, do seguinte modo:

Tabela 5.1. – Grelha para a orientação da análise temática das entrevistas. Elaborada pela autora.

Tema	Subtemas	Pergunta
Tecnologia	Principais meios de comunicação utilizados	1
	Utilização dos meios de comunicação	2
		3
	Outras componentes tecnológicas	-
Leis e Legislação	Principais apoios públicos e privados	4
	Modo como os apoios condicionam o que é produzido	5
	Inovação	6
	IGAC, SPA e direito de autor	7
	Outras considerações sobre a lei e legislação	-
Estrutura da Indústria	Integração vertical e horizontal	8
		9
	Oligopólio	10
		11
	Inovação vs nicho	12
Estrutura Organizacional	Departamentos	13
	Níveis de decisão	14
		15
	Trabalho autónomo (verticalidade)	16
Carreiras Ocupacionais	Trabalhadores a tempo inteiro	17
	Competição e ambientes caóticos: acumulação de funções	18
	Projeções futuras	19
Mercado	Conhecimento e perceção do próprio público	20
		21
		22
		24
	Posicionamento sobre o público	23
		25
		26
		26
Análise Interna e Externa	Fatores condicionantes e potenciadores da organização	27
	Principais alterações no setor	28
	Oportunidades e ameaças	29

Antes de serem apresentados os resultados, resta fazer uma breve caracterização das organizações entrevistadas, sendo que, em anexo (C e D), é possível encontrar informações mais detalhadas sobre os/as entrevistados/as e respetivas organizações.

Posto isto, quanto aos/às entrevistados/as, cinco possuem licenciatura na área da dança ou numa área artística/cultural, sendo que vários/as apresentam ainda pós-graduações ou outros cursos especializados em áreas diretamente relacionadas com a dança. Seis têm ainda outros trabalhos, mesmo que com pouca regularidade, sendo que apenas um dos casos é fora do setor cultural.

No que diz respeito à organização que representam na entrevista, seis assumem funções de direção artística e outros dois assumem funções de produção e coordenação e apenas uma entrevistada não está em regime de trabalho integral. Seis trabalham na organização que representam há mais de 10 anos, sendo que, nos outros dois casos, o número é significativamente mais baixo (um ano e meio e três anos e meio).

Por último, relativamente às organizações representadas nas entrevistas, três pertencem à região da Área Metropolitana de Lisboa, duas à região Norte, uma à região Centro, uma à região do Alentejo e uma à Região Autónoma da Madeira. Todas estas organizações foram criadas no final da década de 90 do século XX ou início do século XXI, nomeadamente entre 1995 e 2009, e todas pertencem ao setor privado não lucrativo, através da forma jurídica de Associação. No que toca às áreas de atuação, dentro da dança, a maioria atua na área da dança contemporânea, havendo um caso de danças tradicionais; fora da dança, existe um caso que atua também frequentemente no teatro, outro na performance e outro na música. Dentro das funções assinaladas (utilizando algumas das delineadas pela DGArtes¹⁰), a criação e a circulação foram assinaladas por todas as organizações (sendo que a circulação foi apontada como irregular em alguns dos casos), a formação por sete, a programação por cinco e o desenvolvimento de públicos por sete. Da totalidade dos/as entrevistados/as, apenas seis destacaram uma função como a atividade principal, sendo que todos assinalaram a criação, embora num dos casos esta se encontre a par com a formação e programação e noutra caso com a circulação.

¹⁰ Portaria n.º 301/2017 de 16 de outubro

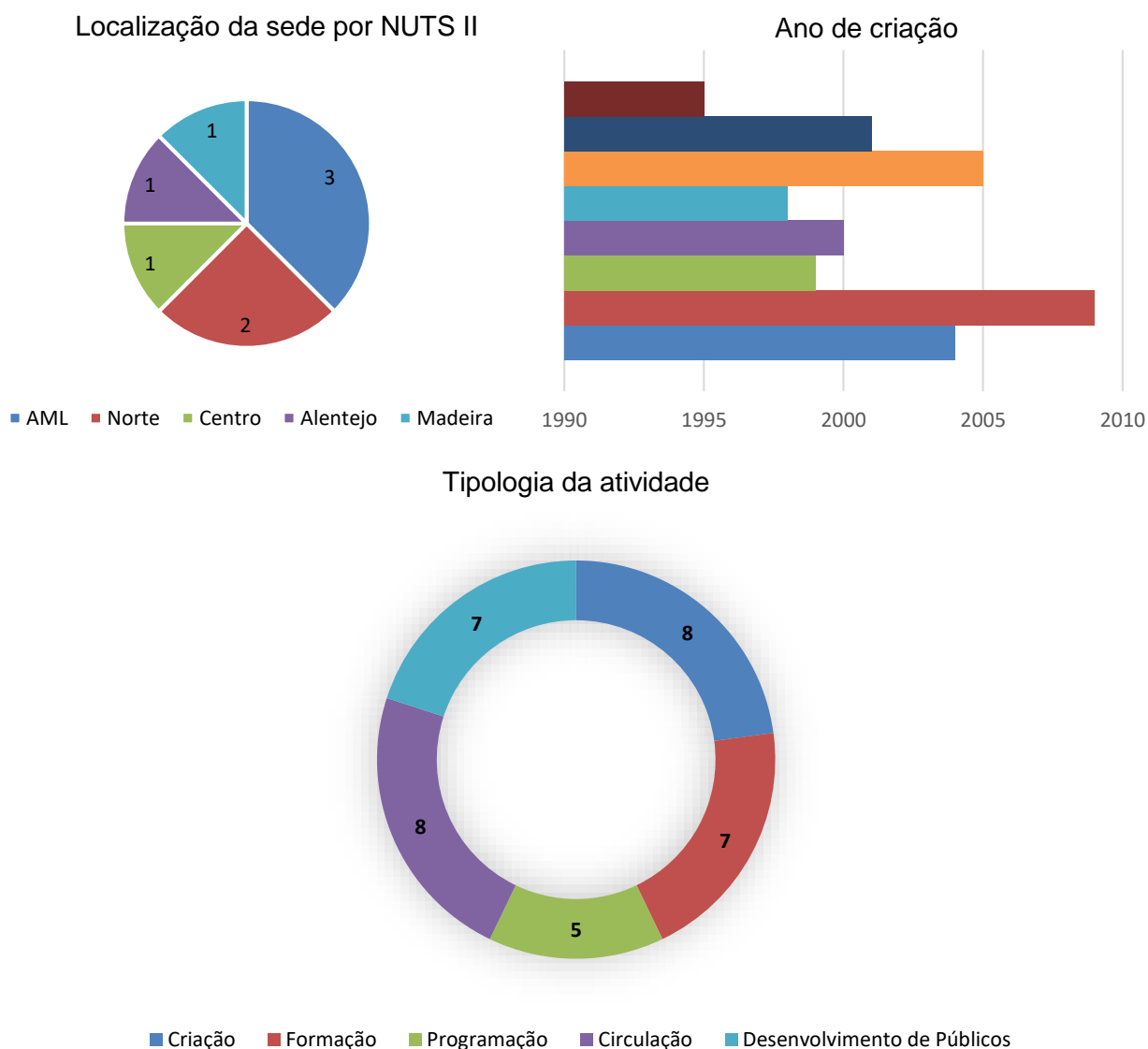


Figura 5.1. – Dados de caracterização das organizações entrevistadas. Elaborado pela autora.
Unidade: Número

5.1. Tecnologia

Os produtores culturais, segundo Bilton (2015:292), estão a enfrentar uma ameaça cada vez maior devido ao posicionamento dominante de empresas tecnológicas, dando o exemplo da Amazon e do YouTube, entre outras, que surgem muitas vezes como plataformas de divulgação e distribuição dos produtos culturais.

No tópico da tecnologia e em conformidade com a revisão bibliográfica, segundo Peterson (2002; Peterson e Anand, 2004), as tecnologias da comunicação são particularmente relevantes para a área artística e cultural, pois abrem novos horizontes precisamente através

da divulgação dos produtos culturais, sublinhando a importância da televisão neste aspeto. No caso da dança, os diversos programas televisivos que surgiram poderão então ter tido a consequência de aumentar o conhecimento e o interesse sobre a mesma (embora não haja nenhum estudo que o possa confirmar), uma vez que a dança apresenta a característica, como referido pelos/as entrevistados/as, de não depender de nenhuma linguagem específica, dando-lhe mais facilidade ainda para ser divulgada internacionalmente. Alguns aspetos relacionados com a tecnologia surgiram também aquando da resposta a questões sobre outros tópicos e estarão apresentadas em concreto no último subtópico, “Outras componentes tecnológicas”.

Através da base de dados criada a partir dos dados da DGArtes, é possível verificar que a utilização dos meios de comunicação se centra essencialmente na rede social Facebook (sendo que muitas organizações não possuem um *site* próprio, mas sim uma conta nessa rede social). Considerando a falta de informação particular sobre o uso da tecnologia no domínio da dança e no das artes do espetáculo, foi possível concluir a necessidade de averiguar, através das entrevistas, qual o uso das mesmas, e se elas são utilizadas com o objetivo de chegar a novos públicos.

Resta referir que, a nível dos processos internos, a tecnologia pode também assumir um papel crucial, na medida em que grande parte das burocracias a cumprir para a realização de um espetáculo são atualmente feitas *online*, bem como a maioria das candidaturas a apoios específicos à dança, como no caso da DGArtes.

Principais meios de comunicação utilizados

Todas as organizações utilizam as redes sociais, nomeadamente o Facebook e o Instagram, embora nem todas utilizem estas ferramentas do mesmo modo. A utilização de *newsletters* surge também como uma das ferramentas mais utilizadas, assim como as plataformas de vídeo (Youtube ou Vimeo, ou ambas). O conteúdo disponibilizado nestas últimas é frequentemente partilhado nas redes sociais.

Os *sites* surgem ainda como uma importante ferramenta de comunicação, nos quais estão centradas todas as informações mais importantes sobre cada uma das organizações e onde é muitas vezes disponibilizado um arquivo.

Utilização dos meios de comunicação

Embora em alguns casos as redes sociais sejam pouco utilizadas, a maioria dos/as entrevistados/as referiram a utilização destas maioritariamente com o objetivo de fortalecer laços com os seus seguidores, nomeadamente através da análise das estatísticas disponíveis

¹¹https://www.dgartes.gov.pt/pt/procuro_apoio/material_de_apoio/apoio_sustentado/apreciação

nestas plataformas e através de opções específicas como os diretos, nos quais são realizadas, por exemplo, conversas num sentido mais pedagógico. Nalguns casos existe ainda a utilização das redes sociais como ferramenta de marketing, nomeadamente através das publicações pagas, que podem ajudar a chegar a novas pessoas (normalmente tendo em conta a zona em que irão apresentar um determinado espetáculo), revelando-se um meio mais económico e funcional face aos meios publicitários tradicionais.

Atualmente temos usado a promoção das publicações; investimos um valor relativamente baixo em comparação com meios de comunicação tradicionais.

[71- Área Metropolitana de Lisboa, teve apoio em 6 anos]

(...) vamos fazendo algumas publicações pagas exatamente para tentar chegar a outros sítios que só pelo fluxo normal não se consegue chegar.

[48- Norte, teve apoio em 4 anos]

As plataformas de vídeo como o Youtube e/ou o Vimeo surgem como uma espécie de catálogo destinado maioritariamente aos programadores que possam estar interessados em receber uma determinada peça. Apenas um dos/as entrevistados/as referiu que os vídeos dos espetáculos eram disponibilizados por completo e publicamente, pois não acredita que os espetadores preferirão ver o espetáculo de modo virtual face à experiência *in loco*. Neste aspeto, resta referir que vários/as entrevistados/as referiram que passaram a disponibilizar peças nos meios digitais de livre acesso devido à realidade que estavam a atravessar aquando das entrevistas, pela impossibilidade de apresentarem espetáculos como consequência da pandemia originada pelo Covid-19. Quando questionados/as sobre a frequente disponibilização de conteúdo *online* gratuito, a maioria dos/as entrevistados/as apontou como justificação para não o fazer as implicações derivadas do pedido de direito de autor, uma vez que todos os envolvidos na criação da peça teriam de ceder os seus direitos de imagem e vários/as entrevistados/as referiram que não seria importante disponibilizar este conteúdo, pois dificilmente acreditavam no interesse do público em vê-lo. Nalguns casos foi mesmo referido o medo da apropriação dos vídeos por terceiros e a possível criação de novos hábitos que retirariam os espetadores das salas de espetáculo.

Um dos fatores várias vezes referido ao longo das entrevistas em relação à possibilidade de gravação dos vídeos foi a sua importância para o autoconhecimento e a utilidade desta ferramenta como auxílio aos ensaios *in loco*. Estas gravações constituem ainda um importante arquivo que, por si só, ajuda a que mais pessoas possam ter mais conhecimento sobre o domínio da dança em Portugal de um modo relativamente fácil.

Outros componentes tecnológicos

Um dos/as entrevistados/as referiu a importância da televisão como ferramenta de divulgação da dança, sendo este precisamente um dos aspetos que Peterson refere dentro da tecnologia. A televisão aparece como modo de diminuição de barreiras intelectuais e físicas no contacto com a arte e a cultura.

Eu acho que o domínio da dança tem um grande caminho pela frente e tem as portas abertas. Através dos programas de televisão, as pessoas ficaram mais atentas e curiosas.

[29- Centro, teve apoio nos 10 anos]

Alguns dos/as entrevistados/as referiram ainda a utilização de alguns recursos tecnológicos nas próprias criações como uma opção artística, nomeadamente através da projeção de vídeo, *videomapping* e sensores. No entanto, em nenhum dos casos se pode afirmar que esta utilização faz parte da identidade da organização e/ou do artista.

5.2. Leis e Legislação

Em Portugal, a dança só passou a ser legalmente enquadrada nos apoios públicos a partir de 1996, com o XIII Governo Constitucional, a par com a música (Neves *et al.*, 2017:10). Segundo Sasportes e Ribeiro (1991:7), grande parte da história da dança ocidental é desconhecida, sendo “mais a descrição de uma trajetória que a referência a obras e autores”. Tudo isto, entre outros factos, contribui também para que o desenvolvimento da dança em Portugal tenha sido demorado, havendo um evento significativo após a Segunda Guerra Mundial que o contrariou, nomeadamente em 1940, com a criação do grupo Verde Gaio pelo secretário da Propaganda Nacional (Sasportes e Ribeiro, 1991:47).

Dentro dos apoios da DGArtes, e através da consulta do *DGArtes em Números - Relatório Estatístico 2017* (2017:16), é possível concluir que, quando comparada com o teatro e a música, a dança é o domínio artístico que menos apoios recebe (em montante e em número de entidades apoiadas).

Becker defende na sua obra *Art Worlds* (2008:165) que todas as pessoas envolvidas na produção e no consumo cultural agem num meio limitado pela legislação em causa e, tendo em conta que dentro do próprio domínio da dança não existe uma divisão e definição oficial das modalidades que o compõem, esta poderá ter a consequência da falta de transparência do trabalho produzido e a desadequação da legislação em vigor. Por outro lado, resta referir que existe um estatuto específico de bailarinos e legislação própria no que toca aos contratos de trabalho dentro do setor das artes do espetáculo (Lei n.º 22/2019).

Mais diretamente no que toca ao trabalho produzido, tal como Raj Isar refere (2015:483), os interesses do Estado na arte e na cultura em particular pelo seu poder comunitário (e, de certo modo, promotor de alguns princípios da democracia como a liberdade de expressão) poderão condicionar as escolhas feitas.

No aspeto referente às leis e legislação, e tendo em conta o modelo português de apoio às artes, que assenta sobretudo numa lógica de concursos públicos (Decreto-Lei n.º 103/2017) e ainda que a base de dados utilizada para a presente dissertação tenha sido a da DGArtes, revelou-se importante, numa primeira instância, perceber que outros apoios e modos de financiamento tem cada uma das organizações e se os/as entrevistados/as consideram que a dependência de apoios pode condicionar o que é produzido. Tendo em conta os fatores pertinentes a serem analisados neste aspeto indicados por Peterson (2002; Peterson e Anand, 2004), foram ainda incluídas perguntas sobre o direito de autor e outras especificidades do domínio da dança em Portugal (IGAC e SPA).

Principais apoios públicos e privados

De todas as organizações entrevistadas, duas delas já não tinham apoio da DGArtes aquando da entrevista, no entanto, apenas uma delas tem como principais modos de financiamento exclusivamente as vendas diretas e as coproduções, havendo, portanto, ausência de apoios públicos ou de apoios derivados de candidaturas. Nos restantes casos, para além da DGArtes (nos aplicáveis), os principais apoios são públicos locais e regionais, como autarquias e Juntas de Freguesia, maioritariamente relacionados com os locais onde as organizações estão sediadas.

A nível de apoios privados, os mesmos são referidos por várias organizações a nível pontual, ou seja, associados a um determinado projeto, embora existam alguns casos em que os/as entrevistados/as referem apoios maioritariamente em géneros e/ou serviços que são feitos de um modo permanente, entre eles apoio na imagem (fotografia e/ou design), contabilidade e cadeias hoteleiras.

As receitas próprias são apenas diretamente referidas por duas organizações, mas várias das organizações entrevistadas têm um lado formativo, frequentemente associado a uma escola de dança em específico que, por sua vez, está relacionada com estas organizações e, em certos casos, poderão também contribuir para os seus modos de financiamento. No entanto, é possível concluir que os principais apoios, públicos ou privados, derivam de candidaturas criadas por entidades específicas como a DGArtes, apoios das autarquias locais, a Fundação Gulbenkian ou a Fundação GDA.

As coproduções assumem um papel relevante em todos os casos, tendo sido referidas por todos os/as entrevistados/as como um importante modo de financiamento, que são normalmente feitas em parcerias com teatros municipais.

Modo como os apoios condicionam o que é produzido

Quando questionados sobre o modo como a dependência de apoios (mesmo que parcial) poderia condicionar o conteúdo produzido, a maioria dos/as entrevistados/as afirmou que existe frequentemente uma tentativa de adaptação aos critérios das candidaturas aos apoios a que se pretendem candidatar ou aos interesses dos coprodutores ou outros agentes que compram um determinado projeto/espetáculo. No entanto, a resposta a esta questão foi frequentemente dual, uma vez que, embora reconheçam essa tentativa de adaptação, na maioria dos casos ela não afeta de um modo extremo o trabalho realizado.

Condiciona, mesmo que não totalmente.

Segundo os/as entrevistados/as, os apoios, no geral, condicionam o que é produzido, dado que, mesmo que o produto final se realize, podem existir uma série de alterações no caso e haver ou não (mais) apoio.

Condiciona sempre. Muito, tudo. Tudo. Uma pessoa, percebendo que tem mais meios, pode usar mais recursos, pode ter mais tempo de ensaios, pode ter mais intérpretes, ... Portanto, há uma série de condicionantes que são feitas dependentemente do orçamento que nós temos. Portanto, nem sempre acontece dessa forma, o que acontece normalmente é: eu tenho a ideia do projeto, orçamento quanto é que vai custar, e aí depois tentamos encontrar parceiros para arranjar financiamento, que estejam interessados no projeto e, dessa forma, financiar o projeto, portanto não funciona ao contrário, que é 'tens aqui 50.000€, agora inventa uma coisa para fazeres'; normalmente não é esse o processo. (...) é sempre depois uma gestão e condiciona, sem dúvida, as escolhas que uma pessoa faz.

[48- Norte, teve apoio em 4 anos]

No caso das candidaturas, as adaptações mais frequentemente referidas são às temáticas que, por vezes, são impostas em determinadas candidaturas. Neste aspeto são frequentemente referidas as candidaturas à DGArtes e a apoios internacionais.

Condicionam porque nós tentamo-nos adaptar aos critérios, para ter uma maior possibilidade não só de apoio como de ter mais dinheiro no

apoio, portanto às vezes há uma certa tentativa de se enquadrar nos critérios e, muitas vezes, pode não estar relacionado com o verdadeiro propósito do artista.

[60- Área Metropolitana de Lisboa, teve apoio em 7 anos]

Muitas vezes as candidaturas são regidas por um tema ou área e nós tentamos sempre adaptar os projetos que queremos desenvolver ou os que temos em curso; temos que os adaptar ao que como requisito é pedido.

[57- Alentejo, teve apoio nos 10 anos]

Considerando a importância que as coproduções assumem nos modos de financiamento das organizações entrevistadas, torna-se pertinente referir que vários/as entrevistados/as afirmaram que estes condicionam o trabalho produzido, seja através de uma negociação com os coprodutores, tornando-se especialmente relevante nas organizações que trabalham com mais do que um coreógrafo/criador, seja através do contacto direto com determinadas entidades que, à partida, possam estar interessadas num projeto em específico, indo ao encontro dos interesses desse possível coprodutor, ou, ainda, devido à elaboração de candidaturas, como no caso da DGArtes, nas quais são solicitadas cartas de compromisso com as salas de espetáculo interessadas em acolher determinada(s) peça(s).

(...) para ter o apoio da DGArtes tenho que ter coproduções, portanto adapto já aí, já nos estamos a adaptar a uma série de coisas que o programador quis, e depois vamos para a DGArtes já com esses apoios e já com essas coproduções. E depois há outra coisa que é, como a DGArtes também beneficia as coproduções, às vezes são coproduções que não nos beneficiam.

[60- Área Metropolitana de Lisboa, teve apoio em 7 anos]

Como trabalhamos nestas várias áreas, portanto não só ao nível da criação (...), quando temos uma colaboração com algum teatro ou algum parceiro, as coisas orientam-se naturalmente para aquilo que é o interesse do parceiro.

[27- Norte, teve apoio em 7 anos]

A questão levantada por Raj Isar (em Oakley e O'connor, 2015:483) quanto ao interesse do Estado no papel que a arte e a cultura podem ter na comunidade, já anteriormente referida, é aqui também frisada pela maioria dos/as entrevistados/as, que afirma ter projetos que trabalham especificamente essa vertente pela existência de interesses e apoios na mesma, podendo, assim, ser uma influência significativa no trabalho produzido. Ainda conforme o

Decreto-Lei n.º 103/2017 de 24/08, um dos objetivos das medidas e dos apoios às artes visuais e performativas é o de “promover a articulação das artes com outras áreas setoriais e valorizar a fruição artística enquanto instrumento de correção de assimetrias territoriais e de desenvolvimento humano, social, económico e cultural”. Um dos/as entrevistados/as refere:

Eu tenho um artista que tem bastantes projetos com a comunidade, e esses são bastante procurados. Na dança contemporânea não é assim, é muito difícil.

[60 - Área Metropolitana de Lisboa, teve apoio em 7 anos]

Agora quase se impõe ou sugere às estruturas ou aos artistas que se faça trabalho na área social. Isso é uma espécie de *trend* agora, e eu acho que há muitas estruturas a fazer isso um bocadinho a reboque dos apoios. O contrário também acontece, do social ir buscar coisas da cultura. Há uma série de apoio nessa área.

[65 - Área Metropolitana de Lisboa, teve apoio em 2 anos]

Não condiciona.

Em dois casos foi afirmado que a dependência de apoios não condiciona de todo o trabalho produzido, sendo que num deles o/a entrevistado/a referiu que os apoios públicos derivados de candidaturas permitem bastante liberdade no trabalho artístico, sendo que, na sua opinião, os apoios privados podem condicionar mais, por haver normalmente um interesse derivado desse investimento.

Se fosse um apoio privado, se calhar um patrocínio, poderia influenciar no sentido de ter que se dar alguma visibilidade a esse patrocínio. (...) Acho que não há muita influência, com subsídios, há uma grande liberdade artística para se criar. Nunca houve uma imposição ou uma limitação nas criações.

[29- Centro, teve apoio nos 10 anos]

Inovação

No que toca ao facto de a legislação potenciar a inovação e os novos movimentos, vários/as entrevistados/as consideram que isso acontece, havendo liberdade para a procura de novos movimentos. No entanto, vários referem a diferença entre o que se encontra na legislação e o que é posto na prática, dando o exemplo da DGArtes, cujos critérios são considerados várias vezes subjetivos e não representativos dessa procura da inovação.

No fundo, quando a gente está a falar da legislação no âmbito da criação, muitas vezes ela potencia, mas isso tem a ver com os financiamentos que vão surgindo a cada fase. (...) Em determinadas épocas aparecem linhas de financiamento ou de apoio à criação com assuntos muito específicos (...). Isso, por um lado, pode ser bom e potencia, por outro, pode limitar a capacidade criativa e tudo o mais. Depois o concorrer ou não é opção de cada um, o que eu acho que é mau é quando você tem de concorrer porque precisa do dinheiro, mas não quer fazer na realidade aquela criação.

[11- Madeira, teve apoio em 2 anos]

Várias vezes foi ainda referida a existência de uma espécie de *lobby* no domínio da dança, em que as estruturas que apoiam privilegiam um certo número de organizações, tornando difícil a entrada de novos criadores e novas organizações.

Escrevem-se estratégias e grandes planos nacionais e internacionais e depois, às vezes e na prática, não são completamente exequíveis (...) porque muitas vezes chega apenas a quem já está no meio. Os novos criadores e as novas entidades não conseguem acompanhá-lo e isso é um princípio do porquê da rede não expandir, o que também faz com que não se cumpram depois os planos que se estabelecem.

[57- Alentejo, teve apoio nos 10 anos]

IGAC, SPA e direito de autor

Peterson (2002; Peterson e Anand, 2004) refere a importância do direito de autor dentro do tópico da legislação, pois este pode condicionar fortemente o que é produzido através da censura ou de apoios públicos. Tornou-se ainda relevante analisar outras particularidades específicas da lei portuguesa relativamente às artes do espetáculo, como as obrigatoriedades provenientes do IGAC (Inspeção Geral das Atividades Culturais) ou da SPA (Sociedade Portuguesa de Autores), que são duas entidades particularmente relevantes neste setor e com as quais se assumia que as organizações tivessem contacto.

Assim, no que toca ao direito de autor e ao IGAC, não foram apontadas complicações, pelo que se pode dizer que estes não assumem um papel extremo como condicionante no conteúdo produzido. No entanto, no que toca ao primeiro, foi várias vezes referido a (não) presença de uma composição musical original nas peças de dança, que pode ou não ser opção conforme os custos que acarreta. Este facto relaciona-se diretamente com a SPA, sendo que vários/as entrevistados/as referiram a pouca transparência que esta entidade apresentou nos seus contactos com a mesma, como por exemplo haver discussão das percentagens a pagar pelo direito de autor, que são frequentemente demasiado elevadas

(sendo que foi ainda referido que elas são pedidas várias vezes em função da lotação máxima da sala e não da lotação real). Ainda no que toca à SPA, vários/as entrevistados/as referem o peso que a música tem nesta entidade, em comparação com a dança, e o facto de o registo não ser obrigatório, contribuindo para a falta de conhecimento sobre os artistas do setor.

A nível de legislação, o que acho que é mais complicado é a situação da SPA e, portanto, a obrigação de pagamento de direitos. A comparação entre aquilo que se paga entre direito de autor e aquilo que se faz de bilheteira é um perfeito disparate, portanto há muitos espetáculos que nem sequer provêm de receita de bilheteira (se esgotasse) o suficiente para pagar o direito de autor daquele espetáculo. Claro que um coreógrafo à partida gostaria de trabalhar sempre com um criador na área da música, mas isso nem sempre é possível porque implica o pagamento de direito de autor.

[27- Norte, teve apoio em 7 anos]

Ainda dentro desta questão é relevante referir a crescente facilidade dos processos exigidos por estas entidades, especialmente no que diz respeito ao IGAC que, através de uma plataforma própria, torna o registo dos espetáculos mais fácil e rápido. A par com o facto que a maioria das candidaturas é agora feita digitalmente na sua totalidade (como a da DGArtes), é relevante aqui sublinhar o papel da tecnologia na desburocratização destes processos, o que prova ainda, tal como Peterson refere, que este modelo das seis facetas é um sistema, ou seja, é dinâmico e que todas se influenciam entre si.

É que antes havia a questão burocrática, às vezes era mais demorada com todos os papéis e agora, por exemplo, com o IGAC, através da plataforma já se faz tudo muito mais... é um processo muito mais rápido.

[57- Alentejo, teve apoio nos 10 anos]

Outras considerações sobre as leis e legislação

No aspeto da legislação foi ainda referida a falta da mesma especificamente sobre a constituição das organizações e das estruturas, uma vez que qualquer indivíduo consegue criar uma organização e atribuir-lhe a nomenclatura que desejar, a par com a falta de dados sobre o setor e os seus agentes, o que, por sua vez, pode dificultar o processo de decisão sobre quem apoiar e a que cada entidade se organize como desejar (oferecendo muitas vezes condições precárias). Este aspeto torna-se particularmente relevante a par com os objetivos

da presente dissertação, uma vez que, para produzir uma legislação justa, é necessário produzir conhecimento sobre os diversos setores e os seus agentes.

Eu acho que em Portugal, na legislação em relação às estruturas de criação e programação, acho que existe bastante liberdade. Não há grandes entraves para o que se pode fazer (...). O facto de não existir legislação, faz com que exista uma grande precariedade no setor (...). O facto de não existir legislação faz com que, de um ponto de vista mais burocrático e legal, as estruturas... cada uma faça como acha que deve fazer, e depois, no final de contas, quando as coisas correm mal como correram ou como estão a correr neste momento para o setor, a fragilidade venha ao de cima, e isto tem muito a ver com a parte legal.

[29- Centro, teve apoio nos 10 anos]

5.3. Estrutura da Indústria

Dentro da estrutura de indústria, Peterson (2002; Peterson e Anand, 2004) refere o grau de integração vertical e horizontal das organizações e o nível de oligopólio, propondo três tipos de estrutura comumente encontradas nas indústrias culturais e criativas, cujas características serão usadas para analisar as organizações entrevistadas. Neste aspeto, é importante referir a relação mais direta que existe entre a estrutura da indústria e da organização, tendo-se observado que, nas entrevistas, foi frequente haver respostas relativas à segunda na primeira, podendo-se dizer que esta situação se deve ao facto de o conceito de indústrias criativas e culturais (mesmo que aqui referindo a dança em específico) ainda ser pouco utilizado neste setor em Portugal, possivelmente devido à carga pejorativa que ainda possui e ao facto de, conforme se pode observar na revisão bibliográfica da presente dissertação, ainda não existir um consenso sobre quais as áreas que o compõem, e qual a sua divisão.

Através de uma primeira pesquisa nas redes sociais e *sites* das organizações que constituíram a base de dados, antes de ser feita a seleção das organizações a entrevistar, foi possível aferir que a maioria destas organizações se centra na dança contemporânea, podendo afirmar-se que esta modalidade domina o mercado da dança em Portugal. No entanto, não é possível concluir definitivamente este facto, uma vez que a base de dados apresenta apenas os dados de organizações apoiadas (anterior ou atualmente) pela DGArtes.

Integração vertical e horizontal

Dentro da integração vertical e horizontal é, segundo Peterson (2002; Peterson e Anand, 2004), importante perceber o grau em que as entidades são totalmente responsáveis por todas as etapas do seu trabalho e em que existe integração de outras indústrias, tanto culturais como não-culturais.

No que toca à integração vertical, existem alguns serviços recorrentes externos feitos a outras entidades, como a contabilidade e o design. No entanto, a maioria das organizações apresentam-se como bastante autónomas, tendo uma estrutura fixa que é representada por diferentes áreas, como pode ser observado no tópico seguinte, da estrutura organizacional. É frequente haver convites a artistas externos à organização, sendo que, em certos casos, esta opção faz parte do *core* da própria organização, o que demonstra a dinâmica existente no setor, e as redes colaborativas existentes, ao invés de haver uma excessiva noção negativa de concorrência e competição.

Já dentro da integração horizontal, não existe nenhuma estrutura que esteja integrada noutra indústria diferente da da dança; no entanto, é pertinente referir que vários/as entrevistados/as afirmaram realizar projetos com um cariz mais comunitário, social e/ou educativo, por serem normalmente procurados pelas autarquias (como já referido no capítulo anterior), e também, por vezes, por empresas privadas. No entanto, mesmo que trabalhem temas fora do setor cultural, o trabalho desenvolvido, na prática, é sempre relacionado com o domínio da dança.

Por exemplo, nós temos um projeto em Odemira, e uma das empresas de lá, uma empresa que até está ligada à agricultura (porque lá há um trabalho muito extensivo nessa área) convidou-nos (eles queriam fazer a aproximação do público emigrante ao local) a fazer oficinas criativas e estabelecer ligação entre estes dois públicos muito específicos.

[57- Alentejo, teve apoio nos 10 anos]

Sim, uma das formas que temos combatido um bocadinho esta falta de meios financeiros é fazer muita coisa para empresas, mas também nunca saímos da nossa área artística (...) e é engraçado, uma coisa que eu fiz para uma empresa - uma brincadeira, eu nem estava a pensar que aquilo fosse nada - a coisa correu bem, e depois daí tivemos inspiração para fazer uma peça que se calhar fez com que conseguíssemos manter o trabalho a tempo inteiro durante muitos anos.

[71- Área Metropolitana de Lisboa, teve apoio em 6 anos]

Oligopólio

No que diz respeito ao oligopólio, a maioria dos/as entrevistados/as referiu a dança contemporânea como o género de dança mais apoiado e mais presente na atualidade, sendo que foi ainda várias vezes referido que atualmente o domínio da dança já é mais híbrido e já se vê cada vez mais fusão de domínios artísticos. A propósito desta questão de haver uma maior fusão, alguns dos/as entrevistados/as referiram a crescente conceptualização da dança contemporânea, existindo uma tendência dominante para reduzir a quantidade de movimento presente num espetáculo de dança contemporânea, o que traz também algumas dificuldades na definição deste género.

Acho que hoje em dia, embora não exista essa vontade de pôr as “caixinhas”, acho que o público é mais inteligente e já começa a perceber o que é uma coisa e o que é outra, mas o público da dança afastou-se muito da dança contemporânea (...) perdeu-se muito o público da dança porque as pessoas vinham para ver dança e não existia dança, era uma performance (...).

[29- Centro, teve apoio nos 10 anos]

Sendo o que o oligopólio diz então respeito à (pequena) quantidade de organizações a produzir o mesmo conteúdo, pode-se então dizer que, no domínio da dança, existe uma dominância da dança contemporânea, o que pode também ser uma consequência dos apoios existentes, os quais são maioritariamente para este género. Vários/as entrevistados/as identificaram ainda uma redução na oferta da dança clássica.

O que eu sinto é que, apoiadas pelo Estado, as opções são mais fechadas, porque, por exemplo, o Estado, se formos a ver, a DGArtes não apoia nenhuma estrutura ligada ao Hip-Hop ou a uma cultura mais urbana, todas essas, essa parte da dança, está posta de parte porque não existe tanto como artística. Depois, mesmo dentro da contemporânea, que podemos dizer que é onde existe o maior investimento, também existem linguagens específicas e há umas que têm maior visibilidade e maior apoio que outras. E depois, se formos ao ballet clássico, aí existe uma única estrutura que é apoiada, que é a Companhia Nacional de Bailado, portanto não acredito que sejamos todos apoiados da mesma forma.

[48- Norte, teve apoio em 4 anos]

A dança contemporânea é a mais desenvolvida. Neste momento, em Portugal, é a que tem mais companhias; penso que isso é natural. A

dança clássica tem uma única companhia, que é a Companhia Nacional de Bailado, que na verdade também faz contemporâneo.

[27- Norte, teve apoio em 7 anos]

Tendo em conta os três tipos de estrutura que, segundo Peterson (2002; Peterson e Anand, 2004) se encontram comumente nas indústrias criativas (pequenas organizações que produzem diferentes tipos de produtos; organizações verticalmente integradas que apresentam um elevado nível de concentração ou um sistema de oligopólio mais aberto com divisões orientadas para o mercado de nicho e, por fim, pequenas organizações ou mais especializadas em produtos mais lucrativos ou em produtos mais inovadores, potenciando assim um maior desenvolvimento de novos mercados), pode-se dizer, após a análise dos dados provenientes das entrevistas, que os tipos mais encontrados são o primeiro, uma vez que existe uma variedade de organizações que produzem diversos produtos, embora sempre na área da dança, desde festivais ou workshops, a projetos educativos, entre outros, para além das criações específicas e o segundo, nomeadamente num modelo de oligopólio mais aberto, que possui produtos específicos de mercado de nicho, uma vez que, mesmo centrando-se num género específico como a dança contemporânea ou as danças tradicionais, existem determinados produtos mais focados num determinado mercado mais restrito, como formações mais avançadas, projetos educativos e projetos para as famílias.

Inovação versus nicho

O fator da inovação está muito relacionado com o subtópico do oligopólio, na medida em que uma maior presença de um oligopólio pode representar um mercado mais específico, que pode até ser partilhado pelas diversas organizações. Assim, quando questionados sobre se consideravam que a sua organização produzia um conteúdo mais inovador ou mais de nicho, todos responderam a primeira opção, havendo frequentemente uma distinção entre a inovação ao nível da estrutura e dos processos internos e da criação artística.

Estrutura e processos internos

O modo particular de trabalho das organizações foi várias vezes afirmado como inovador, tendo sido especificamente referido por metade dos/as entrevistados/as que se consideram inovadores pelo facto de serem estruturas que estão abertas ao trabalho de diversos criadores, mesmo que, em certos casos, sejam estruturas de autor. Neste aspeto é ainda de referir que algumas organizações afirmaram considerar-se como um misto, precisamente por haver essa abertura, mas a maioria dos trabalhos ser de um autor em específico, que está intrinsecamente associado à organização.

Criação artística

Em alguns casos foi referida a procura de inovação na própria criação artística, seja no próprio movimento estudado e aplicado numa determinada peça, seja pelo uso de tecnologias como os hologramas, mas que essa procura não é propositada. No caso das estruturas de autor, em particular, a procura de inovação surgiu várias vezes como mista, uma vez que existe sempre um enfoque num artista em específico.

Eu acho que é uma mistura das duas coisas, cada vez mais uma pessoa tenta produzir coisas que sejam novas, que tenham um caráter de inovação, mas o mesmo tempo, neste caso, é a continuidade de um artista que sou eu, há esta especialização também, este investimento nesta pessoa.

[48- Norte, teve apoio em 4 anos]

A fusão de áreas e a abertura da dança a várias outras áreas artísticas foram também referidas várias vezes, exemplificando como o setor é complexo, tornando-se difícil mapear o seu dinamismo, o que pode por vezes contribuir para a confusão na divisão das áreas artísticas e, consecutivamente, nos apoios a atribuir.

Na verdade, o nosso posicionamento na dança é assim um bocadinho híbrido, porque a dança, tal como está no quadro dos apoios [da DGArtes], é um lugar onde cabe muita coisa, não é? (...) Na verdade se calhar devíamos ser cruzamento [disciplinares], só que se fossemos a cruzamentos não tínhamos apoio (...) e o nosso hibridismo permitiu-nos encaixar na dança.

[65- Área Metropolitana de Lisboa, teve apoio em 2 anos]

5.4. Estrutura Organizacional

O tópico da estrutura organizacional tem uma ligação direta com o aspeto anterior e com o próximo aspeto, na medida em que, por um lado e segundo Peterson (2002, Peterson e Anand, 2004), neste aspeto interessa perceber, seguindo a lógica da integração vertical e horizontal, quanto do trabalho é efetivamente produzido pelos próprios recursos humanos e, por outro lado, em relação ao aspeto seguinte que se refere às carreiras ocupacionais, é, segundo o autor, relevante compreender quais os departamentos existentes e os níveis de decisão.

O esforço mais próximo de um mapeamento do setor cultural, a par com outras publicações do Observatório das Atividades Culturais é o estudo *Entidades Artísticas e Culturais em Portugal* (Gomes, Lourenço e Martinho, 2006), através do qual é possível obter

alguns dados sobre as organizações que operam neste setor. No entanto, não se centrando unicamente no setor das artes do espetáculo, os dados presentes no mesmo não serão aprofundados, sendo apenas possível concluir que, na maioria, as organizações do setor cultural são organizações pequenas, com não mais do que 10 trabalhadores e pertencem ao setor não-lucrativo. Na criação da base de dados foi também procurado saber o número de trabalhadores e de departamentos existentes bem como o setor a que pertencem (lucrativo ou não) e, embora não tenha sido possível obter informação para todas as organizações, a maioria apresenta menos de (ou até) 10 trabalhadores. Também é possível encontrar a divisão dos mesmos por departamentos frequentemente na informação dos contactos, o que já demonstra que poderá haver alguma hierarquia e verticalidade nestas organizações. A maioria destas organizações pertence ao setor lucrativo, em conformidade com o presente no estudo supramencionado.

Departamentos

Em relação ao subtópico dos departamentos, é pertinente referir que todos os/as entrevistados/as demonstraram que as suas organizações se organizam na lógica departamental. Os departamentos mais comumente referidos são o da coordenação/direção (no qual se inclui a direção artística, sendo que o diretor frequentemente faz a direção geral e a artística), de comunicação (em que, em certos casos, contempla um departamento próprio para design e trabalho de imagem), de produção (sendo referido em certos casos que existe o departamento da direção e produção, que inclui depois as pessoas cuja função é a de produção executiva) e de administração/secretariado. Uma das organizações tem ainda um departamento específico para a captação de novos recursos, uma vez que apresentam um conceito de rotatividade em toda a estrutura, e outra referiu o departamento de venda de espetáculos como tendo um papel importante na autonomia e subsistência da estrutura. O número médio de departamentos é cinco, sendo que este dado específico ajuda a ter uma noção mais concreta da dimensão destas organizações.

Níveis de decisão

Dentro dos níveis de decisão, os/as entrevistados/as foram questionados quanto à existência de hierarquia dentro da organização e se as decisões são normalmente centradas numa pessoa ou baseadas nos *inputs* da equipa.

No que toca ao primeiro ponto, de um modo geral, as respostas foram mistas, sendo que todas as organizações apresentam um modo de *modus operandi* que potencia a discussão e o trabalho de equipa, mas existe naturalmente alguma hierarquia nos postos de trabalho, havendo um maior poder na direção. Já no que diz respeito às decisões, é possível concluir

que as decisões mais estratégicas e de gestão são frequentemente resultado de um trabalho colaborativo, enquanto nas decisões artísticas se nota uma maior rigidez, ficando, portanto, a cargo unicamente dos diretores artísticos.

Há uma hierarquia dos setores. É horizontal também na medida em que todos comunicamos, mas há uma hierarquia, obviamente que a direção artística tem a 'palavra final', mas depois essa relação de poder oscila dependendo de cada setor.

[29- Centro, teve apoio nos 10 anos]

Trabalho autónomo (verticalidade)

Diretamente relacionado com o previamente analisado no tópico anterior e no subtópico dos departamentos, é possível observar que existe muita contratação externa ou *outsourcing*, muitas vezes através de recibos verdes. No entanto, apesar desta falta de caráter vinculativo, é frequente haver uma quantidade de trabalho que corresponde ao tradicional trabalho em *full-time*, sendo as equipas mantidas na estrutura de ano para ano. No que toca à parte artística, como já foi previamente respondido, é frequente haver contratação por projeto de recursos humanos que compõem esta equipa, havendo apenas uma organização que tem uma equipa de bailarinos fixa, mas que também recorre à contratação extra sempre que necessário. A contabilidade, tal como já observado, é um serviço frequentemente externo, através da contratação de um Técnico Oficial de Contas.

Tipo de estrutura organizacional

Peterson (2002; Peterson e Anand, 2004) identifica três tipos de estruturas que se encontram recorrentemente na indústria cultural e criativa, tal como referido na revisão bibliográfica, sendo elas uma estrutura mais burocrática com uma divisão rígida do trabalho ou com vários níveis hierárquicos, uma forma mais empreendedora que se dedica mais ao sucesso a curto prazo e, por fim, uma estrutura caracterizada pela aquisição de vários serviços temporários. No caso do domínio da dança em Portugal, através das entrevistas realizadas, é possível afirmar que a maioria das organizações se centra no primeiro e no terceiro tipo de estrutura. No primeiro poder-se-á dizer que estão as estruturas de autor que, ao centrar-se num mesmo coreógrafo, seguem processos de trabalho mais cíclicos. O autor também refere que as organizações mais pequenas tendem a ser mais inovadoras e as maiores a explorar o potencial comercial dos processos em massa e a ter mais níveis de decisão e pode-se afirmar que ambas as situações se verificam nas organizações entrevistadas, sendo que as organizações mais antigas e, portanto, já com uma estrutura maior, apresentam conseqüentemente um maior número de recursos humanos e as decisões tendem a estar

centradas num número muito limitado de pessoas, através de um trabalho mais característico e de autor. No entanto, no caso do domínio da dança, a dimensão da estrutura organizacional poderá não ser um fator viável para medir o grau de inovação, pois existem estruturas mais antigas e com maiores equipas que apresentam, no seu *core*, um trabalho artístico muito colaborativo, potenciando diferentes coreógrafos e diferentes expressões.

5.5. Carreiras Ocupacionais

Tal como já foi previamente referido, os tópicos da estrutura da indústria, estrutura organizacional e carreiras ocupacionais estão mais interligados entre si, uma vez que a estrutura organizacional decorre diretamente da estrutura da indústria e as carreiras ocupacionais surgem na sequência de ambas. Neste tópico, segundo Peterson, interessa então perceber como é que os trabalhadores veem as próprias carreiras, referindo que, em ambientes de maior competição, as carreiras tendem a ser mais caóticas. Nesta lógica, conclui-se ser importante aferir quantos dos trabalhadores estavam a tempo inteiro e se existe um acumular de funções (e, se sim, em quais é que é mais comum que o mesmo se suceda) e ainda quais as profissões que os/as entrevistados/as projetam que possam cair em declínio ou, por outro lado, ganhar mais autonomia, de modo a averiguar a sua projeção sobre as próprias carreiras e outras específicas do setor.

No que toca às carreiras e às condições laborais, relacionando-as diretamente com a legislação, existem algumas publicações que refletem a realidade do setor, embora, uma vez mais, não se centre sobre a dança em particular. Segundo Gomes e Martinho (2009:114), “uma das especificidades do trabalho nas artes performativas consiste na inexistência de carreiras artísticas e técnico-artísticas na administração pública”, o que contribui para as condições precárias que são encontradas nesse setor. Ainda segundo os mesmos autores, “o emprego não-assalariado é mais recorrente, tal como o trabalho exercido em tempo parcial” (Gomes e Martinho, 2009:109). Já na publicação *Posicionamentos das Entidades Artísticas no Âmbito da Revisão do Modelo de Apoio às Artes* (Neves et al., 2017) é referida a quantidade de trabalho não remunerado, que é uma “questão levantada por diversas entidades” (Neves et al., 2017:255).

Relacionando este tópico com o das leis e legislação e, conforme já referido, é importante reforçar que existe a Lei n.º 4/2008, de 7 de fevereiro (atualizada com as Lei n.º 22/2019, de 26/02, Lei n.º 28/2011, de 16/06 e a Lei n.º 105/2009, de 14/09), a qual regula os contratos dos trabalhadores das artes do espetáculo e que, embora as alterações já prevejam um regime de segurança social próprio e já considerem como “tempo de trabalho o período de prestação efectiva da actividade artística perante o público ou equivalente, nos termos da alínea a) do artigo 1.º-A, bem como todo o tempo em que o trabalhador está adstrito à

realização da sua prestação, em especial para efeitos de ensaios, pesquisa, estudo, actividades promocionais e de divulgação e ainda outros trabalhos de preparação ou finalização do espectáculo”, não consideram em particular os trabalhadores independentes. Por exemplo, no Artigo 8º as informações em relação ao trabalho intermitente apenas referem o trabalho por conta de outrem. No Artigo 9º é possível ainda verificar que existe a possibilidade de contratação plural para uma mesma atividade artística, contribuindo, deste modo, para a continuidade de trabalho temporário nos campos artísticos e culturais: “Quando o contrato de trabalho para a prestação de atividade artística em grupo é celebrado a termo, a verificação deste implica a extinção dos vínculos laborais de todos os membros do grupo”. De facto, é possível justificar estas consequências através do estudo de Vera Borges (2010): “(...) as artes do teatro e da dança têm estado sujeitas a um tipo de organização onde há muito se descreve a precariedade do trabalho, desenvolvido por projecto ou por peça, e as relações contratuais de trabalho estabelecidas com inúmeros empregadores”. Existe ainda a Pensão de Velhice dos Profissionais de Bailado Clássico ou Contemporâneo, mas esta obriga a pelo menos 10 anos de trabalho como bailarino clássico ou contemporâneo a tempo inteiro, o que não se adequa ao regime de trabalho intermitente, que não permite, muitas vezes, que haja clareza na questão de ser ou não trabalho a tempo inteiro, para além de identificar apenas os bailarinos destas duas modalidades específicas.

Trabalhadores a tempo inteiro

A maior parte das organizações entrevistadas tem trabalhadores em regime de recibos verdes/prestação de serviços, mesmo aqueles que estão na estrutura. A quantidade de trabalho que cada organização tem confere-lhes trabalho para o ano inteiro, à semelhança do que se sucede nos contratos de trabalho dos trabalhadores por conta de outrem. Nalgumas das organizações existem trabalhadores a *part-time* em funções como a produção (sendo alocados um determinado número de projetos a cada pessoa) e a comunicação. Tal como já foi referido, a maioria da equipa artística é contratada por projeto, existindo apenas um caso de uma organização com um grupo fixo de bailarinos. Para além da intermitência de trabalho que todo o setor das artes do espetáculo apresenta, obrigando à opção da contratação por projeto (não excluindo a hipótese de certas organizações preferirem este modo de trabalhar no que toca à equipa artística devido à importância que poderá ter a rotatividade como modo de potenciação da criatividade), oferecer aos trabalhadores um vínculo contratual frequentemente significa um grande acréscimo de custos à organização.

O que eu acho é, claro, há muita pressão para se ter contratos de trabalho (e agora se calhar até davam jeito, não tenho a certeza absoluta), mas a verdade é que vai muito dinheiro só para os contratos

de trabalho também, e enquanto não houver mais dinheiro nos apoios públicos, isso é uma ilusão.

[60- Área Metropolitana de Lisboa, teve apoio em 7 anos]

Competição e ambientes caóticos: acumular de funções

Várias vezes foi referido que, por serem estruturas pequenas, algumas tarefas ou até mesmo funções são partilhadas, sendo frequentemente referidos coreógrafos que são também professores e, dentro do âmbito do espetáculo, assumem muitas vezes outros papéis artísticos, nomeadamente a função de intérprete, figurinista, cenógrafo, entre outros. De destacar que, aqui, nem sempre se sucede devido à falta de recursos, podendo ser por opção do próprio criador.

(...) ninguém em Portugal vive como coreógrafo - muito poucos, não é ninguém mas muito poucos - mesmo os grandes coreógrafos e que tem mais nome e conseguem quase trabalhar profissionalmente da profissão de coreógrafo acabam por dar aulas, portanto muito poucos. Não conheço, acho que não conheço, ninguém que se possa dar ao luxo de dizer 'eu não dou aulas' - todos dão.

[27- Norte, teve apoio em 7 anos]

Eu acho que quanto maior são as equipas, mais fácil é de delegar as funções e as pessoas ficarem responsáveis só por uma área, mas para isso também tem que haver um volume de trabalho que justifique isso. Numa estrutura tão pequena é normal que as pessoas tenham que fazer muita coisa ou tenham que estar em várias áreas ao mesmo tempo. (...) É bastante recorrente, muito, em serem bailarinos e professores, existe muito isso, isto porque o modelo de Companhia diluiu-se completamente e nos dias de hoje não é de todo praticável. É quase impossível praticarmos esse modelo porque financeiramente é mesmo incomportável, as pessoas são trabalhadoras *freelancer* num projeto de 2 a 3 meses, depois disso há apresentações pontuais e as pessoas ou se envolvem num outro projeto ou acabam muito mais rapidamente a dar aulas, que é uma coisa de continuidade e que lhes permite ter alguma segurança pelo menos durante o período letivo.

[48- Norte, teve apoio em 4 anos]

Tendo em conta a realidade da cultura no nosso país, eu acho que nós fazemos todos um pouco de tudo, porque não temos capacidade (principalmente financeira) para termos sempre uma equipa multidisciplinar, então temos que nos adaptar.

[57- Alentejo, teve apoio nos 10 anos]

Projeções futuras

Em relação às projeções futuras para as diversas carreiras inerentes ao domínio da dança, alguns entrevistados/as não conseguiram responder à pergunta devido às restrições decorrentes da pandemia de Covid-19. Dentro dos que responderam, foi referido frequentemente a produção como uma profissão que deverá ganhar autonomia no futuro. De destacar ainda que foi frequentemente referido o aumento do número de profissões como consequência do maior número de cursos especializados e de pessoas envolvidas no setor.

(...) acho que a tendência é aparecerem mais profissões e as coisas serem mais setorializadas e não tão centradas numa única pessoa que é o criador e que quer tanto fazer a sua coreografia que acaba por fazer tudo.

[27- Norte, teve apoio em 7 anos]

Os principais tipos de carreira

Tal como referido na revisão bibliográfica, Peterson (2002; Peterson e Anand, 2004) identifica quatro tipos principais de carreiras, nomeadamente os *craftsmen*, que estão mais preocupados com a sua posição na indústria em causa, os *showmen*, que pretendem responder às necessidades do mercado, numa lógica mais lucrativa, e os empreendedores, que procuram a inovação e os funcionários burocráticos. Tendo em conta que os dois primeiros surgem maioritariamente como consequência de indústrias especificamente mais lucrativas como o cinema, é possível afirmar que estes dois tipos de carreiras não se enquadram nas organizações entrevistadas, sendo que os restantes dois, por outro lado, se encontram nas mesmas. Devido à grande dinâmica e falta de mapeamento do setor, uma organização que se insira no domínio da dança terá a possibilidade de ter uma grande liberdade no trabalho realizado, o que exige também algum empreendedorismo; por outro lado, algumas das organizações mais antigas e com maiores equipas já possuem, conforme já foi observado, maiores níveis de hierarquia, havendo, assim, funcionários que cumprem um papel mais burocrático.

5.6. Mercado

Segundo Peterson (2002; Peterson e Anand, 2004), o mais importante a compreender neste aspeto é o modo como as organizações percecionam o seu próprio público, destacando a importância dos meios de comunicação, a correlação com outras entidades do mesmo setor e a importância que a reputação de um determinado artista ou entidade pode ter. Assim, este tópico foi dividido na perceção de que as organizações têm do seu próprio público e no posicionamento que têm sobre o mesmo, relacionando este aspeto com o desenvolvimento de públicos, sendo esta uma opção do questionário introdutório à entrevista sobre as funções da entidade.

Não existindo muita informação relativamente ao modo como o mercado é percecionado, destaca-se a dissertação *Marketing em companhias de dança contemporânea portuguesas- Estudos de caso: CiM Companhia de Dança, Companhia de Dança de Almada e Quorum Ballet* (Garcia, 2018), que se debruça sobre três Companhias de dança e conclui que nem sempre existem estudos de públicos devido à falta de recursos: “Tendo a falta de recursos financeiros e humanos, bem como de tempo, o principal motivo apontado para a não realização de estudos (...)", (Garcia, 2018:89). Embora não incida sobre o domínio da dança em específico, é de destacar ainda o *Posicionamentos das Entidades Artísticas no Âmbito da Revisão do Modelo de Apoio às Artes* (Neves et al., 2017), no qual são tecidas várias opiniões quanto ao papel do público, neste caso no que toca às candidaturas DGArtes, mas cuja visão ajuda a compreender, de todo o modo, como não existe um consenso sobre a importância do público na tomada de decisões, seja interno ou externo, como no caso das candidaturas.

De destacar ainda que, nas candidaturas da DGArtes, no caso dos atuais apoios sustentados, o “alcance e visibilidade aferidas pela diversidade de públicos-alvo” consta nos critérios de avaliação, bem como “as condições de acessibilidade, pela estimativa de adesão de participantes, espetadores e visitantes das atividades” (disponível no site da DGArtes¹¹). Para além destes critérios diretamente relacionados com o público, existe ainda um enfoque na comunicação, nomeadamente na “inovação e eficácia do plano de comunicação”, o que demonstra que as organizações, ao candidatar-se, têm de considerar estes dois aspetos que se relacionam diretamente com o mercado.

Conhecimento e perceção do próprio público

No que diz respeito a este aspeto, as organizações foram questionadas diretamente sobre o público que têm, se o costumam estudar e se consideram que parte do mesmo é constituído

não só pelos consumidores diretos, como pelos espetadores mas também por outras entidades, como o Estado.

Público-alvo

A maioria dos/as entrevistados/as referiu o seu público-alvo como sendo “geral” e muito variado, uma vez que as organizações possuem vários projetos e funções variadas que não permitem responder à questão sem pensar num projeto em concreto. No entanto, várias vezes foi referido que, no caso da criação, quem assiste aos espetáculos são os espetadores “comuns”, que são eles próprios agentes no domínio da dança ou das artes do espetáculo ou pessoas que já possuem esse hábito. Alguns entrevistados/as referiram ainda que, embora de um modo informal, conseguem confirmar que existem pessoas a ir pela primeira vez. Quanto à possibilidade de, no público-alvo serem também consideradas entidades como o Estado, todos os/as entrevistados/as responderam positivamente, tendo alguns destacado que os programadores são também um importante público-alvo. Muitas vezes as propostas são feitas aos programadores tendo em conta os seus interesses.

Estudos de público

Quando questionados sobre os estudos de público, é possível concluir que nenhuma das organizações o faz à data da entrevista. Apenas dois dos/as entrevistados/as referiram que já realizaram estudos de público anteriormente. Os dois motivos mais enumerados foram a falta de meios humanos e financeiros e porque consideram que o trabalho de estudo e desenvolvimento de público deverá ser maioritariamente feito através dos distribuidores, ou seja, através das salas de espetáculos que possuem uma linha de programação própria, por exemplo, sendo que as organizações tentam depois adequar o trabalho a esse local em específico, ou fazer uma nova criação tendo em conta os seus interesses.

Não, não o fazemos. Até porque os públicos são muito feitos pelos próprios teatros. Nós estudamos mais a que teatros é que nós nos vamos candidatar e que faz sentido apresentar esse trabalho porque eles já têm esse trabalho de desenvolvimento de públicos feito.

[48- Norte, teve apoio em 4 anos]

Não temos meios para isso. Temos uma perceção empírica da coisa, mas não temos como ver isso. Também cabe mais aos teatros municipais.

[65- Área Metropolitana de Lisboa, teve apoio em 2 anos]

Posicionamento sobre o público

Afetação do público ao conteúdo criativo

A maioria dos/as entrevistados/as referiu que o público não condiciona o conteúdo produzido, embora tenha referido que existe um contacto mais informal em projetos mais locais e de comunidade e/ou mais pequenos e específicos, como os de formação. É várias vezes referida a questão da universalidade da linguagem da dança, o que faz com que, na visão de muitos dos/as entrevistados/as, os espetáculos sejam acessíveis a todos. Na única resposta positiva a esta questão, é referido que o público deverá ser sempre considerado sem tornar o trabalho comercial.

(...) na realidade, hoje em dia, quando faço uma peça, às vezes não faço algo tão espontâneo assim. Também temos de conseguir vender o espetáculo (...). Sem ter um trabalho comercial, tenho que ter esse cuidado. Então essa liberdade ainda não tenho. Infelizmente não tenho a liberdade de fazer o que eu quero completamente, mas como já conseguimos criar público, já chega a um ponto que já consigo arriscar muito mais.

[71- Área Metropolitana de Lisboa, teve apoio em 6 anos]

Bilton (2015:292) identifica duas posições face ao marketing cultural, uma delas mais voltada para o valor simbólico do produto e outra mais centrada no consumidor, numa visão mais comercial, tal como referido anteriormente. Esta dicotomia foi observada também através das entrevistas, embora a maioria das respostas tenha sido negativa quanto ao público condicionar o que é produzido. Como é possível concluir através da citação acima disponível, a segunda opção é vista de um modo pejorativo, embora um entrevistado tenha referido que o trabalho comercial não é menos inválido do que o restante e pode, por vezes, ajudar a contribuir para o conhecimento da arte, como no caso dos programas de televisão de dança. Segundo o autor, os produtores deverão procurar uma combinação de ambas as perspetivas, potenciando uma nova ligação ao seu público, sem pôr em causa o valor simbólico do que é produzido e de quem o produz. Esta é, portanto, uma questão que surge ainda com muita pertinência, possivelmente derivada da ambiguidade que existe sobre as indústrias criativas, e que resulta na falta de um posicionamento claro sobre o mercado e sobre este aspeto mais comercial da dança. Um estudo que ilustra esta questão, embora se centre nas candidaturas da DGArtes, é o *Estudo Posicionamentos das Entidades Artísticas no Âmbito da Revisão do Modelo de Apoio às Artes* (Neves et al.,2017), no qual existe uma grande diversidade de

opiniões no que toca à importância que deverá ser atribuída ao público e ao cuidado que as organizações deverão ter com o mesmo.

Desenvolvimento de públicos

No que toca ao desenvolvimento de públicos e às estratégias desenvolvidas nesse mesmo âmbito, entre as opções mais escolhidas estão as conversas pós-espetáculo, ensaios abertos e ciclos de conversa, que contribuem para a desmistificação do processo criativo. De destacar que muitas destas organizações consideram que a sua vertente formativa surge também como um modo de desenvolvimento de públicos, pois cria um *engagement* com toda a organização e os seus vários projetos. Várias organizações desenvolvem ainda projetos de âmbito escolar, que acabam por promover a sensibilização para importância da arte e da dança nos participantes envolvidos e outros beneficiários indiretos.

Peterson (2002; Peterson e Anand, 2004) refere a importância dos meios de comunicação neste aspeto e, como é possível observar no tópico da tecnologia, embora todas as organizações se movimentem no meio digital, esta é uma opção ainda pouco explorada pela maioria das organizações entrevistadas. Existe apenas dois entrevistados que fazem referência à existência de ações especificamente nas redes sociais como modo de atingir novos públicos.

Por último, quanto à questão da reputação que o autor refere, é de destacar que, no caso de uma das organizações entrevistadas, o nome do coreógrafo pode por vezes ajudar a chamar mais público ou até mesmo o da própria organização.

(...) depende muito do nome do coreógrafo. Há realmente coreógrafos que chamam uma grande quantidade de público e já conseguem cativar públicos.

[27- Norte, teve apoio em 7 anos]

5.7. Análise interna e externa

Como modo de conclusão da parte da entrevista referente à própria organização, foi solicitado aos/as entrevistados/as que respondessem quais os seus principais fatores inibidores e potenciadores. No que toca aos primeiros, a maioria dos fatores enumerados foram os financeiros, os legislativos, ou seja, a falta de legislações adequadas e pormenorizadas no domínio da dança e o mercado da dança, tanto nacional como internacional, que é, segundo os/as entrevistados/as, muito pequeno. Já quanto aos segundos, foram comumente referidas as parcerias desenvolvidas e a flexibilidade que têm devido a serem estruturas pequenas.

Tendo em conta que o modelo desenvolvido por Peterson é utilizado maioritariamente debruçando-se numa reflexão sobre acontecimentos passados, contrariamente à presente dissertação, que se debruça sobre a atualidade, torna-se particularmente relevante tentar compreender as principais alterações que o setor sofreu. Deste modo, foi incluída uma questão com esse objetivo no fim da entrevista, a par com uma breve avaliação externa do setor, promovendo uma reflexão mais abrangente e evitando possíveis enviesamentos.

Principais alterações

As alterações referidas foram maioritariamente positivas, estando entre as mais mencionadas o aumento de apoios, o maior número de pessoas a estudar em cursos específicos (que são também cada vez mais especializados e alguns mesmo de nível superior, sendo que o aparecimento da Escola Superior de Dança foi várias vezes referido), maior número de rapazes a estudar dança, e o aparecimento de novos teatros a programar esta área artística, incluindo em locais que já tinham programação regular aquando o início da atividade profissional dos/as entrevistados/as, nomeadamente Lisboa e Porto.

Acho que a dança em Portugal, nos últimos 10 anos, teve uma grande mudança. A Nova Dança veio trazer quase um contraponto àquilo que era a dança dos anos 70 e 80 em que havia muito movimento (...). O facto de existir a televisão e os programas de televisão, essa dança [presente nesses programas] foi muito associada a uma coisa mais comercial, mais *mainstream*, e existia uma dicotomia entre uma dança mais *mainstream* e uma dança mais conceptual e mais difícil (...). Depois também passaram a existir cursos superiores e licenciaturas a que outros autores antigamente não tinham acesso.

[29- Centro, teve apoio nos 10 anos]

Principais ameaças e oportunidades

Como oportunidades, as mais referidas foram a linguagem universal da dança, que permite abranger um público internacional por não ter, portanto, as barreiras linguísticas que frequentemente se encontram nas outras áreas das artes do espetáculo e o aumento dos apoios, incluindo europeus, que se destinem também às estruturas em específico.

No que toca às ameaças, destaca-se a falta de financiamento, a fragilidade do mercado específico da dança e a falta de legislação destinada ao setor em específico, tanto a nível de profissionais, como o estatuto intermitente, como a nível das próprias estruturas. Como já foi referido ao longo da presente dissertação, a falta de dados sobre cada setor em específico,

neste caso, dentro das indústrias culturais, faz com que a legislação dificilmente seja devidamente adaptada às especificidades de cada uma e, conseqüentemente, aos profissionais que delas fazem parte.

CONCLUSÃO

A presente dissertação teve como principal objetivo compreender quais as principais condicionantes da criação cultural no domínio da dança em Portugal. Para tal, aplicou-se a *perspetiva de produção de cultura* de Richard A. Peterson. A metodologia é qualitativa e o método utilizado foi o das entrevistas semiestruturadas, complementado por análise documental.

Após a análise dos dados obtidos, é possível concluir que nem sempre houve unanimidade nas respostas, pelo que as principais conclusões foram feitas tendo em conta os aspetos mais realçados, mas nunca excluindo o facto de não haver unanimidade e as suas possíveis implicações na análise. Dentro da faceta da tecnologia (neste caso, centrada os meios de comunicação digitais) e de um modo geral, as organizações fazem um uso muito pouco estratégico das mesmas, podendo-se mesmo afirmar que algumas plataformas como as redes sociais são desaproveitadas.

Sendo que o modelo de apoio às artes em Portugal prevê, na sua maioria, apoios públicos através de candidaturas, as organizações apresentam pouco contacto com o setor privado, verificando-se algumas colaborações com empresas de áreas não-culturais, encontrando-se colaborações deste tipo na criação de projetos educativos ou mesmo na venda direta de um produto (espetáculos para uma empresa, criação de conteúdo para anúncios, etc.). No entanto, este lado *corporate* é muito pouco trabalhado pela maioria das organizações no domínio da dança, provavelmente devido à visão que se observou na maioria das entrevistas, nomeadamente a que distingue as obras culturais artísticas das comerciais, vendo frequentemente estas últimas com uma carga pejorativa. Tendo em conta a dependência de apoios públicos via candidaturas, é possível ainda concluir que a maioria das organizações procura adaptar-se às temáticas destas últimas, alterando por vezes o produto cultural de forma significativa ou pensando em produtos especificamente tendo em vista a aceitação da candidatura.

Quanto aos aspetos relacionados com a indústria em específico, com a estrutura organizacional e com as carreiras, poder-se-á dizer que existe uma maior oferta de dança contemporânea. As organizações que atuam no domínio da dança são frequentemente estruturas pequenas, com cerca de cinco departamentos, sendo comum o acumular de funções como consequência direta dessa mesma estrutura. É possível verificar que a maioria das organizações apresenta uma visão departamental e organizada das suas estruturas, demonstrando alguma rigidez e uma visão de gestão estratégica. No que toca às equipas, a maioria dos trabalhadores é trabalhador independente, mesmo aqueles que estão num regime idêntico ao de *full-time* por conta de outrem. Para além dos recibos verdes existe então muita

contratação temporária, especialmente a nível da equipa artística e técnica (bailarinos, técnicos, reforço de produção, entre outros).

No que diz respeito ao mercado, e mais especificamente aos espetadores, raramente são realizados estudos de público devido sobretudo à falta de meios financeiros, no entanto, todas as organizações consideram o seu público como sendo “público geral”, provavelmente devido à diversidade de projetos que a maioria das organizações tem e que têm funções diferentes, à exceção da maioria dos casos em que as organizações são companhias de dança. Nesses casos, o público referido é o específico das suas modalidades, sendo frequentemente sublinhada a questão de que o mercado da dança em Portugal é muito reduzido. A maioria dos/as entrevistados/as considera ainda que o Estado e a administração pública local (principalmente através dos teatros municipais) são também eles público, uma vez que as entidades públicas desempenham um papel importante de comprador dos projetos e/ou espetáculos. A maioria das organizações considera ainda que os espetadores não condicionam o conteúdo produzido, o que pode contribuir para o distanciamento de uma visão mais comercial da cultura e da arte, que trabalhe estratégias de marketing.

Tendo em conta que a maioria destas organizações se mantém ativa através de apoios públicos, os lucros conseguidos através dos espetáculos realizados representam, provavelmente, uma pequena parcela das receitas que as organizações obtêm. Deste modo, pode-se concluir que toda a dinâmica que se observa no domínio da dança está provavelmente a contribuir para uma visão muito centrada no artista e na dependência de apoios. Não excluindo a importância que a cultura tem no desenvolvimento de uma sociedade e da manutenção da democracia, esta visão poderá estar a provocar a falta de ligação aos espetadores e falta de conhecimento dos mesmos, fazendo com que, conseqüentemente, não sejam elaboradas grandes estratégias de comunicação e de marketing. Tal como previamente exposto na presente dissertação, a discussão entre a cultura e a indústria é não só recente, como os conceitos ainda não estão bem definidos nem aplicados de igual modo a nível internacional. Sendo a dança um bem cultural dificilmente reproduzível, caracterizado pela sua efemeridade, o conceito de indústria pode parecer menos aplicável. No entanto, se for explorado a par com o papel estatal de apoio à cultura e às artes, poderá provavelmente ganhar outra pujança e contribuir para um modo de financiamento misto.

Como limitações à presente dissertação destaca-se a inexistência de uma base de dados sobre o domínio da dança em Portugal e a falta de informações pormenorizadas sobre o mesmo, o que levou a que a opção tomada para a procura das organizações fosse os dados da DGArtes, atribuindo automaticamente à dissertação o limite de serem, portanto, organizações que foram ou são atualmente apoiadas por essa mesma entidade.

Uma vez que existem poucos dados sobre a indústria da dança em Portugal, pensamos que a dissertação apresenta um importante contributo para este meio ao produzir dados sobre

ele, bem como para todo o setor cultural e criativo, ao apresentar um modelo de pesquisa no qual poderão ser elaborados estudos sobre outros domínios da indústria cultural e criativa. No que à adoção da perspectiva de Richard A. Peterson, a presente dissertação pode também ser útil por apresentar, em si própria, um exemplo da aplicação da teoria deste autor.

Assim, outras possíveis investigações poderão ser realizadas noutros domínios culturais e artísticos partindo de uma abordagem semelhante à da presente dissertação ou, numa pesquisa mais focada num setor específico (seja ele a dança ou outro domínio), poderão ser realizadas pesquisas centradas numa região em específico ou mesmo numa modalidade em particular (embora, neste momento, ainda haja a dificuldade de não haver dados que distingam e definam as diferentes modalidades).

FONTES

Estatísticas da Cultura: 2018 (INE). Disponível no endereço <www.ine.pt/xurl/pub/358632037>.

Lei n.º 4/2008, de 7 de fevereiro (Estabelece o regime do profissional de bailado clássico ou contemporâneo e procede à terceira alteração à Lei n.º 4/2008, de 7 de fevereiro, que aprova o regime dos contratos de trabalho dos profissionais de espetáculos)

Lei n.º 22/2019, de 26/02 (Aprova o regime dos contratos de trabalho dos profissionais de espetáculos)

Decreto-Lei n.º 482/99, de 9 de novembro (Estabelece regras de antecipação da idade de acesso à pensão por velhice aos profissionais do bailado clássico ou contemporâneo)

Decreto-Lei n.º 103/2017 (Estabelece o regime de atribuição de apoios financeiros do Estado às artes visuais e performativas)

Portaria n.º 301/2017 de 16 de outubro (Aprova o Regulamento dos Programas de Apoio às Artes, no âmbito do regime de atribuição de apoios financeiros do Estado às artes, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 103/2017, de 24 de agosto)

DGArtes (2010), Lista de Apoios Atribuídos em 2010

DGArtes (2011), Lista de Apoios Atribuídos em 2011

DGArtes (2012), Lista de Apoios Atribuídos em 2012

DGArtes (2013), Lista de Apoios Atribuídos em 2013

DGArtes (2014), Lista de Apoios Atribuídos em 2014

DGArtes (2015), Lista de Apoios Atribuídos em 2015

DGArtes (2016), Lista de Apoios Atribuídos em 2016

DGArtes (2017), Lista de Apoios Atribuídos em 2017

DGArtes (2018), Lista de Apoios Atribuídos em 2018

DGArtes (2019), Lista de Apoios Atribuídos em 2019

DGArtes em Números - Relatório Estatístico 2017

Sites consultados:

https://www.dgartes.gov.pt/pt/atividades/apoio_as_artes

https://www.dgartes.gov.pt/pt/procuro_apoio/material_de_apoio/apoio_sustentado/apreciacao

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. (2001 [1991]) *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

- BECKER, H. S. (2008 [1982]). *Art Worlds*. California: University of California Press.
- BILTON, C. (2015). Management in the Cultural Industries. Em OAKLEY, K. e JUSTIN, O. (eds). *The Routledge Companion to the Cultural Industries*. Londres e Nova Iorque: Routledge. Parte IV, pp. 282-295.
- BINA, V. et al. (2012), *ESSNet-Culture Final Report*, Luxemburgo: ESSnet Culture e Eurostat, disponível no endereço <http://ec.europa.eu/culture/news/20121026ess-net_en.htm>.
- BRYMAN, A. (2016). *Social Research Methods*. Oxford: Oxford University Press. 5ª ed.
- BORGES, V. (2010). *Trabalho, género, idade e arte: estudos empíricos sobre o teatro e a dança* e-cadernos CES, 10. Disponível no endereço: <http://journals.openedition.org/eces/641>; DOI: <https://doi.org/10.4000/eces.641>
- FLICK, U. (2009 [1998]). *An Introduction to Qualitative Research*. Londres, Califórnia, Singapura e Nova Deli: SAGE Publications.
- GARCIA, C. P. (2018). *Marketing em companhias de dança contemporânea portuguesas- Estudos de caso: CiM Companhia de Dança, Companhia de Dança de Almada e Quorum Ballet*. Tese de Mestrado, ISCTE-IUL.
- GOMES, R. T., LOURENÇO, V. e MARTINHO, T. D. (2006). *Entidades Culturais e Artísticas em Portugal*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.
- GOMES, R. T. e MARTINHO, T. D. (2009). *Trabalho e Qualificação nas Atividades Culturais*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.
- HIRSCH, P. (1972). Processing Fads and Fashions. An Organization-Set Analysis of Culture Industry Systems, em *American Journal of Sociology*. Volume 77, pp. 639-659.
- IACONO, V. L., SYMONDS, P. A. e BROWN, D. H. (2016). Skype as a Tool for Qualitative Research Interviews. *Sociological Research Online*.
- ISAR, Y. R. (2015). Widening Local Development Pathways: Transformative Visions of Cultural Economy. Em OAKLEY, K. e JUSTIN, O. (eds). *The Routledge Companion to the Cultural Industries*. Londres e Nova Iorque: Routledge. Parte VI, pp. 477-487.
- LEE, S.S. (2004). Radio Industry Structure and Music Diversity: 1992-2002. *American Behaviour Scientist*.
- MATEUS, A. et al. (2010). *O Sector Cultural e Criativo em Portugal*. Lisboa: Augusto Mateus e Associados. Disponível no endereço <http://www.gepac.gov.pt/gepac-dsepac/estudos-e-estatisticas/estudos/04-o-sector-cultural-e-criativo-em-portugal-vint-pdf.aspx>
- NATHAUS, K. e CHILDRESS, C.C. (2013). The Production of Culture Perspective in Historical Research: Integrating the Production, Meaning and Reception of Symbolic Objects. *Studies in Contemporary History*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlage. Volume 10, pp. 89-100
- NEVES, J.S. (coord.) et al. (2012). *Inquérito ao Sector do Livro - Parte I*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.

- NEVES, J. S., et al. (2017). *Posicionamentos das Entidades Artísticas no Âmbito da Revisão do Modelo de Apoio às Artes*. Lisboa: DGArtes e CIES-IUL.
- PETERSON, R.A. (1999). *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press
- PETERSON, R. A. (2002 [1990]). Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. *Popular Music*. Volume 9, nr.1, pp. 97-116.
- PETERSON, R.A. e ANAND N. (2004). "The Production of Culture Perspective", em *Annual Review of Sociology*. Volume 30, pp. 311-334
- ROTHENGERG, J. (2014), *Sociology Looks at the Arts*, Nova Iorque e Londres: Routledge.
- SANTORO, M. (2008). Culture as (and after) Production. *Culture Sociology*. Volume 2, pp. 7.31.
- SASPORTES, J. e RIBEIRO, A. P. (1991). *História da Dança*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda
- SCHMUTZ, V. & CANDANCE, M. (2015). Production of Culture, em KOSSLYIN, T. *Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc,
- THROSBY, D. (2015). The Cultural Industries as a Sector of the Economy. Em OAKLEY, K. e JUSTIN, O. (eds). *The Routledge Companion to the Cultural Industries*. Londres e Nova Iorque: Routledge. Parte I, pp. 56-69
- URRUTIAGUER, D. (2019). *La Diffusion de La Danse en France de 2011 à 2017*. Paris: L'Onda.
- UNESCO (2009). *Framework for Cultural Statistics*. Canada: UNESCO-UIS. Disponível no endereço <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en_0.pdf>

ANEXOS

Anexo A – Grelha de apoio à criação do guião das entrevistas.

Grelha Peterson e Bibliografia

Nota: ter em mente que o modelo do Peterson analisa acontecimentos passados e que, neste estudo, o posicionamento é feito sobre a atualidade. Neste sentido, existe uma necessidade de procurar organizações mais antigas, que possam ajudar a traçar uma evolução do setor. Ter em conta ainda que a história da dança em Portugal é relativamente recente quando em comparação com outros países.

Bloco	Ideias-chave Peterson	Ideias-chave da Bibliografia	Tópicos a questionar
Tecnologia	<ul style="list-style-type: none">• Tecnologia da comunicação cria novas oportunidades para a arte e cultura (ex. da criação da imprensa)• Nível micro: Beethoven e o pianoforte• Comunicação digital e a televisão(?)	<p><i>Como é que o uso da tecnologia digital e a internet afeta o domínio da dança em Portugal?</i></p> <ul style="list-style-type: none">• A produtividade cresce nos outros setores devido, entre outros, à tecnologia e economias de grande escala; no caso das artes performativas o produto é intangível e os recursos necessários para a produção são os mesmos (ex. o mesmo número de artistas numa determinada peça) (Pereira)• Nem todas as organizações têm um <i>website</i> próprio (Garcia)• Redes sociais como principal meio de comunicação (Garcia)• Relação com “Leis e Legislação”: todas as candidaturas à DGArtes passaram a ser feitas eletronicamente. <p>Base de dados: ver a informação sobre a totalidade das organizações (existência ou não de <i>website</i> e redes sociais)</p>	<ul style="list-style-type: none">-Existência de redes sociais e sua importância na comunicação-Existência de <i>website</i>-Disponibilização de conteúdo <i>online</i> (gratuito ou não) como uma peça coreográfica na íntegra

Bloco	Ideias-chave Peterson	Ideias-chave da Bibliografia	Tópicos a questionar
<p>Leis e Legislação</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Direito de autor • Censura e preferência dos meios de distribuição 	<p><i>Como é que as leis e a regulamentação delimitam o setor?</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Em Portugal, o apoio às artes ganhou destaque político a partir dos anos 90 (...). Tendo isto em conta, temos uma história recente no que concerne aos apoios públicos às artes comparativamente a outros países com o mesmo modelo de políticas culturais, como é o caso de França. Apoiamos diretamente as artes através de um organismo central (atualmente a DGArtes), com a intervenção dos organismos desconcentrados da administração central da cultura (as direções regionais) e também do poder local. Note-se que ao poder local cabe, desde meados da década de 1990, a maior fatia das despesas públicas com a cultura (Santos <i>et al.</i>, 1998)” (Pereira) • Importância do XIII Governo para a autonomia da dança: esta área artística só teve apoio próprio a partir de 1996, legalmente enquadrado (Neves <i>et al.</i>, 2017) • Relacionado com “Estrutura Organizacional”: nos níveis de decisão: Atuais domínios de apoio DGArtes e critérios de avaliação* e como eles podem influenciar as decisões da organização no tipo de material distribuído. Ex. Foco no desenvolvimento de públicos e na educação (Pereira) <p>Base de dados: Apoios DGArtes- sustentado ou apoio a projetos</p>	<ul style="list-style-type: none"> -nível de influência dos apoios na definição do trabalho a desenvolver -Inscrição no IGAC -Nível de burocracia e clareza para registo e execução de espetáculos -O direito de autor poderá ser um constrangimento? -impedimentos devido à legislação
<p>Estrutura da Indústria</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Modo de estrutura: vertical (até que ponto fazem tudo autonomamente) e horizontal (integração de outras indústrias (não)-culturais); • Nível de oligopólio: quantidade de entidades a produzir o mesmo 	<ul style="list-style-type: none"> • Poder-se-á dizer que existem algumas companhias dominantes, especialmente no que toca à dança contemporânea, como a Olga Roriz • As mais pequenas poderão ser maioritariamente verticais devido à falta de recursos disponíveis 	<ul style="list-style-type: none"> -Grau de verticalidade -Grau de horizontalidade -Incidência sobre um género de dança específico/ mercado de nicho vs grau de inovação

Bloco	Ideias-chave Peterson	Ideias-chave da Bibliografia	Tópicos a questionar
<p>Estrutura organizacional</p>	<p>Três dimensões relacionadas com a estrutura organizacional:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Níveis de decisão (quantos mais, mais burocracia e menos habilidade de adaptação às mudanças externas); • Departamentos específicos (relacionado com as carreiras); • Trabalho totalmente autónomo ao nível da entidade (verticalidade). <p>Três propostas de estrutura comumente encontradas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • as burocráticas com uma divisão de trabalho rígida e/ou uma hierarquia de vários níveis; • uma forma mais empreendedora que não tem nenhuma das formas anteriores, mais dedicada ao sucesso a curto prazo • as que mantêm a burocracia e o controlo mas adquirem serviços 	<ul style="list-style-type: none"> • Organizações pequenas, na sua maioria com menos de 10 pessoas na estrutura integral [base de dados] • Predominância do setor não-lucrativo • Relacionado com as “Carreiras Ocupacionais”: <p>Hipóteses aferidas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dentro da três dimensões, no domínio da dança em Portugal é de esperar que não haja muitos níveis de decisão, poderão haver departamentos específicos se forem organizações mais experientes e, na maioria dos casos, seja de esperar que o trabalho seja praticamente totalmente autónomo devido à falta de recursos • Das três propostas de Peterson, a mais comum será a segunda, à exceção dos casos específicos de companhias/organizações com um trabalho continuado em que se poderá encontrar alguma hierarquia 	<p>-Níveis de decisão</p> <p>-Departamentos específicos e quais</p> <p>-Trabalho totalmente autónomo (em relação com a resposta anterior sobre verticalidade) ou recurso a trabalho exterior</p> <p>-Duração dos projetos/planeamento de atividades</p> <p>Na análise:</p> <p>-Através destes 3 fatores, aferir em qual das três propostas se enquadra a organização</p> <p>-Utilizar os dados sobre o tipo de apoio para relacionar com estes dados em particular</p>

Bloco	Ideias-chave Peterson	Ideias-chave da Bibliografia	Tópicos a questionar
	<p>através de contratos temporários.</p> <p>As organizações mais pequenas tendem a ser mais inovadoras e as maiores a explorar o potencial comercial dos processos em massa e a ter mais níveis de decisão/burocracia.</p>		
<p>Carreiras Ocupacionais</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Amplamente determinadas pela estrutura da organização; • Em ambientes mais competitivos, as carreiras tendem a ser mais caóticas e procurar a inovação. • 4 tipos gerais: <i>craftsmen</i> (+ preocupados com a sua posição), <i>showmen</i> (mais preocupados com o público e em dar-lhes o que querem), empreendedores (identificam uma procura não correspondida) e funcionários burocráticos 	<p><i>Quais as principais carreiras no domínio da dança e suas condicionantes?</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “(...) o crescimento e diversificação de equipamentos culturais verificado nos últimos anos, maioritariamente a cargo da administração pública, demonstrou a importância (...) de profissionais com competências em matéria de gestão, programação e divulgação” (Gomes, 2009) • “Uma das especificidades do trabalho nas artes performativas consiste na inexistência de carreiras artísticas e técnico-artísticas na administração pública” (Gomes, 2009) • Condições laborais precárias, como trabalho a projeto/temporário, não consideração de tempo de ensaios/pesquisa [TQAC, e EPEA], “falsos trabalhadores independentes (Gomes, 2009) e legislação aplicável aos trabalhadores independentes. Autoemprego como comum; “O volume de trabalho não remunerado por parte dos profissionais do sector é de resto uma questão levantada por diversas entidades” (Neves <i>et al.</i>, 2017) • Relacionado com a “Leis e Legislação”: <ul style="list-style-type: none"> ○ Pensão de Velhice dos Profissionais de Bailado Clássico ou Contemporâneo ○ Nas candidaturas à DGArtes, existe destaque para a equipa (15% específicos nos sustentados e 55% nos pontuais, que engloba “qualidade, relevância cultural e equipa”) 	<p>-Aposta na qualificação dos profissionais</p> <p>Relacionado com a estrutura organizacional:</p> <p>-Número de pessoas por departamento a tempo inteiro</p> <p>-Número de pessoas a desempenhar mais do que uma função</p> <p>Na análise:</p> <p>-usar os dados sobre o entrevistado no que toca à formação académica e experiência profissional.</p>

Bloco	Ideias-chave Peterson	Ideias-chave da Bibliografia	Tópicos a questionar
Mercado	<ul style="list-style-type: none"> ● Ponto-chave: como os <i>decision-makers</i> veem as preferências dos seus públicos? ● Importância dos meios de comunicação que criam tendências/tornam algo/alguém específico conhecido ● Ligação entre as outras organizações e o que elas produzem (competição) ● Importância da reputação da organização/artista 	<p><i>Como é que as preferências dos públicos são percebidas pelas entidades e qual a sua informação sobre ambos?</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● As organizações nem sempre realizam estudos de públicos devido à inexistência de recursos (Garcia) ● Relacionado com “Leis e Legislação”: nas candidaturas à DGArtes, no caso dos sustentados, tem de estar descrito “- alcance e visibilidade aferidas pela diversidade de públicos-alvo e condições de acessibilidade, pela estimativa de adesão de participantes, espetadores e visitantes das atividades, bem como pela inovação e eficácia do plano de comunicação” 	<ul style="list-style-type: none"> -Público-alvo específico e qual -Existência de estudos de públicos e sua regularidade -Estado/parceiros como público
Análise Interna e Externa		<ul style="list-style-type: none"> ● Um determinado conjunto de nomes e organizações mais conhecidos ● Setor com uma história recente ● Predominância da dança contemporânea ● Relação com outros campos artísticos e não artísticos, nomeadamente a educação ● Precaridade, como se verifica, no geral, no setor das artes do espetáculo 	<ul style="list-style-type: none"> -Procurar compreender a evolução do setor através de organizações mais antigas -Futuro previsto para a dança -Oportunidades e ameaças

Anexo B – Guião das entrevistas

Guião da Entrevista

Tema: A produção cultural em Portugal no domínio da dança, segundo a perspetiva de *produção de cultura* de Richard A. Peterson.

Objetivo geral: Recolher informações e opiniões sobre o domínio da dança em Portugal, procurando conhecer as dinâmicas e condicionantes da produção cultural neste setor, utilizando a perspetiva de Peterson.

ID _____ Entrevista nr _____ Local: _____

Data: / / 2020

Organização: _____ Região: _____ Nr e ano dos apoios: _____

Bloco	Objetivo	Questão	Notas
Parte 1- Apresentação e Contextualização da Entrevista			
Legitimação da Entrevista	<ul style="list-style-type: none">• Explicitar os objetivos da entrevista;• Motivar o entrevistado/a;• Garantir a confidencialidade;• Solicitar autorização para o registo do áudio.	<ul style="list-style-type: none">• Informar sobre a dissertação;• Indicar os objetivos da entrevista;• Informar da importância do contributo do entrevistado/a;• Assegurar a confidencialidade dos dados e informações dadas e dar a possibilidade de anonimato;• Pedir autorização para o registo do áudio;• Agradecer a colaboração.	
Parte 2- Aplicação da Perspetiva de Peterson às Organizações			

Bloco	Objetivo	Questão	Notas
Tecnologia	<ul style="list-style-type: none"> Averiguar a importância da internet (e mais especificamente das redes sociais/<i>website</i> na comunicação do trabalho da entidade). 	<ol style="list-style-type: none"> Quais os principais meios de comunicação utilizados? Com que intuito utilizam estes meios de comunicação? (Meramente como partilha informal, por ser obrigatório devido a apoios recebidos,...?) A organização disponibiliza regularmente conteúdos <i>online</i> do trabalho realizado? Se sim, por completo? Gratuitamente? Com que intuito? 	
Leis e Legislação	<ul style="list-style-type: none"> Averiguar quais os modos de financiamento da organização; Compreender o posicionamento dos agentes artísticos face ao papel do Estado na promoção das artes; Procurar elementos inibidores/ potenciadores da criação na legislação. 	<ol style="list-style-type: none"> Quais os principais apoios que a sua entidade recebe atualmente, incluindo públicos e privados? Em que medida considera que o facto de ter dependência, mesmo que parcial, de apoios externos, pode influenciar o conteúdo produzido? Considera que a legislação atual a que o setor das artes do espetáculo está sujeito limita ou potencia a criação de conteúdo inovador? Existe alguma regulamentação que tem de ser cumprida para a execução do seu trabalho que considere demasiado complexa e/ou burocrática (registo dos espetáculos no IGAC, direito de autor, ...)? 	
Estrutura da Indústria	<ul style="list-style-type: none"> Averiguar o grau de verticalidade e horizontalidade da organização; Compreender o posicionamento da organização face a outras entidades do mesmo setor; Compreender o tipo de material produzido e os motivos para essa decisão. 	<ol style="list-style-type: none"> A sua entidade é responsável por todo o trabalho ou recorre a algum serviço externo? A sua entidade trabalha para/com organizações de áreas não culturais? Se sim, de que modo? Considera que as organizações que trabalham no domínio da dança se centram num género de dança em específico ou existe uma oferta equitativa dentro dos diferentes géneros? Considera que existem muitas “estruturas de autor” centradas à volta de um artista no domínio da dança? Considera que a sua organização procura sempre produzir conteúdo pioneiro/inovador em Portugal ou segue uma lógica mais de especialização? 	
Estrutura organizacional	<ul style="list-style-type: none"> Procurar entender se existe uma hierarquia na organização e, consequentemente os níveis de decisão; Conhecer os departamentos existentes e a divisão de trabalho. 	<ol style="list-style-type: none"> Existem departamentos na sua organização? Quais? Considera que existe alguma hierarquia pré-definida na sua organização no que toca aos postos de trabalho? Se sim, pode explicá-la? Considera que a “tomada de decisão” na sua organização é centrada numa pessoa ou é fruto de uma decisão em equipa? Existe contratação temporária de pessoal? Se sim, para que tipo de funções? 	

Bloco	Objetivo	Questão	Notas
Carreiras Ocupacionais	<ul style="list-style-type: none"> • Explorar as condições dos trabalhadores da organização, em seguimento do questionado sobre a estrutura; • Averiguar quais as principais carreiras no domínio da dança e quais estão em declínio e em crescimento; 	<p>17. Qual o número de trabalhadores a tempo inteiro? Quais as funções dos trabalhadores a tempo inteiro?</p> <p>18. Considera que, no domínio da dança, é frequente haver uma mesma pessoa a desempenhar mais do que uma profissão? Quais? Esta situação sucede-se na sua organização?</p> <p>19. Que profissões considera que vão ganhar autonomia e destaque no futuro e quais vão cair num possível declínio?</p>	
Mercado	<ul style="list-style-type: none"> • Definir o(s) público(s)-alvo da organização; • Averiguar se existe a consideração do Estado/parceiros (...) como público por parte da organização; • Compreender qual o nível de conhecimento sobre os seus públicos e sobre os consumidores de produtos de dança, de um modo geral. 	<p>20. Qual o público-alvo da sua organização?</p> <p>21. Acredita que os consumidores de produtos de dança em Portugal são indivíduos com alguma relação prévia com esse domínio artístico ou com as artes em geral?</p> <p>22. Considera que a sua organização procura estudar o mercado no qual atua? Com que frequência?</p> <p>23. De que modo os espetadores influenciam o conteúdo produzido na sua organização?</p> <p>24. Para além dos espetadores e outros consumidores diretos, considera que existem outros públicos (entidades que apoiam a sua organização, programadores, etc)?</p> <p>25. A sua organização tenta chegar a novas pessoas? Se sim, de que modo?</p> <p>26. (no caso de assinalado desenvolvimento de públicos) De que modo realizam o desenvolvimento de públicos?</p>	
Domínio da dança em Portugal	<ul style="list-style-type: none"> • Compreender quais as principais condicionantes da organização; • Compreender a evolução do domínio da dança ao longo dos anos de experiência do entrevistado; • Obter uma reflexão final sobre o domínio da dança no geral. 	<p>27. De um modo geral e após a reflexão que esta entrevista proporciona, quais os dois principais fatores inibidores da criação/produção na sua organização e quais os potenciadores?</p> <p>28. (No caso de organizações com um trabalho mais contínuo) Qual as principais alterações que considera terem decorrido ao longo dos anos no domínio da dança?</p> <p>29. Quais as principais oportunidades e ameaças do domínio da dança a nível nacional?</p>	
Parte 3- Conclusão da entrevista			

Bloco	Objetivo	Questão	Notas
Encerramento da Entrevista		<ul style="list-style-type: none">• Agradecer novamente a colaboração;• Reassegurar a confidencialidade dos dados e informações dadas;• Questionar se pretende manter o anonimato dos dados.	

Anexo C- Lista das organizações entrevistadas

Id	Nome	Região	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	Total
11	ASS AMIGOS DA ARTE INCLUSIVA	MADEIRA									1	1	2
48	ANÓNIMO	NORTE				1	1				1	1	4
27	COMPANHIA INSTÁVEL	NORTE	1	1	1	1		1			1	1	7
29	ANÓNIMO	CENTRO	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	10
57	PÉDEXUMBO - ASSOCIAÇÃO DE PROMOÇÃO DE MUSICA E DANÇA	ALENTEJO	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	10
60	PRODUÇÕES INDEPENDENTES ASSOCIAÇÃO	AML	1		1		1	1		1	1	1	7
65	TEATRO DO SILÊNCIO	AML									1	1	2
71	ZONEQUORUM BALLET	AML	1	1	1	1	1		1				6
Número de apoios			Região										
1 a 2	3 a 5	6 a 8	9 a 10	Norte	AML	Centro	Alentejo	Madeira					
2	1	3	2	2	3	1	1	1					
			8					8					

Anexo D – Caracterização dos/as entrevistados/as

	ID	65	60	27	48	57	71	11	29
Bloco	Perguntas								
Dados pessoais, profissionais e académicos do entrevistado	Género	F	F	F	M	F	M	M	M
	Idade	46	44	54	41	37	42	50	37
	Nível de escolaridade concluído e curso	Licenciatura em Direito	Licenciatura em Realização Plástica dp Espetáculo	Licenciatura em Dança (Pós-graduação em Gestão Cultural)	Licenciatura em Artes Plásticas - Pintura	Licenciatura em Animação Sociocultural (Pós-graduação em Pedagogia da Dança)	12º ano (curso especializado em Dança)	Mestrado em Performance Artística-Dança	Licenciatura em Dança
	Curso caso esteja a estudar	Mestrado em Educação Social	-	-	-	-	-	Doutoramento em Motricidade Humana - Dança	-
	Tempo de trabalho no setor da dança	19 anos	21 anos	28 anos	20 anos	14 anos	24 anos	26 anos	20 anos
Dados profissionais do entrevistado na organização	Tempo de trabalho na organização	1,5 ano	11 anos	25 anos	20 anos	12 anos	15 anos	19 anos	3,5 anos
	Função na entidade	Produtora	Produtora e diretora	Diretora	Direção artística	Coordenação	Direção artística e coreógrafo	Direção artística	Direção artística
	Full-time?	Não	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
	Outros empregos (dentro ou fora do setor cultural)	Sim, fora	Sim, dentro	Sim, dentro	Sim, dentro	Sim, dentro	Não	Sim, dentro	Não

	ID	65	60	27	48	57	71	11	29
Caracterização da organização (a complementar com a base de dados)	Ano de criação	2004	2009	1999	2000	1998	2005	2001	1995
	Setor	Terceiro setor	Terceiro setor	Terceiro setor	Terceiro setor	Terceiro setor	Terceiro setor	Terceiro setor	Terceiro setor
	Áreas de atuação dentro da dança	Performance, dança experimental	Contemporânea	Contemporânea	Contemporânea	Tradicional	Contemporânea	Inclusiva e contemporânea	Contemporânea
	Áreas de atuação noutros domínios artísticos	Teatro	Performance	-	-	Música	-	Esporadicamente para os intérpretes (escultura e pintura)	-
	Funções que a organização desempenha (DGArtes)	Criação, formação, programação, circulação	Criação, programação, circulação, desenvolvimento de públicos	Criação, formação, programação, circulação, desenvolvimento de públicos	Criação, formação, circulação, desenvolvimento de públicos	Criação, formação, programação, circulação, desenvolvimento de públicos (+ investigação e edição)	Criação, formação, circulação, desenvolvimento de públicos	Criação, formação, programação, circulação e desenvolvimento de públicos	Criação, formação, circulação, desenvolvimento de públicos
	Função principal	Criação	-	Criação, formação, programação	Criação	Criação	Criação e circulação	Criação	Criação
	Registo no IGAC	Sim	Sim	-	Não	Sim	Sim	Sim	Sim

Anexo E – Grelha para auxílio à análise das respostas

	ID	65	60	27	48	57	71	11	29	
Tema	Subtemas	P								
Tecnologia	Principais meios de comunicação utilizados	1	Instagram Facebook Webiste [youtube e vimeo]	Email Telefone Site Facebook	Instagram Facebook Mailing lists e newsletter Youtube	Instagram Facebook Vimeo/ Youtube Newsletters	Site Facebook Instagram Youtube/ vimeo Newsletter	Site Youtube/Vimeo Redes sociais	Facebook Instagram Site Youtube	Facebook Instagram Site Vimeo (não usam Youtube pela credibilidade)
	Utilização dos meios	2 3	Fazem sempre a comunicação com exceção das digressões Usam o conteúdo do vimeo e youtube como teasers e registo interno e depois replicam nas redes sociais	Site como catálogo dos artistas	Redes sociais para o público interno/ mais direto (pessoas do meio) Para programadores enviam diretamente o trabalho	Tentar alimentar quem já segue e chegar a novos através de publicações pagas (maioria por zonas) Muito ligados às redes sociais, usam as estatísticas para ter uma noção de quem os segue mas como o nr ainda não o justifica, não usam esses dados diretamente Vídeos no vimeo para serem depois partilhados com programadores	Primazia ao site e newsletter mas mais destaque às redes sociais por causa do Covid Nas newsletter são mais específicos e nas redes sociais tentam chegar a novas pessoas (parceiras e "brincamos com outras entidades")	Tentar chegar a quem já segue e simultaneamente a novos públicos (pub pagas Redes sociais e site como forma de publicidade que compensa face à pub tradicional	Facebook como forma de comunicação c os participantes das várias atividades - grupos Instagram como ferramenta de divulgação e começou a ser de "formação" (experiência c conversas com a Leonor Barata)	Redes sociais para o público, vídeos para os programadores e auxílio à criação. Há teasers no vimeo partilhados nas redes sociais
	Conteúdo online gratuito	3	Sim mas não integral	Sim e integral, pois consideram que ver um espetáculo inteiro online não é atraente para o público, apenas programadores	Não	Não; colocaram apenas por causa do Covid mas põe a possibilidade de ser algo a manter no futuro	Depende. Costumam colocar passado algum tempo; primeiro tentam edições em DVD e põem apenas teasers e depois o completo. As vendas dos DVDs permite o pagamento das próprias filmagens	Não; colocaram apenas por causa do Covid, por questões de segurança e porque considera contraproducente colocar na net porque as pessoas podem deixar de se habituar a ir às salas Vídeos para os programadores	Têm apenas algumas obras, tendo coreógrafos convidado frequentemente torna-se mais complicado ter os direitos. O espetáculo perde muito se for vista uma filmagem	Não, têm peças integrais mas privadas, e ensaios para a equipa e arquivo Vídeo para programadores
	Outros componentes tecnológicos		-	-	-	Às vezes usam vídeo mas consideram um recurso fácil e preferem criações mais centradas no corpo	-	-	Usaram recursos tecnológicos como óculos 3D, videomapping, sensores	-

	ID	65	60	27	48	57	71	11	29	
Leis e Legislação	Principais apoios públicos e privados	4	<p>Público: DGArtes Junta de Carnide (espaço, apoio em géneros logístico), fazem parte do PULSAR da Junta e colaboram com unidades de apoio social locais Apoio "pequenino" da CML</p> <p>Privado: Gulbenkian p um projeto, PARTIS no apoio a apoios a projetos sociais (presidiários de Caxias)</p>	<p>Vendas e coproduções apenas</p>	<p>Público: DGArtes Teatro Municipal do Porto (coprodução e espaço) Theatro Clrco Braga Teatro Aveirense CM Vila Real CM Famalicao- projeto educativo Privados: GDA- financeiro Gulbenkina EAA Grants</p>	<p>Públicos: DGArtes e CM Porto na estrutura De projeto a projeto vão tendo parceiros, coproduções e vendas (TMP, CM Aveiro, EGEAC, Agora no Porto) Privados: assessoria jurídica, sócios da Associação que fazem donativos da sua atividade</p>	<p>Públicos: DGArtes, CM Évora onde estão sediados (espaço) Candidaturas a fundos europeus CMS do Alentejo Receitas próprias das atividades</p>	<p>CM Amadora (logístico e financeiro) Privado: apoios em géneros e serviços, empresa de design e publicidade, empresa de contabilidade, cadeia e hotéis Estão à procura de um patrocínio</p>	<p>Público: Governo Regional da Madeira CM Funchal Privado: Cadeia hoteleira e um fotógrafo Outros apoios que são pontuais, por projeto</p>	<p>Públicos: DGArtes (1997) Apoios pontuais como a CM Viseu, onde estão sediados Coprodutores (teatros)</p>
	Modo como os apoios condicionam o que é produzido	5	<p>Acha que sim No caso da DGArtes Refe o trabalho na área social como uma trend e que há muita gente a fazê-lo por causa das linhas de apoio para tal (acontece na cultura que procura o lado social e vice-versa)</p>	<p>As org tentam-se adaptar aos critérios para ter mais apoios e mais dinheiro nos apoios Nos pontuais da DGArtes costumam colocar temáticas Nas coproduções eixste uma maior adaptação. Questão das coproduções serem importantes para a DGArtes e vice-versa, o que leva a que sejam feitas coproduções que "não nos beneficiam" Questão de ser muitas veze benéfico ter uma estrutura associada ao artista, que traz uma maior complexidade desnecessária</p>	<p>Sim e não, porque trabalham muito com coproduções e têm coreógrafos diferentes Existe uma negociação com o programador para que vá de encontro aos interesses deles</p>	<p>"Sempre. Muito. Tudo. Tudo" Havendo mais meios, pode usar mais recursos Normalmente tem a ideia do projeto, fazem o orçamento e tentam encontrar o parceiro para o financiamento. É sempre uma gestão que condiciona as escolhas feitas</p>	<p>Sim. Fala nas temáticas nas candidaturas (ex. das europeias, em que há um subtema, fazendo um cruzamento com um tema ou área artística e adaptam o projeto ao original ao que é pedido)</p>	<p>As org devem sempre procurar outros meios de continuar o seu trabalho mesmo quando não existe apoio público</p>	<p>Acha que não pode condicionar, e no caso específico nunca lhes aconteceu</p>	<p>Acha que apenas os privados (como patrocínios) poderiam influenciar mas no caso dos subsídios há uma grande liberdade. Nunca lhes aconteceu imposições ou limitações</p>

	ID	65	60	27	48	57	71	11	29	
Leis e Legislação	Inovação	6	<p>ADGArtes tem sido muito limitadora nas novas expressões e novos artistas; existe uma espécie de lobby e os artistas mais jovens têm mais dificuldade no acesso aos apoios</p> <p>No caso da DGArtes e dos sustentados na área da criação, o dinheiro tem de ser distribuído também para a estrutura e acabam por ter de mentir pois vai pouco para a criação segundo as regras do orçamento</p>	<p>DGArtes: "dizem que beneficiam a experimentação, mas depois todos os critérios vão noutra sentido". DLz ter perdido o apoio por ser demasiado experimental e defender que não devia haver apresentações</p>	<p>Existe sempre alguns limites, nem que sejam mais logísticos como o nr de bailarinos, limite etário, etc.</p>	Nada	<p>No escrito, a legislação potencia a inovação e as novas criações, mas muitas vezes apenas os que já estão no meio é que beneficiam, a rede não expande e depois não se cumpre com tudo o que foi desenhado (redes que acabam por se realizar sem candidaturas)</p>	<p>Subjetividade dos critérios que podem limitar quem é apoiado</p> <p>Pouco dado a estruturas novas e desvalorização das que já têm vários anos de trabalho</p>	<p>A legislação potencia, mas muitas vezes limita-se a certos tópicos, como os apoios por causa do Covid (tanto potencia como limita)</p>	<p>Existe demasiada liberdade em termos legais, não tanto o sentido artístico mas mais na parte da estrutura (ex. ordenados, contratos). Cada estrutura faz como quer</p>
	IGAC, SPA e Direitos de Autor	7	<p>IGAC: nas salas não formais é complicado, como no caso deles próprios</p> <p>SPA: Valores negociáveis</p>	<p>DGArtes: o processo é complexo, exigência de cartas, o orçamento, perguntas que não são adaptáveis, etc.</p>	<p>SPA: o valor que tem de se pagar face à bilheteira é "um disparate", existem espetáculos que, mesmo que esgotassem, não conseguiriam pagar os direitos</p>	<p>Direitos: é sempre tudo original, incluindo a música. Às vezes preferem uma composição original porque usar uma em específico fica mais caro</p> <p>Pedem várias vezes o acesso aos textos quando os usam mas nunca foi um problema.</p>	<p>"Fácil não é, mas tem-se vindo a conseguir."</p> <p>Refe as novas tecnologias, que tornam o processo mais fácil e rápido</p>	<p>SPA: discussão das percentagens face à bilheteira e percentagens tendo em conta a lotação da sala que não corresponde à ocupação real daquele espetáculo</p>	<p>Direitos de autor: dificuldade em garantir que chegam e facto aos artistas em causa</p>	<p>SPA: A não obrigação de estar inscrito como artista faz com que haja alguma anarquia no registo das obras</p> <p>IGAC: linear e fácil</p>
	Outros		<p>Estatuto intermitente faz falta</p>	-	-	-	-	-	<p>A conversão dos anos de experiência na dança num nível académico não existe</p> <p>Falta de acessibilidade (ex. cegos, surdos, etc.)</p>	-

	ID	65	60	27	48	57	71	11	29	
Estrutura da Indústria	Integração vertical e horizontal	8	Contratação temporária de pessoal por projeto como os técnicos	Gabinete de contabilidade externo	Conceito de rotatividade: criadores, professores de dança vão mudando frequentemente, mas em termos de estrutura fazem tudo (direção técnica, artística, produção, comunicação, mesmo que alguns em part-time)	Contratação por projeto: cenógrafos, designers de luz, intérpretes, designer; mais humano e menos material	Recursos humanos por projeto, no caso de festivais, p. ex., no caso da técnica, reforço de produção, imagem, ... Convidam artistas a integrarem nos projetos	Têm um grande número de pessoas fixas, incluindo bailarinos que estão a tempo inteiro. Em produções maiores fazem contratações como cenógrafos, figurinistas, + bailarinos, técnicos, ...	Existe um número fixo de pessoas na estrutura, de resto as contratações são feitas por projeto, bem como outras funções, como p ex o design	Tentaram recorrer a serviços externos na comunicação, mas acharam que não correu bem. Têm uma parte externa de agenciamento, contabilidade e informática; bailarinos por projeto
		9	Não trabalham com outras áreas, apenas têm projetos sociais ou em áreas específicas fora da dança	Projetos de comunidade que são procurados pelos municípios	Projetos educativos e já colaboraram com empresas e CMs na área da ecologia	Apenas dança e teatro	Sim, já colaboraram com uma empresa da agricultura em Odemira para fazerem oficinas criativas	Sim, fazem muita coisa com empresas para também combater a falta de meios financeiros, ex. CP Caso da peça que circulou	Não	Não
	Oligopolia	10 11	Apoios mais na área experimental Considera que estão mais nesse campo, da dança-performance Com o desaparecimento do ballet Gulbenkian considera que desapareceu um pouco um certo tipo de dança	Considera que existem várias estruturas de autor desde as primeiras que apareceram às mais novas que aparecem por causa da lei ter mudado e privilegiar os artistas que tenham uma estrutura Solução como produtoras com vários criadores mas "a autoria se calhar também acaba por ter uma necessidade de dominar todo o processo"	Dança contemporânea mais desenvolvida em PT Com Nacional de Bailado como única clássica que tb tem contemporâneo Grupos mais próximos das danças urbanas Maior hibridez e cruzamentos	Apoios mais para o contemporâneo. O clássico e as urbanas, por ex, não têm tantos apoios	Existe uma grande presença do cruzamento de áreas artísticas mas destaca-se a dança contemporânea	Já se vê alguma fusão, mas a dança contemporânea passou a ser "tudo". "Cada vez mais há trabalho de autor"; no seu caso tenta trabalhar para que a organização se possa manter autonomamente se deixar de trabalhar nela, como acontece com grandes companhias estrangeiras como a da Martha Graham	Maior parte encaixa-se na contemporânea, mas cada companhia tem a sua identidade dependendo do coreógrafo Sim, mas vê-se uma nova abertura como no caso da Comp Paulo Ribeiro em que os diretores artísticos já não são os mesmos mas continua a ser a mesma Companhia. Ex. da companhia da Pina Bausch que se mantém	Misto; nos anos 90 houve um boom e companhias de autor, agora é mais híbrido, mais diversificadas mesmo que ainda de autor. Mesmo no caso das companhias de repertório como a CNB, o criador tem sempre um peso grande Questão das companhias que ficam com nomes de cidade mas depois são só de um coreógrafo: falta de bases legais que obriguem acertos requisitos para se ser uma Companhia
	Inovação vs nicho	12	2 artistas, um mais na dança, outro no teatro experimental que se encaixa na dança pelo hibridismo "na verdade devíamos ser cruzamentos"	Trabalha com artistas muito experimentais Inovação na estrutura numa espécie de agenciamento	Inovador porque junta o repertório com estrutura de autor, pq dão voz a novos criadores e porque organizam todos os modelos das conversas. Incentivo aos criadores jovens da cidade e é uma programação de risco para os teatros. Inovação na criação e ao nível dos processos	Mistura: especialização porque é centrado num criador, por outro lado estão sempre à procura e fazer novas coisas	São especificamente danças tradicionais mas tentam fugir à apresentação e usar a dança mais como uma ferramenta social	Acredita que a inovação não tem de ser propositada, senão "acham que já foi tudo feito portanto fogem do movimento" Cria-se uma linguagem própria, mas não é propositada. Questão da possibilidade de ver os espetáculos anteriores	Inovador, porque embora trabalhem com ciradores diferentes, mantêm a sua identidade; o facto de trabalharem a dança inclusiva e conseguirem abrir espaço nas programações regulares dos Teatros	Inovadora, especialmente por ser o caso único nacional e uma companhia que sempre foi muito aberta desde início e que agora conta com outros diretores. A nível de criação procuram também a inovação, com o uso de tecnologias regulares, como o uso dos hologramas

	ID	65	60	27	48	57	71	11	29	
Estrutura Organizacional	Departamentos	13	Comunicação, produção, administração e direção artística	Apenas 1 de gestão e produção, depois existem vários artistas associados (como que agenciados pela associação)	Direção, direção de produção, direção técnica, produção, comunicação, captação e recursos	direção artística, direção e produção e produção executiva	1 na coordenação (gestão de projetos e produção e parte artística), 1 pessoa na área administrativa e secretariado, uma na comunicação e uma na produção e equipa artística	Produção, direção artística e venda de espetáculos. Algumas pessoas também são professores na academia	1 na contabilidade, 2 na produção e comunicação, 1 no administrativo, 2 na parte educativa e 1 na direção geral e artística (sete pessoas)	comunicação (1 pessoa no design e outra na comunicação), gestão administrativa e financeira (1), direção artística (2), direção técnica e produção. Direção artística a contrato, o resto a recibos verdes mas têm trabalho para o ano inteiro
	Níveis e decisão	14	Às vezes existe partilha de funções, como a direção artística que também faz produção. Considera que muitas decisões são partilhadas e as estratégias são discutidas no que toca à estrutura.	Não existe propriamente hierarquia porque são como que 2 pólos diferenciados em que cada um toma as decisões da sua área, mas existe uma divisão clara de quem faz o quê	Misto: algumas coisas são mais decididas pela direção e pela direção de produção, mas tentam sempre envolver mais pessoas, "mas sim, há alguma hierarquia"	Cada um tem a sua função bem clara mas existe abertura por ser uma equipa pequena. Acumular de funções por serem poucos	Considera que não há hierarquia porque potenciam muito a discussão, embora haja uma pessoa mais responsável pelas decisões de gestão. Existem tarefas partilhadas, como a comunicação	Tem uma ideia mas é discutida em equipa, considera que mesmo quando, p ex, um cenógrafo aplica a sua ideia, está também a dar o contributo da própria pessoa por isso é sempre uma colaboração	Mais horizontal, cada um tem as suas funções principais mas trabalham em open space, potenciando o trabalho de equipa	Existe hierarquia nos setores. Todos comunicam, mas existe hierarquia: ex. a direção artística tem a palavra final, o diretor técnico tem obviamente palavra mais importante nas decisões técnicas, a parte administrativa sobrepõe-se à parte artística, a produção passa muito pela direção artística
		15	No caso artístico, é a direção artística apenas que decide. Podem haver certos ajustamentos ao orçamento mas a decisão é centrada	Deve partir do artista sempre a decisão	Por norma o convite é ao coreógrafo, mas por vezes, dado o peso financeiro, procura-se primeiro um coprodutor	Decisão final da direção artística, mas diz gostar que lhe propusessem ideias	Como tentam envolver muita gente e fora da organização, existe uma rede colaborativa, mas por norma a ideia parte deles e depois há reforço da equipa. A ideia não parte de uma pessoa em específico	Parte da direção artística	Palavra final da direção artística, mesmo que discuta com a equipa, a palavra final é sua	Embora a direção artística tenha mais poder, ouvem sempre os outros e por vezes eles próprios têm uma palavra final
	Trabalho autónomo (verticalidade)	16	Contratação temporária de pessoal por projeto como os técnicos, intérpretes, cenógrafos, figurinistas, etc (recibos verdes)	Divisão clara entre artistas e gestão; no caso de um espetáculo existe a contratação de pessoal para as equipas	ver 8, 13 e 17	ver 8, 13 e 17	Equipa técnica, reforço de produção, imagem e design e a equipa artística que vão sendo contratados por projeto (muito logística e técnica). TOC externo também	ver 8, e 13	ver 8	8 e 13

	ID	65	60	27	48	57	71	11	29	
Carreiras Ocupacionais	Pessoas a tempo inteiro e departamento	17	Tudo a recibos verdes, mas com caráter permanente	2 produtoras mas a recibos verdes. Trabalham por projeto, têm é trabalho suficiente para ser tempo inteiro	Direção, direção de produção e captação e recursos Por projeto em profissões mais específicas Em part-time 3 pessoas: comunicação e 2 produtoras	3 pessoas a tempo inteiro: uma por departamento	4 pessoas a tempo inteiro, uma por departamento	8 bailarinos, produção, venda de espetáculos e direção artística	As 7 da estrutura a tempo inteiro, possível devido ao apoio da DGArtes	comunicação (1 pessoa no design e outra na comunicação), gestão administrativa e financeira (1), direção artística (2), direção técnica e produção. Direção artística a contrato, o resto a recibos verdes mas têm trabalho para o ano inteiro
	Competição e ambientes caóticos: acumulação de funções	18	Produtores com tendência em acumular funções (comunicação, assessoria e imprensa e administração), especialmente em estruturas mais pequenas	Os produtores acabam por acumular muitas funções que por vezes não sabem fazer por haver pouco dinheiro e os próprios artistas, quando não têm quem fique com a parte da produção	Na dança existe muito acumular e partilha de funções (ver) Os jovens criadores acabam por ficar com muita coisa da produção	Ver 14 Bailarinos e professores acumulam muito; o modelo de Companhia diluiu-se e as pessoas trabalham por projeto e dar aulas surge como uma maneira de manter mais trabalho	Ver 14 Considera que, tendo em conta a realidade da cultura, todos fazem um pouco de tudo por falta de capacidade financeira	Algumas pessoas são profs na academia	SIm, mas pode não ésernegativo. Existem criadores que fazem o processo todo (coreografia, luz, figurino, etc). No entanto, muitas vezes não existe a capacidade financeira e logística de aumentar o nr de trabalhadores e aí as pessoas acabam por acumular diferente funções e é negativo	Sim, diretores artísticos, criadores e bailarinos muitas vezes se cruzam, no entanto existem áreas mais fechadas como a administração. A direção acumula muitas outras funções, como a produção, difusão,... No entanto, cada área deve ter uma pessoa especificamente dedicada a tal, mesmo que a direção tenha conhecimento de várias áreas. "É importante delegar"
	Projeção futuro	19	No geral mantém-se tudo igual	Os produtores deveriam deixar de existir, porque isso singificaria que a burocracia toda deixou também de existir, que só complica os processos	Aparecimento de mais profissões e cada vez mais setORIZADAS e não tão centradas numa pessoa. Cada vez mais jovens	Não consegue responder devido ao panorama atual	Autonomia: Os novos criadores já ganham mais destaque com o seu próprio nome ("antes ouvia-se muito falar da Companhia Gulbenkian ou a Comp Nacional e Bailado") Declínio: não consegue responder devido à situação atual	Dado a situação da pandemia, acredita que muita gente vai "ficar pelo caminho" e que os únicos que poderão beneficiar disto são os coreógrafos que poderão ir buscar a esta situação algo para criar, como ele próprio já teve uma ideia sobre a panemia totalmente online	Autonomia: produtores, como quem gere o todo, porque, ao ganhar autonomia, pode ajudar todo o setor, especialmente a contabilidade. Acha que isso daria mais autonomia amuitas estruturas Declínio: tendência para "cortar" na comunicação quando não há meios para tudo e se tem de abdicar de algo	Não consegue responder devido à situação de incerteza

	ID	65	60	27	48	57	71	11	29	
Mercado		20	Público comum das artes, pouco variado, com a exceção dos projetos de comunidade (como no da Junta)	<p>Público mais banal: os agentes do setor; existe um grupo pequeno de pessoas que segue um artista em específico; questão das salas onde apresentam, sendo que em cada uma delas o público difere "mas há sempre uma base que se cruza, que é o público do setor"</p>	<p>O público varia conforme a cidade e o teatro</p> <p>Importância de um trabalho contínuo a nível político e de manutenção da programação regular, a par com estratégias de captação de novos públicos</p>	<p>O público muda bastante, porque têm objetos bastante distintos, desde espetáculos para a infância dos 3 aos 6, alguns maiores de 6, alguns mais focados nos mais jovens, etc; convidar pessoas da literatura para os espetáculos tb influencia quem vai ver, etc.</p>	<p>Muito geral, porque atuam em diversos domínios, como festivais, formações, investigação e edição. Têm espetáculos para famílias mas tb têm coisas para massas e eventos mais pequenos para 5 ou 6 pessoas; público nacional e internacional.</p>	<p>O público da contemporânea é muito específico e existe pouca gente, embora ache que têm contruído para ele</p> <p>Público dos projetos educativos e de família</p>	<p>Público geral que vai a teatros, que gosta, que participa em eventos culturais</p>	<p>O público vai sendo variado, dependendo do projeto que está a ser desenvolvido. Os projetos mais de formação atingem mais jovens e estudantes de dança nas variam conforme o objeto artístico. Na parte da criação é muito amplo e depende das decisões dos criadores convidados.</p>
		21	Sim	Sim, a grande maioria	<p>Depende, mas sabe-se que é mais fácil ir alguém que já foi uma 1a vez, daí poder haver mais pessoas que já tenham esse hábito e aqueles que estão na área terão naturalmente mais interesse</p> <p>Conseguem vender espetáculos porque vão mudando de coreógrafo; se fosse sempre o mesmo o circuito seria mais fechado</p>	<p>Reconhece que existe pessoas que vão pela primeira vez, mas não é a maioria dos casos</p>	<p>Tirando o caso do festival em que não conhecem toda a gente que participa, tentam ter sempre um contacto próximo com os envolvidos, e isso também ajuda à criação de novos públicos</p>	<p>Gostaria de ter mais dados sobre o público para o saber, mas sem eles acredita que são pessoas que naturalmente já apostam na cultura e como têm o lado educativo também têm esse público</p>	<p>Muitas vezes as pessoas são movidas pela curiosidade de terem deficientes em cena mas por norma costumam ser pessoas já habituadas ou prestes a iniciar o seu caminho</p>	
		22	Não têm meios para tal; considera que cabe mais aos teatros municipais	-	<p>Não o fazem, usam apenas os dados da bilheira e quando existem as conversas pós-espetáculo conseguem aferir quem é o próprio público</p> <p>O público é mais o público do teatro que acolhe</p> <p>Questão do nome do coreógrafo que chama pessoas ou da própria companhia [Peterson fala da importância do nome do artista]</p>	<p>Não o fazem; candidatam-se aos teatros em que faz sentido apresentar X trabalho porque já têm o desenvolvimento e públicos feito</p>	<p>Apesar de terem um certo público já definido, como tentam chegar a novas zonas no interior, existe sempre um trabalho de reconhecimento do terreno e só depois envolvem as pessoas</p> <p>Como têm sempre muitos projetos é difícil, mas tentam sempre ter um doc final, até porque muitas vezes é pedido</p>	<p>Deviam fazê-lo mas não têm os meios; também é da responsabilidade das estruturas que são suportadas financeiramente</p>	<p>Já fizeram questionários específicos, as redes sociais ajudam e o meio em que estão é muito pequeno por isso ajuda a conhecer o público</p>	<p>Depende dos projetos; já o fizeram com um projeto que têm, através de um inquérito mas mais para a percepção do que é o público pretende. Na parte da criação não o fazem. Embora todos pensem em conhecer o mercado para depois aplicar um produto, é uma abordagem mais intuitiva</p>
		23	Considera que os artistas não pensam muito no público; refere outras entidades de criação mais comerciais como a UAU, de teatro. Considerar o público por causa dos apoios que já privilegiaram o desenvolvimento de públicos	-	<p>É secundário</p>	<p>Não há adaptação dos conteúdos ao público, apenas têm em conta a questão da faixa etária</p>	<p>ALguns projetos são mais específicos do que outros; existem os festivais que são mais de massa, têm projetos para a infância, outros para seniores e alguns partem de uma ideia e depois são moldados para um target em específico</p>	<p>Sim, e influenciam bastante sem se tornar comercial porque têm de o conseguir vender</p>	<p>Tentam ter uma linguagem acessível a todos, por isso considera que não influenciam, mas põe a hipótese de adaptar a linguagem para as faixas etárias que menos acompanham</p>	<p>Desde o aparecimento que tentam ter um contacto próximo com a comunidade local, embora a Companhia tivesse sempre uma grande projeção nacional e internacional. Questão da globalização e da dança ser uma linguagem universal, faz com que os criadores não pensem tanto num público específico. Tentam pôr-se no lugar do público nas suas criações</p>

	ID	65	60	27	48	57	71	11	29	
Mercado	Posicionament o sobre o público	24	Consideram como clientes as entidades que compram, como o Estado ou as autarquias; não têm clientes privados	Faz as propostas aos teatros, programadores (...) já selecionadas tendo em conta aquilo que deverá ser do interesse deles	Sim, os programadores são também público	"Sim, tudo é público"	Sim	Sim	Sim, o Estado é público, as entidades e os parceiros	Sim
		25	Um dos artistas faz mais trabalho comunitário, por isso envolvem novas pessoas "comuns" e com crianças; o outro é um público mais fechado, "aquele normal que vai ao São Luís, que vai ao Dona Maria..."	Artista que trabalha com uma vertente mais comunitária, e aí chega a pessoas novas que por vezes nunca foram ver um espetáculo Já fez eventos diários com uma programação muito variada que chegou a muita gente diferente	Sim, já foi programadora por isso tem esse pensamento muito presente	Ver 22	Sim	Sim, e notam que já contribuíram para o público da dança contemporânea porque a cada espetáculo que fazem num determinado sítio notam haver mais pessoas	Sim, o uso das redes sociais para chegar a um público mais jovem mas pouco desenvolvido	Desde o aparecimento que tentam ter um contacto próximo com a comunidade local, embora a Companhia tivesse sempre uma grande projeção nacional e internacional. Questão da globalização e da dança ser uma linguagem universal, faz com que os criadores não pensem tanto num público específico. Tentam pôr-se no lugar do público nas suas criações
		26	-	-	Projetos mais em torno das escolas e do que é o espetáculo e como o mesmo se pensa e se constrói Apoiam os teatros em que apresentam, como conversas p-os-espetáculo em que os espetadores são incentivados a partilhar a sua opinião do que viram e não tanto ouvir o criador; conversas prévias, ir às escolas, workshops (alimentar o público já existente como principal objetivo) Projetos c crianças em que elas dão o feedback aos criadores Tudo muito assente na lógica de pensamento crítico, reflexão, opinião própria (...) Falta de trabalhar outras camadas mais esquecidas como os mais velhos	Conversas pós-espetáculo, ensaios abertos, etc, para criar aproximação e desmistificar o ato criativo workshops, como faz formações ajuda a que as pessoas que são alunos tenham curiosidade em ir ver os espetáculos	Ciclos de conversas, projetos muito específicos em comunidades específicas, aulas regulares, etc.	Ligação entre a academia e a Companhia Comunicação específica para chegar ao público da dança contemporânea	Ações próximas do público escolar, na questão da deficiência e na história da dança. Consegue-se isso não pelos espetáculos mas por outras ações paralelas	Para além do acima, têm conversas com o público sobre os processos criativos, e têm vários projetos educativos como um que faz a ponte entre a dança e as matérias curriculares como a matemática e workshops quando fazem uma apresentação

	ID	65	60	27	48	57	71	11	29	
Análise Interna	Fatores mais condicionantes e potenciadores	27	<p>Inibidores: financeiros e o mercado ser pequeno, mesmo a nível internacional</p> <p>Potenciadores: ser uma estrutura pequena permite alguma flexibilidade quando, por ex, têm cortes nos orçamentos; 2 artistas que tanto trabalham em conjunto como fazem trabalhos individuais muito diferentes (circuitos variados e alguns mais pequenos)</p>	<p>Inibidor: a criação de novos trabalhos para manter atividade constante faz com que se esteja sempre a fazer mais criações por vezes menos profundas, embora alguns trabalhem em períodos curtos de tempo por preferência. Questão das residências e do tempo necessário. O potenciador seria exatamente o mesmo, se existisse</p>	<p>Inibidor: espaço de apresentação, financeiros, residências</p> <p>Potenciador: também as residências, porque é um elemento muito importante e facilitador do trabalho</p> <p>Quantidade de bons intérpretes a surgir</p> <p>Cada vez mais apoios, como no caso dos jovens criadores que começam a já ter oportunidade de apresentar</p>	<p>Inibidores: financeiro</p>	<p>Inibidores: Financeiros, parceiras</p> <p>Dinamizadores: parcerias também, e o facto de apenas ser preciso um corpo para dançar</p>	<p>Falta de meios financeiros</p> <p>Capacidade de adaptação às diferentes circunstâncias</p>	<p>Misto: estarem na ilha, conseguem chegar a toda a gente facilmente mas têm dificuldade em deslocar-se para fora pelos preços</p>	<p>Inibidores: a falta de uma legislação sólida para o setor no caso das criações de estrutura e dos profissionais; os financeiros como a falta de apoios principalmente para poderem ter equipas maiores.</p> <p>Dinamizadoras: as mesmas, porque não ter de cumprir especificamente com certas coisas dá mais liberdade para criar, apesar de ser mais para o lado negativo. Tem uma ideia e depois vai sempre cortando no que for necessário</p>

	ID	65	60	27	48	57	71	11	29	
Análise Externa	Principais alterações no setor	28	Existem muitos novos como em Faro, Loulé, Aveiro, Coimbra, mais ainda muito tímidos (questão do governo que muda e tudo volta ao 0) A nível de circulação internacional também continua tudo na mesma Lisboa e Porto já têm mais programação. Quando começou a trabalhar em 2001 havia menos espaços que apresentavam Como trabalhou fora, apercebeu-se que Lisboa é um meio muito fechado; normalmente são os mesmos artistas que circulam num X nr de teatros "Havia menos antigamente, mas havia alguns que artiscavam mais"	Quando começou a trabalhar não havia produtores independentes; as camadas mais jovens não querem criar estruturas	Cada vez mais apoio Mais especialização académica (ex. cursos de produção, de direção de cena) Cada vez mais jovens coreógrafos e mais ligação entre diferentes profissões desde jovens; sendo que na sua altura as pessoas faziam tudo sozinhas Há mais companhias, teatros, apoios e programadores especializados (que entendem do assunto) Novos locais mais ainda muito cingindo a Lisboa e Porto	Há mais pessoas a fazer e mais interessadas Mais espaços de apresentação Questão da procura de linguagens (aprendizagem) que vai mudando: referência à internet como modo e conhecimento do público Mais rapazes na dança	ver 19 A dança tem estado mais em cruzamentos Dança já mais vista como elemento social (o baile voltou a ganhar mais força, dos consudmodres e dos financiadores e parceiros) Mais pessoas a formarem-se em dança, num sentido performativo mas tb comunitário	Bailarinos com capacidade física maior Cada vez mais escolas de dança e foge-se um bocado à essência da arte porque assim cultiva-se mais a competição e o desporto apenas	Aceitação maior de pessoas com deficiência na dança, sendo que agora já existem outros projetos que não os desta org	A Nova Dança trouxe um contraponto ao que era comum nos anos 80 e 90 em que havia muito movimento e que trouxe coisas muito conceptuais e que não exigiam bailarinos qualificados. A questão da importância do exercício e da saúde ajudou a diminuir isto, mas ainda existe bastante. A televisão ajudou a que as pessoas tivessem mais interesse e mais abertas à dança. Mais cursos superiores que antes não existiam e a dança voltou a ter outra força mesmo a nível internacional e a ter bailarinos mais atlético
	Oportunidades e ameaças	29	Oportunidades: carácter interventivo e político da dança; arte como ferramenta de luta e não só entretenimento. Área mais aberta a novas linguagens e da experimentação Ameaças: falta de financiamento, mercado frágil Falta do estatuto intermitente que permita aos artistas mais pesquisa	Oportunidade: capacidade de inovação por ser mais abstrata Ameaça: menos dinheiro que outras áreas, sendo que essa possibilidade e inovação só se concretiza se houver investimento em tal	Oportunidades: + apoios, + intervenção do governo, existência de uma comunidade europeia, + teatros e + programadores Ameaças: Concorrência pela quantidade de gente nova formada, resultando numa maior procura de apoios; questão de ser a maioria em Lisboa e Porto, concorrência das companhias estrangeiras que têm mais apoios que acabam por ter cachets quase iguais das nacionais; tendência das CMs de ter pessoas que não percebem nada de programação	Oportunidades: dança como linguagem universal que derruba fronteiras que dá mais possibilidade de ir para fora Trabalho emotivo, que joga com as emoções, e facilidade de comunicação por não ter uma linguagem totalmente fechada Ameaças: o financeiro, que influencia o lado criativo; a pandemia está a pôr muita coisa em causa	Oportunidades: Recurso principal para dançar toda a gente tem; é uma linguagem universal	Oportunidades: aspeto visual da dança e a possibilidade de registrar, hoje em dia, o espetáculo e os ensaios Ameaças: mercado pequeno, que chegou a diminuir em cerca de 2008-2010 e risco de o mesmo acontecer após a pandemia	Oportunidade: as estruturas poderem ter apoios regulares Ameaças: circulação dos produtos das companhias: a escala portuguesa é muito pequena e não absorve tudo o que é feito; as redes de cineteatros talvez ajudasse	Oportunidades: devido à televisão, o setor passou a estar mais com as portas abertas, mas não se pode deixar ficar demasiado ao serviço das marcas. Ameaças: falta de financiamento e, antes desse, a falta de bases legais e de conhecimento sobre o setor e sobre os agentes do setor, que condiciona as legislações produzidas (ex. Quantos bailarinos existem? O que é um bailarino?). Isto faz com que não se saiba quem apoiar em momentos como o da atualidade, o que faz com que haja falta de financiamento e as estruturas fiquem fragilizadas