



Escola de Sociologia e Políticas Públicas

“Vale”: Sobre Recepção e Modos de Relação com a Arte

Catarina Alfaia

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Doutor João Teixeira Lopes
Professor Catedrático
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Co-orientadora:

Doutora Rita Francisco
Professora Auxiliar Convidada
Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa

Setembro, 2011

Escola de Sociologia e Políticas Públicas

“Vale”: Sobre Recepção e Modos de Relação com a Arte

Catarina Alfaia

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:
Doutor João Teixeira Lopes
Professor Catedrático
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Co-orientadora:
Doutora Rita Francisco
Professora Auxiliar Convidada
Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa

Setembro, 2011

*A Carlos do Rosário e Madalena Victorino,
pela sua “arte” de construir “comunidade”*

RECONHECIMENTOS

O contributo dos dois núcleos de pessoas que a seguir passo a listar foi essencial para que o meu projecto de dissertação se tornasse viável no tempo e com os recursos com que me propus desenvolvê-lo:

- Inês Barahona, por ter atendido os meus pedidos apressados relativos ao envio da base de contactos dos participantes;
- Eva Ângelo, por tão pronta e interessadamente me ter disponibilizado registos audiovisuais e fotográficos do espectáculo;
- Madalena Victorino, pela *generosidade* e confiança com que me recebeu no seu “Vale” num estatuto de observadora-participante;

- Professor João Teixeira Lopes, pelo incomensurável entusiasmo desde o primeiro momento;
- Rita Francisco, pela dedicação desmedida na fase mais crítica do projecto.

RESUMO/SYNOPSIS

PT

Nos quadros da recepção cultural e sociologia de públicos, pretendemos contribuir para a compreensão dos efeitos que a participação de não profissionais nos processos de criação artística pode ter ao nível das atitudes dos sujeitos no campo cultural, recorrendo ao caso do espectáculo “Vale”. Esta peça, da autoria da coreógrafa Madalena Victorino, mobiliza cerca de 30 participantes para estar em palco em cada uma das localidades em que é apresentada, aproximando desta forma os campos da criação e recepção cultural.

Este estudo coloca em evidência que as *disposições* para desenvolver uma relação com a cultura do tipo participativo albergam uma dimensão de análise que tem que ver com o potencial de interação social que essas circunstâncias apresentam aos seus interessados, e não só com um uso do tipo distintivo associado a essa prática cultural. Os resultados mostram que os participantes do espectáculo em 14 teatros na região do Vale do Tejo referem tanto componentes relacionadas com o conteúdo temático do mesmo como as que são de ordem mais convivial e de interação associados ao processo criativo.

Palavras-chave: *recepção cultural; arte; públicos; dança*

EN

Considering as frames for studying both reception theory and sociology of culture, we aim to provide insight into the participation of non professionals in artistic processes, concerning their attitudes towards arts and culture. For such, we take as a case-study the stage performance “Vale”, by Madalena Victorino, which assembles about 30 different people to participate in each new presentation, an experience that approaches fields of cultural creation and reception.

This study puts a stress on the fact that dispositions for developing a participative relation towards culture do have a key element which is social interaction, and that it is not used as a merely distinctive cultural practice. The results show that the people who performed in 14 different theatres in “Vale do Tejo” region, Portugal, make references in their reports both to items related to themes and scenes and to sociability aspects of the creative process.

Keywords: *reception theory; arts; audience; dance*

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO: ENCONTRO COM O OBJECTO ----- | 1 |
| PROBLEMÁTICA, OBJECTO DE ESTUDO E SUA RELEVÂNCIA SOCIOLÓGICA ----- | 3 |
| QUADROS TEÓRICOS PARA PENSAR “VALE” ----- | 5 |
| Horizonte de expectativas----- | 5 |
| Habitus e pluralidade ----- | 6 |
| Modos de relação com a arte ----- | 9 |
| Desafios à categorização do objecto----- | 12 |
| POPULAÇÃO E METODOLOGIAS ----- | 15 |
| RESULTADOS E INTERPRETAÇÃO ----- | 17 |
| Caracterização da amostra – sociodemografia ----- | 17 |
| Caracterização da amostra – familiaridade com o teatro/dança----- | 18 |
| A experiência de participação ----- | 20 |
| Ambiente e diversidade----- | 20 |
| Comunicação e descodificação ----- | 25 |
| Convivialidade e afectos ----- | 27 |
| Escolaridade e disposições----- | 29 |
| CONCLUSÃO: UM ENCONTRO FELIZ COM A ARTE ----- | 33 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ----- | 35 |
| ANEXO A – ESPECTÁCULO ----- | I |
| ANEXO B – RECOLHA E ANÁLISE DE DADOS ----- | IV |

ÍNDICE DE QUADROS E FIGURAS

| | |
|--|----|
| QUADRO 1 – Esquema de classificação das práticas culturais ----- | 9 |
| FIGURA 1 – Distribuição da amostra por classes de escolaridade ----- | 17 |
| FIGURA 2 – Proximidade profissional dos participantes ao teatro e/ou dança ----- | 18 |
| FIGURA 3 – Frequência média mensal de espectáculos de teatro e/ou dança ----- | 19 |
| QUADRO 2 – Grau de escolaridade e tipos de referência ----- | 31 |

INTRODUÇÃO: ENCONTRO COM O OBJECTO

«Tudo começa por essa forma tão simples que é a forma como os afectos impõem as situações e estimulam a presença nessas mesmas situações, sejam elas espectáculos, livros, autores, etc... (...) Quando se pensa em afectos, deve considerar-se que estes não constituem meras sensações, sentimentos ou impressões puras e neutras. Constituem operadores emotivos de compreensão e resposta, condicionados.»

António Pinto Ribeiro, *Dança temporariamente contemporânea*

Num momento em que “tecnologia” e “mediação” tanto têm sido chamadas a descrever a sociedade contemporânea, e em que “comunicação” e “relações sociais” estão praticamente subjugadas àquelas perspectivas de compreensão do mundo, eleger como tema para uma dissertação em “Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação” um espectáculo na área da dança, talvez não seja o que maior actualidade tem à primeira vista. Mas porque o espaço-tempo presente é de coexistências várias, admito que a hesitação foi breve quanto à decisão de dissertar sobre “Vale”, de Madalena Victorino. Porque ele representa um modo de relação – com a arte, sim, mas não só – francamente distinto dos que têm surgido em agenda nos mais variados campos.

Existem motivos para que esse objecto se apresente hoje com particular interesse aos meus olhos de investigadora, e que se ancoram em duas experiências que vivi na infância e juventude, e sobre as quais o encontro com a sociologia, na idade adulta, me permitiu mais documentadamente pensar – de que forma agiram essas duas experiências ao nível das minhas *disposições* para as artes performativas, em particular o teatro e a dança? A primeira foi vivida no seio familiar: as regulares idas a Seteais para assistir a espectáculos de bailado. A segunda aconteceu entre os treze e os dezoito anos, num grupo de teatro de escola.

Não há acasos em sociedade; há pessoas e experiências que nos levam a criar afinidades com determinadas áreas. Desemboquei no “Vale” como participante, na sua apresentação em Almada – decorria o segundo semestre do mestrado –, por sugestão da Marina Nabais, que orienta um núcleo de dança do qual faço parte há dois anos. É a ela, aos meus pais e ao Grupo de Teatro da São Lourenço que devo as *disposições* que me fizeram decidir dissertar sobre este tema. E ao Tiago Matos a vontade de fazê-lo usando os instrumentos da sociologia.

Esta dissertação está organizada em duas grandes partes. Uma primeira inclui a definição do objecto e formulação da problemática de estudo, bem como o seu enquadramento teórico. Uma segunda compreende a delimitação da população e explicitação das metodologias de estudo, apresentação e interpretação de resultados, e a conclusão.

PROBLEMÁTICA, OBJECTO DE ESTUDO E SUA RELEVÂNCIA SOCIOLÓGICA

Esta dissertação enquadra-se no campo temático da recepção cultural e sociologia de públicos. Para concretizá-la, recorreremos a um estudo de caso, a participação de não profissionais no espectáculo “Vale”, pretendendo assim contribuir para a compreensão dos efeitos que um certo modo de relação com a *arte* – a participação nos processos de criação – pode ter ao nível das opiniões e atitudes dos sujeitos nesse campo.

A eleição deste objecto não ocorre apenas pela minha proximidade pessoal à dança. Sucede por considerar que “Vale” é um projecto artístico de natureza singular no panorama das artes performativas em Portugal, e que tão cirurgicamente activa conceitos tradicionalmente abordados pela sociologia da cultura, mais concretamente, a de públicos.

Esta escolha acontece, também, por ser uma *obra* que desafia, a vários níveis, as categorias clássicas de recepção de bens culturais. As acções mais próximas que têm sido desenvolvidas, e que têm mais frequentemente abrangido crianças e jovens, tocam apenas uma de várias acções: estar em palco, trabalhar com artistas profissionais, conhecer os bastidores do teatro ou ter o conteúdo de uma obra comentada pelo seu autor. Por outro lado, o número de não profissionais da dança e do teatro, de várias idades, que integraram este espectáculo – mais de 400, no total –, bem como a abrangência geográfica destas participações – 14 localidades na região do Vale do Tejo – reforça a sua pertinência como objecto sociológico de excelência. A sua relevância é, ainda, justificada por um terceiro aspecto. “Vale” foi desenvolvido num território periférico a uma importante zona urbana do País – Lisboa –, o que lhe confere interesse adicional nos termos do que tem vindo a ser referido como *Políticas Culturais, Democratização Cultural e Formação de Públicos*, temas que têm igualmente ocupado o pensamento sociológico na área da cultura.

Este espectáculo foi construído a partir de uma residência artística realizada no penúltimo trimestre de 2009 no Vale do Tejo – em Alcanena, Montijo, Santarém e Sobral de Monte Agraço –, e surge de uma encomenda da Arte em Rede¹ à coreógrafa Madalena Victorino. Dele fazem parte sete intérpretes, entre bailarinos e actores, e uma banda sob a direcção do músico Carlos Bica, que compôs quatro canções tocadas ao vivo em cada uma das apresentações do espectáculo. Para além disso, o espectáculo mobilizou cerca de 30

¹ Sem nos determos na caracterização da estrutura institucional e financeira que permitiu a criação deste espectáculo, valerá a pena dizer que surge no contexto de uma rede de teatros associados criada em 2004, com objectivos evidentemente sinérgicos, constituindo per si um caso interessante no âmbito das Políticas Culturais e Gestão Cultural em Portugal.

participantes não profissionais em cada uma das localidades em que foi apresentado, *recrutados* através de um anúncio transmitido por instituições como grupos de teatro ou dança, grupos corais, folclóricos, universidades da terceira idade, centros de dia, para além das próprias autarquias e teatros (em casos pontuais, o convite foi dirigido pela própria coreógrafa e sua equipa a pessoas que conheceram na residência artística). Os interessados deveriam ter “entre 12 e 70 anos, boa capacidade de se movimentar, gosto por estar em cena e uma forte presença em palco”, não sendo necessários quaisquer “conhecimentos prévios de dança ou teatro para participar”, de acordo com anúncio divulgado pela Câmara Municipal de Almada. A inscrição exigia apenas o envio de nome, idade e telefone (o limite apontado era de 30 participantes, embora nas Caldas da Rainha, pelo avolumado conjunto de respostas e dimensão do palco, fossem aceites 80). Os ensaios decorreram em horário pós-laboral, em geral na semana anterior ao fim-de-semana de apresentação do espectáculo.

Estreado a 4 de Dezembro de 2009 no Teatro Sá da Bandeira, em Santarém, “Vale” percorreu, nos fins-de-semana seguintes, 14 teatros municipais no Vale do Tejo, um circuito que teve o seu fim no último fim-de-semana de Março de 2010, em Palmela. O espectáculo foi entretanto reposto no âmbito do aniversário do Museu de Serralves, no Porto, a 5 e 6 de Junho de 2010, no Teatro da Trindade, em Lisboa, a 25, 26 e 27 de Março de 2011, e no Le Bateau Feu, em Dunkerque, França, a 15 e 16 Abril deste ano – sempre com grupos de participantes locais.

O motor desta dissertação é pois conhecer que população é essa que “Vale” é capaz de atrair ao teatro, procurando situá-la numa maior ou menor proximidade ao campo artístico. O que motivou as pessoas a participar no espectáculo? E o que preservam como mais relevante dessa sua experiência de participação – a exposição privilegiada a um certo conteúdo artístico ou ao processo que lhe dá origem? Ou, ainda, ambos? Por outro lado, tendo em conta características manifestamente empáticas deste processo de *recepção*, que matriz de referências cria para uma relação com duas das áreas artísticas que menor público têm registado em Portugal? E esta participação é influenciadora das suas percepções da arte, em geral? (De acordo com o *Inquérito à Ocupação do Tempo* lançado pelo INE em 1999, e no qual participou também o Observatório das Actividades Culturais, os “concertos música popular/contemporânea” são a prática cultural de saída mais mencionada, com 23% das respostas por parte dos inquiridos, contando o teatro e a dança com apenas 9,6% e 6,7%, respectivamente).

QUADROS TEÓRICOS PARA PENSAR “VALE”

HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

A teoria da *arte* foi, por longo tempo, desenvolvida a partir da figura do *autor* e da *obra*. Com excepção para pensadores como Aristóteles ou Kant, que se debruçaram sobre a *estética* tendo em conta os efeitos da arte nos seus destinatários, a função do receptor foi raramente abordada no campo teórico.

Foi o trabalho de Hans-Robert Jauss, no final dos anos 70, que abriu caminho a uma nova abordagem, enraizada na ideia de uma *função comunicativa* da arte. «Pela experiência que lhe é transmitida pelo acto da leitura, ele [o leitor] toma parte num processo de comunicação em que a ficção artística intervém efectivamente na génese, transmissão e motivações do comportamento social»². Foi desta forma que Jauss, ao reflectir extensivamente sobre o processo de leitura, concedeu um papel participante e activo ao receptor da obra, contextualizando-o numa dada estrutura social. Apesar da sua teoria e estudo serem produzidos no âmbito da literatura, o paradigma que propôs não deixou de ser extensivamente mobilizado – e com entusiasmo, sobretudo pelos que criam nas consequências emancipadoras de tal assunção – pela teoria da arte e cultura subsequentes.

Ao fechamento da obra no momento da *criação*, Jauss opunha a ideia de um destinatário nela inscrito; destinatário que não a recebe como que num *deserto de informação*, mas no contexto de um certo *horizonte de expectativas*. O *processo psíquico* de recepção de um texto não é reduzido pelo autor a uma sucessão de impressões subjectivas, encontrando-se segundo ele dependente de um esquema de classificação composto pelo conjunto de todos os textos com os quais contactou anteriormente. «A relação que um determinado texto estabelece com o conjunto dos textos que lhe precedem e que formam um determinado género [literário] depende de um processo contínuo de instauração e modificação do horizonte»³, postula ainda Jauss. Dessa forma, o texto com o qual se confronta obriga o receptor a invocar normas e sistemas de valores com as quais as leituras anteriores o familiarizaram, e que são definidores da interpretação que dele faz, nesse momento particular da sua história perceptiva. «A pré-compreensão do leitor inclui as expectativas referentes ao horizonte dos seus interesses, desejos, necessidades e experiências, os quais são determinados pela sociedade e classe nas quais está inserido tal como pela sua história individual»⁴.

² Jauss, 1978: 257.

³ Idem: 50.

⁴ Idem: 259.

Esta ideia de uma autonomia da obra face ao autor e ao sentido que este lhe atribui «transporta consequências fundamentais na forma de encarar a recepção cultural, doravante tida não como actividade eminentemente passiva e alienada, mas como prática potencialmente criativa»⁵. É dessa forma que, «em vez de uma *cultura-objecto*, materializada e delimitada, passamos a considerar uma *cultura-acção* que concebe as obras culturais como produtos inacabados em constante construção, (re) interpretação e (re) actualização através dos códigos culturais próprios dos diferentes agentes e grupos sociais que as recebem»⁶.

HABITUS E PLURALIDADE

A perspectiva relacional de recepção das obras culturais que tomámos como ponto de partida para esta dissertação impele-nos a considerar uma outra. Ao aceitarmos o postulado da recepção activa, uma das questões que ele nos obriga a formular é a das condições que o sujeito-receptor apresenta para se relacionar com uma obra, tanto do ponto de vista do acesso (ou seja, da hipótese que esse sujeito tem de se encontrar com um determinado espectáculo, exposição, filme ou livro), como da informação (ou seja, do maior ou menor conhecimento que tem sobre essa obra ou sobre o seu género de referência). Acreditamos que as condições de acesso à arte se podem sobrepor às condições de competência para o *entendimento*⁷ da arte, salvo excepções, e por isso prescindimos aqui de uma problematização em torno de diferentes *camadas*⁸ de compreensão de uma obra e sua consequente hierarquização.

Ao viver uma experiência de contacto com uma obra de arte – ou mesmo, antes disso, quando elege como relevante a prossecução dessa experiência –, o sujeito actua de acordo com princípios classificatórios, isto é, critérios a partir dos quais avalia determinadas dimensões ou elementos dessa mesma obra. Esses modos de percepção e preferências – valorização e desvalorização de determinados elementos em detrimento de outros – decorrem da sua história individual de contacto com obras e géneros, e da manifesta acumulação de um património de conhecimento que é primeiramente moldado pelas esferas familiar e escolar. A este nível, os pensamentos de Hans-Robert Jauss e Pierre Bourdieu não estariam muito longe um do outro. O sociólogo francês dedicar-se-ia, porém, a dissecar as condições para que certas disposições e preferências existissem, afirmando estarem histórica e socialmente condicionadas por padrões de socialização – padrões que originam, por sua vez, princípios

⁵ Lopes, 1996: 121.

⁶ Idem: 124.

⁷ Conde, 2003.

⁸ Panoksky, 1995, citado por Bourdieu, 1979: 45.

unificadores e geradores de práticas (ou *habitus*⁹). A frequência de concertos e exposições ou a leitura, bem como as preferências e gostos culturais, dependem em primeiro lugar do nível de instrução e, secundariamente, da origem social¹⁰, afirma Bourdieu. Ao tornar as necessidades culturais produto da educação, esta concepção disposicionalista não parece deixar grande margem de improviso aos agentes.

Quando mais se abordam os domínios mais legítimos, como a música e a pintura, e, no interior desses universos, hierarquizados segundo o seu grau modal de legitimidade, certos géneros ou certas obras, mais as diferenças de capital escolar estão associadas a diferenças importantes, tanto nos conhecimentos como nas preferências.¹¹

Por outro lado, essas frequências e preferências culturais têm funções de diferenciação e *distinção* no espaço social, diz ainda Bourdieu. A esta questão dos usos da cultura, e antes de prosseguir, vale a pena juntar já uma outra: a de que os sujeitos usam a cultura para estabelecerem contacto entre si¹². Sugerindo uma abordagem à cultura como fonte de sociabilidade, Paul DiMaggio coloca a abrangência dos repertórios de gostos em matéria cultural em estreita dependência da densidade das redes de sociabilidade dos sujeitos¹³. «Interesses culturais em comum são tema de conversa frequente. O consumo de obras culturais permite a desconhecidos ter algo sobre o que falar, facilitando formas de interacção que permitem que conversas de circunstância evoluam para amizades»¹⁴. Ao salientar o potencial de interacção da cultura, esta perspectiva torna-se importante para olhar “Vale” de um outro ângulo: o da convivialidade que caracteriza este encontro por motivos artísticos e que é, por vezes, prolongada em novas ocasiões de encontro ou através de redes sociais na internet.

Mas regressemos a Bourdieu. Mesmo aceitando a diversidade de horizontes no contacto com a obra no contexto do pensamento jaussiano, a ideia da autonomia do receptor parece afigurar-se idealista quando posta em confronto com este autor. Para não sê-lo, seria necessário que cada sujeito ocupasse uma posição equidistante às diferentes obras que preenchem o campo cultural, isto é, que tivesse iguais possibilidades de encontro com elas. E o que Bourdieu esteve bastante empenhado em demonstrar é que as condições para que esse

⁹ Bourdieu, 1980: 88-89.

¹⁰ Bourdieu, 1979: 44.

¹¹ Idem: 59.

¹² Paul DiMaggio, 1987: 442.

¹³ Idem: 444.

¹⁴ Idem: 443.

encontro tenha lugar são estruturadas a priori de acordo com diferentes *habitus*, dependentes da origem social dos agentes.

Todavia, este postulado dos sistemas disposicionais que os sujeitos transportam e activam, quando considerado como um todo coerente, uno, universal, durável e transponível para todas as esferas de acção constitui uma abstracção. Se não, vejamos: mesmo nessas *teias apertadas*¹⁵ que são as experiências familiares de socialização, as crianças vivem situações sociais extra-familiares que as moldam. «A coerência dos hábitos ou esquemas de acção (esquemas sensorio-motores, esquemas de percepção, de apreciação, de avaliação...) que cada actor pode ter interiorizado depende (...) da coerência dos princípios de socialização aos quais foi submetido»¹⁶.

É por isso que, não deixando de considerar o pressuposto bourdiano da instrução escolar, não o faremos sem ter em conta a proposta do *actor plural* apresentada por Bernard Lahire. «...Socialmente, o mesmo corpo passa por estados diferentes e é fatalmente portador de esquemas de acção ou de hábitos heterogéneos e mesmo contraditórios»¹⁷, o que implica admitir que o sujeito desenvolve processos reflexivos e que não é apenas agente de uma de um dado sistema disposicional incorporado por via da socialização primária.

As reflexões deste sociólogo são-nos ainda úteis de outra forma. Nos seus primeiros estudos sobre a experiência de leitura, Lahire usou um esquema interpretativo que opunha *disposições estéticas* a *disposições ético-práticas*. As primeiras supunham que a forma artística (o estilo, a maneira, a representação...) fosse privilegiada relativamente ao conteúdo ou à sua função, enquanto as segundas recusavam essa dissociação dicotómica. A sua perspectiva era a de que as disposições ético-práticas caracterizavam os leitores que vivem mais as histórias que lêem que, por sua vez, pertenceriam a classes mais populares, enquanto a relação mais estética era própria de leitores mais escolarizados. A sua decepção teórica foi grande: «Os leitores mais diplomados culturalmente fazem como os nossos leitores que pertencem aos meios populares: eles mergulham nas situações, identificam-se com as personagens, amam-nas ou detestam-nas (...)»¹⁸. É tendo por base essa revelação que Lahire postula que o gosto pela leitura de uma obra – numa óptica de experiência e não de consumo dessa obra – não possa ser deduzido de forma absoluta de uma disposição cultural ou de um determinado volume de *capital cultural*. Essa sensibilidade varia, a seu

¹⁵ Lahire, 2001.

¹⁶ Idem: 39.

¹⁷ Idem: 28.

¹⁸ Idem: 119.

ver, de acordo com *trajectórias sociais* dos leitores, e está dependente de um *stock de resumos de experiência incorporado* ou de um *repertório de hábitos*, perspectiva que volta a aproximar-nos de Jauss.

Ora se esta ordem da *recepção real* das obras nos permite descrever a experiência vivida pelos participantes não profissionais neste espectáculo a jusante, o quadro bourdiano permitir-nos-á compreender as condições em que essas pessoas acedem à experiência de participação em “Vale”, a montante. Não pondo em causa a «existência de actores que correspondem ao modelo do artesão», sublinharemos assim o facto dos «actores não se basearem no seu molde»¹⁹, para usar uma imagem do próprio Lahire.

MODOS DE RELAÇÃO COM A ARTE

O terceiro (e último) quadro teórico que esta dissertação usa para empreender um exercício compreensivo relativamente à experiência de participação de não profissionais no espectáculo “Vale” é o modelo estabelecido por José Madureira Pinto na sua “Reflexão sobre Políticas Culturais”. A partir de dois eixos principais, o dos *modos de relação com os bens culturais* e o dos *espaços sociais de produção e fruição cultural*, o autor cria uma matriz para descrever o campo da produção e consumo cultural²⁰.

| Relação com a cultura e lazer/Espaços sociais de produção/fruição cultural | | Espaço doméstico | | Espaço colectivo | | Espaço organizado das sub-culturas dominadas e emergentes | | Indústrias culturais | | Espaço institucionalizado da cultura cultivada | |
|--|-------------|------------------|--|------------------|-------------|---|-----------------|----------------------|--|--|---------|
| | | | | Público | "Reservado" | Espaço Associativo | Espaço Tutelado | | | Arquivo | Criação |
| Criação | Com "autor" | | | | | | | | | | |
| | Sem "autor" | | | | | | | | | | |
| Expressão/interacção | | | | | | | | | | | |
| Participação | | | | | | | | | | | |
| Recepção/consumo | | | | | | | | | | | |

Quadro 1 – Esquema de classificação das práticas culturais

No primeiro dos vectores que Madureira Pinto considera estruturantes das práticas culturais nas sociedades contemporâneas, são distinguidos quatro níveis de relação com a cultura: o da criação ou produção propriamente dita, “com” ou “sem” autor; o da expressão

¹⁹ Idem: 23.

²⁰ Pinto, 1994:768.

(festiva, convivial ou desportiva); o da participação em produções culturais de outros e o da recepção dos produtos culturais em circulação, nomeadamente na esfera mediática. No segundo, são diferenciados o espaço doméstico, que inclui desde a mera esfera de recepção (sobretudo televisiva) a práticas criativas amadoras como fotografia, música e cinema; o espaço colectivo, público (festa) ou reservado (café, discoteca...); o espaço organizado das sub-culturas dominadas e emergentes, decomposto no espaço associativo e no espaço tutelado, que incluem o artesanato, as bandas, os grupos de dança folclórica ou de salão e os grupos de teatro amadores; o espaço das indústrias culturais, associado à produção da chamada “cultura de massas” e o espaço da cultura *erudita* ou *cultivada*, que detendo um grau de *institucionalização* maior, responde por *níveis de legitimidade cultural* superiores²¹.

Ao assumirmos como perspectiva para dissertar sobre este espectáculo o dos seus participantes não-profissionais significa, à luz desta matriz, pensar “Vale” a partir do modo de relação identificado por Madureira Pinto como o de *participação*, na sua intersecção com os *espaços institucionalizados de cultura cultivada* – os 14 teatros na região do Vale do Tejo onde o espectáculo teve lugar. E este é um cruzamento especialmente profícuo tendo em conta que esta experiência oferece aos seus participantes uma oportunidade de relação com o teatro bastante distinta da que habitualmente estabeleceriam se fossem *público* (e estivessem ao nível da *recepção-consumo*) desses mesmos teatros: a de se instalarem numa plateia que é escurecida quando se consuma o acto de recepção, aplaudir e saírem. Em vez disso, o que este espectáculo propõe ao grupo nele participante é o de experimentar o teatro de uma forma mais íntima e familiar – próxima por isso das características do *espaço doméstico*. É no palco e nos bastidores que os participantes passarão grande parte do tempo – e não na plateia; e usarão esses espaços para ensaiar, comer, conversar. Esta *aproximação dessacralizadora à materialidade do acto de criação cultural* não é feita sem uma *deliberada profanação dos lugares institucionais da criação*²², usando as palavras de José Madureira Pinto. Mas esta transmutação – ainda que provisória – para atributos e modos de estar que caracterizam mais o espaço doméstico que os *lugares de difusão da cultura institucional* provoca ainda uma segunda aproximação: entre práticas culturais e práticas de convivialidade, abalando a clássica dissociação entre as condições do que é ser actor e espectador²³. Dessa ideia de abertura à comunidade emerge, por consequência, a da *arte* como uma actividade eminentemente comunicativa (e não apenas expressiva).

²¹ Idem.

²² Idem: 778.

²³ Idem.

Esta ideia leva-nos a retomar o anterior quadro teórico. É expectável, segundo Madureira Pinto, que o acesso a uma obra através de um modo de relação eminentemente *empático* largue pequenas sementes disposicionais em sujeitos distantes do campo artístico, mesmo que as escalas de envolvimento e os níveis de impacto possam variar de acordo com o seu *stock de experiências*, para usar os termos de Lahire. A confirmar-se a hipótese deste tipo de experiências ser capaz de dotar os sujeitos de uma maior sensibilidade ao trabalho artístico e aumentar o seu interesse por arte, não podemos deixar de nos questionar sobre que disposições estão na base do desejo de um tal desempenho – do tipo participativo.

Num estudo desenvolvido pelo Observatório das Actividades Culturais sobre os públicos do 16.º Festival de Almada, perto de metade dos consumidores regulares de teatro revelou afinidade com esta área artística através da prática expressiva de teatro, o que permitiu declarar a prática de teatro como um meio ou acção significativa na aproximação às artes – prática esta que se encontrava relacionada com a participação associativa no caso de faixas etárias mais elevadas e às escolas no caso das mais baixas²⁴. De igual forma, e extrapolando esta assumpção, as pessoas que estão motivadas para participar em “Vale” farão previsivelmente parte de um segmento populacional de frequentadores mais ou menos regulares de actividades como workshops, cursos e aulas regulares de teatro e/ou dança, bem como pertencerão a grupos amadores (de natureza escolar ou associativa) nestas áreas.

Há, ainda, um último elemento que é fundamental sublinhar neste modelo sobre os modos de relação com a arte e que tem implicações para o trabalho que nos propomos desenvolver. Retomando o quadro inicial de Madureira Pinto e considerando o nível que define como de *recepção-consumo*, propomo-nos analisar, separadamente, dois sub-níveis distintos no que respeita às práticas culturais anteriores deste grupo de participantes: o da recepção directa (de consumo e frequência de espectáculos) e o da recepção indirecta (consumo de informação sobre os espectáculos). É a *mediatização amplificadora* do reconhecimento da arte e da cultura descrita por Idalina Conde²⁵ que nos leva a considerar mais largamente que o acesso a obras de arte possa não só ser feito de forma directa mas, crescentemente, por via indirecta. Quantas vezes lemos sobre um espectáculo num artigo de jornal que depois não chegamos a ver – ou consumir – directamente? Essa relação mediada com as obras não pode deixar de ser tida em linha de conta quando o intuito for compreender o grau de conhecimento e proximidade ao campo artístico, isto é, as condições de chegada a “Vale”. Afinal, o *impacto mediático da arte e cultura* age sobre o conhecimento ou

²⁴ Lourenço, 2003: 166-167.

²⁵ Conde, 2003.

desconhecimento, a maior ou menor proximidade que as pessoas têm a uma determinada obra, autor ou campo artístico, sendo desse modo influenciadores da recepção. Conhecimento que, podendo ser influenciado pela sua escolaridade (cada vez menos *selectiva* tendo em conta uma *generalização de títulos e qualificações*) estará naturalmente dependente de outras fontes (in) formativas²⁶.

DESAFIOS À CATEGORIZAÇÃO DO OBJECTO

A mobilização dos quadros teóricos que aqui descrevemos criou alguns desafios operacionais na sua transposição para “Vale”. O primeiro deles foi o de situar este espectáculo num nível de cultura mais erudito ou popular, diferenciação que norteia parte da teoria sociológica sobre cultura e públicos. Desta categorização, que é da ordem do *poder distintivo das posses ou dos consumos culturais*²⁷, nos mantivemos distantes, por considerarmos que ela respeita a um estádio da história da arte em que os territórios dos géneros artísticos se apresentavam em estado mais puro, o que permitia definir “a Música”, “a Pintura” ou “a Literatura” como artes legitimadoras de uma certa posição social.

O segundo desafio teve que ver com a classificação por género artístico, e afigurava-se mais imprescindível de ultrapassar do que o primeiro para cumprir os objectivos a que nos propúnhamos, tendo em conta que «o género representa um princípio que confere à arte um significado para além do seu conteúdo per si, sendo responsável pela procura estruturada de informação cultural e afiliação»²⁸. Esta questão do género artístico era relevante para compreender, por exemplo, motivos de adesão à participação neste espectáculo, por relação ao campo de referência. Pelas suas características formais, “Vale” não autoriza ser instantânea e inequivocamente categorizado como “teatro” ou “dança” (género este que, só por si, levanta grandes desafios de definição pela multiplicidade das formas contemporâneas sob as quais se tem apresentado, mais ou menos demarcadas da estética do *ballet* ou *bailado* clássico).

Do ponto de vista da sua esfera de produção – por ela começámos para chegar a uma definição quanto ao seu campo artístico de referência – “Vale” é classificado como “um espectáculo de Madalena Victorino com música de Carlos Bica”. A capa do programa entregue ao público contextualizava-o, ainda, como obra “multidisciplinar” de “teatro-dança, música e arte comunitária”.

²⁶ Idem, 178-179.

²⁷ Bourdieu, 2010: 347.

²⁸ DiMaggio, 1987: 441.

Porque é um espectáculo que foi apresentado em salas de teatro, “Vale” está intrinsecamente associado às artes performativas; porque é criado por uma coreógrafa, à “dança”; categorias que são misturadas quando consultados os percursos artísticos dos seus sete intérpretes, alguns mais próximos do “teatro”, outros, da “dança”. Ainda, porque Carlos Bica, músico de jazz, cria para este espectáculo quatro “canções coreográficas” que são tocadas ao vivo por uma “banda”, “Vale” pode ser categorizado no campo da “música”; por último, porque mobiliza não profissionais das artes performativas para estar em palco, o espectáculo encaixa-se numa categoria que tem assumido a formulação de “arte comunitária” e que recorrentemente tem sido mobilizada para referir o trabalho desenvolvido por Madalena Victorino, em Portugal, nos últimos anos.

Tendo isto em conta, a categorização do espectáculo no sub-género “teatro-dança” apresentou-se como uma das vias prováveis de classificação, tendo em conta a recorrência com que tem sido usado desde o trabalho iniciado por Pina Bausch nos anos 70 para referir o sub-campo limite de intersecção entre os dois géneros. No entanto, antecipando algum desconhecimento da população em estudo tanto do trabalho artístico de Madalena Victorino como da designação “teatro-dança”, optámos por utilizar ao longo de todo o trabalho as categorias “teatro” e “dança”, simultânea e indiferenciadamente.

O terceiro desafio foi o de compreender “Vale” no seio de categorias clássicas de análise da recepção cultural tendo em conta “produtores” (ou “artistas”) e receptores” (ou “público”) – categorias fundadas nos pressupostos arquitecturais da própria sala de espectáculos à *italiana*: “o palco/ a plateia”. “Vale” anuncia, no seu processo de criação e no seu conteúdo temático, que essas são categorias cujos limites conceptuais e espaciais pretende tornar menos estanques. Se não, vejamos: Madalena Victorino leva para o “teatro” pessoas não profissionais das artes performativas, para nele viverem como “artistas” e com eles – os não “artistas” – fazer “arte”; por outro lado, esse processo, repetido semanalmente em cada uma das 14 localidades, fez de “Vale” uma obra em constante (re) construção, fruto da resposta que cada grupo ia dando às propostas da coreógrafa, que compôs um guião geral das cenas dos espectáculo que, de forma modular, iam sendo retiradas ou reinseridas, materializando assim, num certo sentido, a ideia de *obra aberta*²⁹ – um dos momentos do espectáculo, a “arena”, inclui um conjunto de *duetos* criados a partir de pequenos momentos de improvisação orientada, por pares de intérpretes e participantes nas diferentes localidades. Opções que exigem, visivelmente, maior elasticidade à forma de encarar a própria ideia de

²⁹ Eco, 1968.

receptor activo definido por Jauss e os próprios lugares da *participação* e *criação* definidos por Madureira Pinto.

Mas não só ao nível do processo de criação essa agitação nas fronteiras entre artista e público é visível. No dia do espectáculo, os intérpretes anunciam, à entrada da sala, que essa barreira teórica estruturante entre “teatro” e “vida”, entre “palco” e “plateia” não existirá na hora de espectáculo que se segue: as quatro intérpretes personificam “mulheres de limpeza”, no *foyer* do teatro, enquanto os três intérpretes vão falando com o público, à medida que este se instala na plateia. Já na segunda cena do espectáculo, todos os intérpretes alinham, expressivamente, as suas “patas” de “cavalo” no limite do palco e chegam mesmo a sobrevoar as cadeiras da plateia, instantes depois, com os seus corpos semi-nus de “cavalos” ofegantes, que antes percorreram os corredores da plateia; fronteira que é na cena seguinte novamente ultrapassada – e mais intimamente –, desta vez pelos participantes não profissionais, que tomam as mãos de várias pessoas na plateia para tocarem e acariciarem peles retiradas de animais mortos.

Nesse sentido, cremos que a noção de *público* tem sido, na teoria sociológica, refém de um conceito de *recepção* feita por via do consumo das obras a partir do lugar da plateia (relembramos, a propósito, a importância dos consumos mediados). Não será interessante encarar estes participantes como “receptores” do espectáculo, uma espécie de “público” privilegiado com acesso ao momento de “criação” (o que é formalmente manifesto quando o grupo de participantes se instala numa espécie de “plateias” laterais montadas no palco)? Ou mesmo quando, durante os ensaios do espectáculo, Madalena Victorino faz questão de sentar os participantes na plateia para assistirem ao ensaio da cena dos “cavalos”. Ainda, quando a coreógrafa sugere aos participantes que aproveitem o momento do espectáculo em que estão posicionados ao fundo da plateia para apreciarem e descobrirem novos pormenores na cena dos “abismos”. Do que falamos é de um nível de recepção – o da participação – que permite aceder à obra de forma assistida, isto é, através de um processo de descodificação conceptual pela sua *criadora*.

POPULAÇÃO E METODOLOGIAS

Apesar de “Vale” ter sido apresentado, ao longo de 2010 e 2011, fora do seu território de génese, a região do Vale do Tejo, o nosso universo de análise encontra-se circunscrito aos participantes que subiram a palco num dos 14 teatros da Arte em Rede no período entre Dezembro de 2009 e Março de 2010, não abrangendo igualmente o conjunto de pessoas que gravitaram em torno da construção do espectáculo aquando da residência artística que o precedeu.

Este estudo combina análise quantitativa e qualitativa, utilizando como metodologias principais a observação participante (realizada na apresentação do espectáculo, no Teatro da Trindade, em Lisboa, a 25-27 de Março de 2011) e o inquérito por questionário, aplicado por via electrónica. Estes instrumentos funcionam de forma complementar na análise que nos propomos fazer, na medida em que os registos efectuados num diário de campo relativo à participação no espectáculo permitem uma aferição constante dos resultados do inquérito, no sentido de revelar eventuais dissonâncias. Este trabalho integra ainda uma entrevista presencial, semi-dirigida, a Madalena Victorino, mobilizada para a análise da experiência de participação e, também, numa fase inicial, para a construção do questionário.

O questionário respondido pelos participantes (Anexo B-1) compreende um grupo de questões que tem como objectivo caracterizar social e economicamente o universo de participantes de “Vale”, bem como situá-los quanto às suas práticas culturais (profissionais e de lazer) e conhecimento no campo do teatro e da dança. As suas motivações para a participação no espectáculo, bem como o que retêm como mais relevante dessa experiência compõem um segundo grupo de questões, algumas de resposta aberta.

O questionário foi aplicado através de e-mail enviado para uma base de contactos fornecida pela equipa de produção do espectáculo. Os endereços electrónicos, indisponíveis para cerca de 1/4 das pessoas (do total de 409), foram posteriormente completados através de chamadas telefónicas. Dez questionários foram enviados pelo correio a participantes que não dispunham de endereço electrónico. Desses, sete obtiveram respostas que foram posteriormente inseridas no Googledocs, ferramenta utilizada para resposta ao questionário via e-mail. Os dados foram alvo de tratamento com recurso a dois programas informáticos (PASW-18, no caso da análise quantitativa, NVivo-9, no caso da análise qualitativa). A análise de conteúdo foi realizada com base em duas macro-categorias pré-definidas, processo (de ensaios) e conteúdo (do espectáculo), ramificadas num largo conjunto de subcategorias que emergiram da análise às respostas a três questões abertas – justificação da opinião sobre o

espectáculo, enumeração de três ideias associadas ao espectáculo e da forma como a experiência de participação influenciou o participante em alguma área da sua vida. A primeira categoria inclui todas as referências a aspectos intrínsecos do espectáculo – cenas e temas, artistas, atributos; a segunda refere-se às componentes extrínsecas – ambiente, relações, etc.

No total, foram obtidas 150 respostas válidas ao questionário (taxa de adesão de 36,7%), no período entre 11 de Abril e 6 de Maio de 2011, sensivelmente um ano após o fim do circuito de apresentações de “Vale”. Os resultados do questionário foram analisados sem diferenciação por localidade de participação pois interessava-nos compreender, no conjunto, o que sobressaía como mais relevante das experiências de participação.

RESULTADOS E INTERPRETAÇÃO

CARACTERIZAÇÃO DA AMOSTRA – SOCIODEMOGRAFIA

A amostra em estudo é composta por 116 participantes do sexo feminino (77,3% do total) e 34 do sexo masculino (22,7%), com uma incidência de participantes no intervalo etário dos 19 aos 35 anos ligeiramente preponderante – 33,3% da amostra. As restantes faixas encontram-se relativamente bem representadas: 24% tem entre 8 e 18 anos, 22% entre 36 e 55 anos e 20% entre 56 e 75 anos.

Ao nível do grau de escolaridade, 41,3% dos participantes concluiu níveis no ensino superior (excluindo doutoramento); 31,3% tem o ensino secundário e 27,3% concluiu um dos primeiros três ciclos do Ensino Básico. No grupo de participantes menos escolarizados, 14,7% completou o 9.º ano, enquanto 9,3% afirma ter completado apenas o 1.º ciclo do Ensino Básico e 3,3% o 2.º ciclo³⁰.

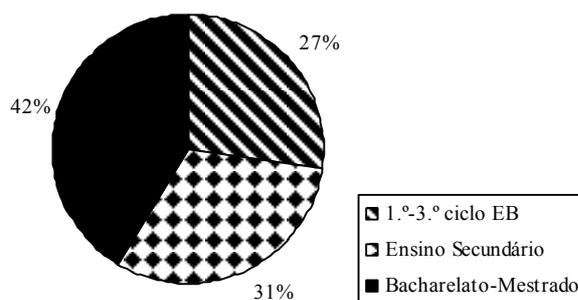


Figura 1 – Distribuição da amostra por classes de escolaridade

Ao nível dos rendimentos, o grupo em idade activa (70%) encontra-se relativamente distribuído pelos níveis abaixo (inclusivé) da classe 1200-1799 euros - 22,4% dos inquiridos encaixa-se neste nível de rendimentos médios mensais, que reúne o maior número de participantes. Nas faixas de rendimentos mais elevadas, 5% está entre os 1899 e os 2499 euros e 2% vai além dos 2500 euros mensais (dos quais 1% recebe 3.000 euros ou mais).

³⁰ 36 dos 149 participantes (24,2%) que responde a esta questão têm entre 8 e 18 anos encontrando-se por isso ainda em fase de escolarização (22 está no 1-3.º ciclo e 14 no ensino secundário).

CARACTERIZAÇÃO DA AMOSTRA – FAMILIARIDADE COM O TEATRO/DANÇA

Depois de observar que o grupo de participantes não profissionais de “Vale” que responderam ao questionário tem, em geral, um grau de escolarização relativamente elevado (quase três quartos está acima do nível do 3.º ciclo de Ensino Básico), é maioritariamente composto por mulheres e está relativamente distribuído pelas diferentes classes etárias, passamos a analisar a familiaridade destes participantes com o teatro e a dança através das suas actividades profissionais (última actividade no caso de desempregados ou reformados) e práticas culturais.

Cerca de 10% dos inquiridos desenvolve actividade profissional no sector cultural (como actor, ao nível da produção ou gestão cultural), enquanto 44,9% trabalha noutros sectores, tendo profissões que podem ser genericamente agrupadas por área administrativa/comercial/saúde/arquitectura e design (subgrupos que apresentam as maiores frequências), encontrando-se 29,3% ainda a estudar. 15,6% dos participantes está ligado ao sector da educação, que aqui é separadamente contabilizado de forma a desvelar uma realidade que tinha sido identificada nas experiências de participação: o interesse que alguns profissionais desta área demonstram pela “fórmula” de actuação de Madalena Victorino, num contexto mais geral de interesse por paradigmas de educação alternativos ao nível dos processos de ensino-aprendizagem.

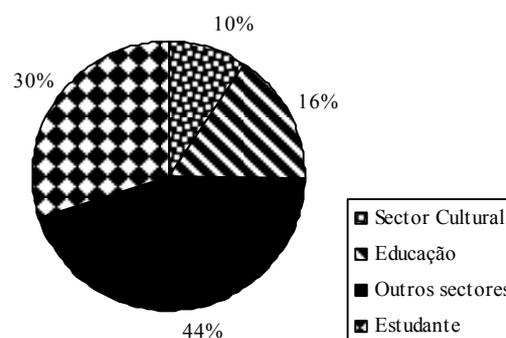


Figura 2 – Proximidade profissional dos participantes ao teatro e/ou dança

No que respeita às práticas culturais foram considerados três níveis diferentes: o consumo directo (frequência de espectáculos de teatro e/ou dança), o consumo indirecto (procura de informação em diferentes media sobre teatro e/ou dança) e a participação

(frequência de aulas ou cursos de teatro ou dança; pertença a grupos amadores de teatro ou dança).

Ao nível do consumo directo de espectáculos, 56,5% da amostra declara manter uma frequência média mensal até uma vez, enquanto 24,3% situa as suas práticas a este nível na classe das duas a três vezes. 12,1% afirma nunca frequentar estes espectáculos e 7% tem uma frequência superior a quatro ou mais vezes por mês. Um dado complementar a este é o de 62% dos inquiridos se recordar de frequentar espectáculos de teatro ou dança em criança, no contexto familiar ou escolar.

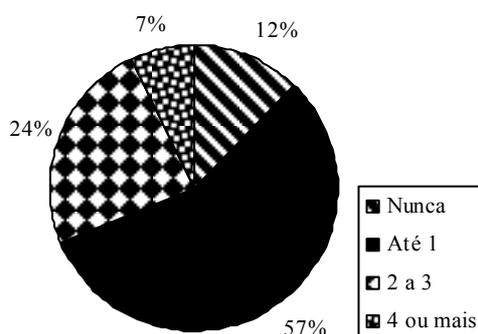


Figura 3 – Frequência média mensal de espectáculos de teatro e/ou dança

Já no que respeita a práticas de consumo indirectas ou mediadas – através de jornais, revistas, livros, filmes, internet ou outro –, 49,3% declara que procura informar-se sobre teatro e ou dança “frequentemente”, 34,7% “ocasionalmente”, 13,3% “raramente” e apenas 2,7% afirma nunca ter essa prática. Se comparados esses dados com a avaliação que os inquiridos fazem da regularidade das suas práticas ao nível do consumo directo, os resultados são expressivos quanto à importância do consumo indirecto: 26% afirma que vai “frequentemente” ao teatro e ou à dança, 49,3% “ocasionalmente”, 20,7% “raramente” e 4% diz que “nunca” vai.

É ao nível das práticas de participação em actividades que possam mais directa ou indirectamente estar relacionadas com o teatro e a dança que os dados são bastante reveladores do que caracteriza esta amostra: 66% dos inquiridos afirma ter desenvolvido, anteriormente, este tipo de práticas, que variam entre a frequência de aulas de ballet, a pertença grupos de teatro amador (escolar ou associativo) ou ranchos folclóricos. 82% dos inquiridos declara já ter estado em palco em contextos diversos, embora marcadamente amadores, por relação às actividades que desenvolve. De relevar ainda que, no total dos

inquiridos, apenas 7 dos 150 que responderam não estão representados em nenhum dos indicadores atrás descritos, isto é, 4,7% não possui aparentemente qualquer relação anterior ao teatro ou à dança medida através das suas práticas de frequência ou de participação.

A EXPERIÊNCIA DE PARTICIPAÇÃO

«Quando a arte “cai” na rua, a contemplação estética corre sempre o risco de roçar, promiscuamente, a impureza somático-sensual dos corpos, e a cortina que habitualmente se interpõe entre o espectador e o modo de produção da obra de arte (que serve para manter o primeiro “no seu lugar” e para salvaguardar a inefabilidade do segundo) tende, impudicamente, a dissipar-se.»

José Madureira Pinto, *Reflexões Sobre Políticas Culturais*

Ambiente e diversidade

Um dos elementos que mais sobressai da análise de conteúdo às respostas dos participantes ao questionário é o ambiente de *simpatia*, *diversão* e *descontracção* em que decorre a semana de ensaios de “Vale”³¹. Os relatos são, em geral, de grande gratificação – em termos quantitativos, 76,7% das pessoas afirma que a sua participação no espectáculo “excedeu as expectativas” e 22% que “correspondeu às expectativas”. Apenas dois dos participantes falam em “frustração de expectativas”, um deles por motivo de doença do filho, que o obrigou a abandonar os ensaios; o outro, porque esperava «maior envolvimento dos participantes no espectáculo e maior ligação entre estes e os intérpretes».

Madalena Victorino surge como uma figura central no processo³² (o seu nome aparece, porém, mais referido no contexto do processo do que no do conteúdo temático do espectáculo – 28 para 2 referências totais), estando em permanente contacto com os participantes, que referem bastante a *empatia* que sentem com a coreógrafa. Deste modo, existem como que duas “Madalena Victorino” – a “coreógrafa”, que integra a categoria do que é o espectáculo intrinsecamente; a “Madalena” que dirige os ensaios diariamente vestindo o *pijama* (expressão usada pela própria para referir a roupa mais confortável que usa, por oposição ao *vestido* com que se apresenta no *foyer* do teatro), que expõe o seu modo de criar

³¹ Referências deste tipo, categorizadas em “processo”, preenchem uma subcategoria denominada “ambiente”, que contabiliza 55 referências totais.

³² O nome da coreógrafa apresenta um dos mais elevados índices de referências gerais na análise de conteúdo. Numa simples contabilização das inserções consideradas, “espectáculo” soma 104 referências, “experiência”, 72, “pessoas”, 65, “dança”, 60, “trabalho”, 58, e “Madalena”, 48.

um espectáculo aparentemente sem reservas, que se relaciona com os participantes com proximidade, ternura e atenção para com diferentes ritmos de aprendizagem e limitações físicas à execução das sequências (o *carinho* surge amiúde nas referências que os participantes fazem à coreógrafa). Menções ao *profissionalismo* com que os ensaios são dirigidos são recorrentes, tanto por associação a Madalena Victorino como à *equipa* de intérpretes de “Vale”³³.

«Madalena Victorino perguntou se alguém se sentia desconfortável a fazer a sequência inicial do espectáculo, no chão [depois de a demonstrar, com a Marta e comigo, que já a sabia do espectáculo de Almada]. Um dos participantes, mais velho e com menor mobilidade, disse que sim. “-Não faz mal, temos um papel para si”, respondeu, levando-o para um dos lados do palco para lhe explicar como ia seguir o rio [cena inicial] de pé».

[Excerto Diário de Campo – Vale Trindade]

«... houve variações do rio em que havia pessoas em pé – no início não havia, mas depois percebi que havia pessoas que não conseguiam nem deitar-se no chão, nem levantar-se. E portanto aí tinha de se encontrar soluções, e encontrámos, e funcionaram também muito bem.»

[Excertos entrevista Madalena Victorino]

Situações como as descritas, que partem de limitações físicas, exprimem um certo modo de relação com o momento de criação e os próprios criadores artísticos que caracteriza bastante a experiência de participação em “Vale”. Recordamos uma outra situação em que a coreógrafa passou algum tempo com uma das pessoas mais velhas, explicando que podia fazer a sua “chuva” no cabelo (movimento com as mãos) por não conseguir fazê-la nos ombros, ou quando aprendemos a sequência de dar as “peles” a experimentar ao público e nos indicou que, por ser um momento de alguma *intimidade*, não seria obrigatório fazê-lo, ou, ainda, quando repetimos toda a sequência do rio, com várias paragens e repetições, para que um dos participantes mais novos pudesse memorizá-la. Há, desta forma, um trajecto de aprendizagem das sequências que se vai fazendo a diferentes tempos e intensidades.

³³ Foram contabilizadas 33 referências directas ao profissionalismo, rigor e organização do espectáculo (11,3%), num total de 293 feitas ao processo de ensaios; 34 referências são feitas à equipa (11,6%), das quais apenas duas integram nomes de intérpretes: “Marta”, “Ainhoa Vidal, João Vladimiro, Miguel Fragata”.

O *respeito* que Madalena Victorino manifesta para com o conjunto de participantes sobressai igualmente em algumas das referências que estes fazem ao ambiente – e que estão em linha com agradecimentos frequentes que a coreógrafa fez, durante os ensaios, à “coragem” e “generosidade” de aceitarem participar no espectáculo.

«... em dezenas de participantes (...), cada um de nós sentia-se tão significativamente inteiro, único e importante, como qualquer outro, fosse a Madalena, os actores, bailarinos, staff, participantes. Como se cada um de nós fôssemos uma unidade fundamental para que todo o processo funcionasse.»

[Excerto respostas ao questionário]

É interessante observar a atenção que se procura dar a cada um dos participantes ao longo de todo o processo – e o esforço que é feito nesse sentido –, sobretudo se a entendermos num contexto mais lato que é o da importância conferida à individualidade nas relações interpessoais no campo artístico ou, até, se quisermos, o da centralidade que o *indivíduo* tem adquirido nas sociedades contemporâneas. Mas, quase em oposição, é curioso ver que este é um espectáculo em que se pede a cada um que «saiba estar nesse “colectivo”, sem desejos de sobressair no conjunto», como Madalena Victorino pediu algumas vezes aos participantes. Tendo isto em mente, podemos dizer que “Vale” se constitui como um exercício particular sobre a tensão individual/colectivo, expressa no confronto entre dezenas de corpos, num mesmo espaço, em movimento, matéria que é do interesse da própria criadora.

As diferenças expressas na maior ou menor rapidez de apreensão das sequências, por vezes relacionadas com as próprias condições físicas dos participantes, faz com que “Vale” viva de uma certa ideia de *diversidade*, que é dada, à partida, pelas diferentes fisionomias dos elementos do grupo. No entanto, se aparentemente espontânea, essa *diversidade* é procurada pela própria coreógrafa e cumpre propósitos artísticos, nomeadamente o de preencher papéis e lugares que estão, a priori, definidos em cena:

«... fomos aos lares buscar pessoas que se moviam bem.»

«... houve uma altura – em Abrantes – que aquilo era só miúdos, e como Alcanena era perto e tinha havido um grupo de cinco homens fantásticos, telefonámos-lhes e perguntámos se não se importavam de ir fazer em Abrantes para densificar a massa humana. Só estavam meninas do ballet...»

«... sou muito teimosa e vou à procura dos homens (...), gosto muito desse equilíbrio. Não descansava enquanto não trouxesse mais homens... mas é um esforço!»

«(...) um rio com 50 pessoas é totalmente diferente de um rio com 7 bailarinos. As caras, a movimentação do grupo, a sensação que deixa um corpo envelhecido com uma criança atrás... É totalmente diferente de ter 7 bailarinos com as pernas certinhas e os músculos todos no lugar. É outra coisa, não tem nada a ver! O ter a beleza da juventude e a beleza das pessoas mais velhas, a beleza das mulheres maduras e a beleza de uma criança que olha – cada corpo tem uma inconfundível presença e isso amplia, difunde uma densidade que só com 7 pessoas não consigo ter (...)»

[Excertos entrevista a Madalena Victorino]

«Na parte da tarde ensaiámos no Salão Nobre porque o palco estava ocupado com o ensaio de outro espectáculo. Quando chegámos, uma mulher mais velha e dois jovens tinham sido escolhidos para fazer o início do “Carrossel”, um homem mais velho e uma criança para o início do “Rio”».

[Excerto Diário de Campo]

Na senda dessa ideia de diversidade, o *desafio de coordenação* do grupo aparece no quadro de expectativas inicial descrito por alguns participantes. Mas, se, à partida, se afigura difícil como, em tão pouco tempo, se aprendem sequências que vão ser mostradas poucos dias depois, há dois elementos que nos ajudam a relativizar a forma como isso é feito. Em primeiro lugar, recordamos o que foi referenciado na descrição da proximidade destas pessoas ao campo artístico: a maior parte tem alguma experiência de participação em grupos amadores e frequência de aulas, pelo que não chega aos ensaios numa situação de *deserto informativo* como dizia Jauss (relembre-se, ainda, que o anúncio que convidava as pessoas a participar fazia referência ao “gosto por estar em cena” e à “forte presença em palco”). A própria coreógrafa referiu, a certa altura dos ensaios do espectáculo em Almada, que por vezes tinha a sensação de «saberemos mais do que devíamos saber» quando estávamos em palco. Ou seja, Madalena Victorino não procura pessoas numa situação de desinformação total relativamente às artes do espectáculo, mas também não deseja que as suas posturas em palco sejam demasiado informadas. Isto, mesmo tendo em conta que as experiências anteriores dos participantes possam ser distintas daquelas que caracterizam o universo de criação da coreógrafa, que vai moldando a postura dos participantes no sentido de a neutralizar e de adequá-la à sua forma de estar.

«Digo coisas muito claras e às vezes um bocadinho radicais porque por vezes as pessoas têm práticas teatrais e coreográficas que não são bem aquelas que eu tenho; para não haver

equivocos e elas saberem com o que é que contam. Por exemplo, falo do guarda-roupa. Há pessoas que ficam desanimadíssimas ao ver o guarda-roupa, apanham desilusões – estavam à espera, não sei, de mais brilho, de coisas de outro tipo... (...)»

[Excerto de entrevista a Madalena Victorino, quando fala da primeira reunião com os participantes]

«Madalena Victorino disse a uma das participantes que o pé esticado não era preciso porque aquela era “uma dança da terra”. Já tinha mencionado um outro aspecto, ontem, sobre a mesma participante, que ao levantar-se do chão estava a arquear demasiado as costas.»

[Excerto Diário de Campo]

Há um segundo aspecto que pode contribuir para desmistificar este tema da coordenação do grupo. Os próprios intérpretes contribuem largamente para esse processo, sobretudo durante o espectáculo, funcionando na retaguarda como uma espécie de “monitores” – de agentes protectores, até –, dando indicações, relembrando o que se irá passar a seguir ou reposicionando as pessoas no palco. Esse papel é também pontualmente assumido por alguns dos participantes, escolhidos por Madalena Victorino para se responsabilizarem por “acompanhar” alguém em alguma cena – sobretudo crianças – ou para liderar os tempos das sequências. Por outro lado, pelo facto da maior parte das cenas serem feitas em grupo – pontualmente partido em subgrupos – há uma memória colectiva que ajuda a fixar as sequências.

«Quando voltámos do jantar o grupo fora partido em três – “casacos”, “duetos” e “terramotos”. Madalena Victorino explicou que as escolhas das pessoas para os duetos advinham, por vezes, de uma maior facilidade, outras, de apreciar diferenças e contrastes...»

[Excerto Diário de Campo]

Há uma ideia de sinceridade que perpassa toda a semana de ensaios do espectáculo. Ela é visível no esforço de expor as razões de certas opções, na *verdade* com que Madalena Victorino pede aos participantes para estarem em cena – por oposição à ideia de estar no palco a representar –, mas, também, nas vicissitudes que a produção de um espectáculo acarreta. Relembramos que quando aguardávamos a subida para palco no ensaio geral, todos os participantes presenciaram uma curta situação de tensão com o director técnico do espectáculo. A proximidade ao dia de estreia do espectáculo dá evidentemente novos matizes ao ambiente geral de *desconstracção*, e os pedidos de *concentração* e *silêncio* aos participantes são crescentes, a par com repetições e insistências em cenas que ainda não estão devidamente

prontas. «Temos de nos concentrar ou não vamos conseguir. Começo a cortar tudo o que não estiver suficientemente bom para ser mostrado», disse, a certa altura, Madalena Victorino, num tom que faria questão de explicar melhor às crianças no intervalo do ensaio.

Comunicação e descodificação

Os ensaios de “Vale” começam quase sempre com o “jogo dos nomes”. Percebe-se que tanto Madalena Victorino como os intérpretes investem na memorização de cada um dos nomes dos participantes. A isso se seguem pequenos exercícios simples de aquecimento no palco, uma primeira ocasião de contacto físico entre os participantes. Este momento é particularmente importante por marcar uma aproximação inicial do grupo a partir do corpo, num ambiente que é lúdico. Daí segue-se directamente para a aprendizagem de sequências – nem sempre pela mesma ordem –, começando por ser sumariamente apresentadas por Madalena Victorino: o rio que é “mar” (o Tejo), que é “humano” e “transborda para a plateia”; a “arena sem “touros”, onde “os homens competem em grande velocidade”. A partir daí, o processo de ensaios de “Vale” torna-se num enorme exercício de comunicação de um conteúdo, com recurso ao poder das metáforas e imagens para ajudar a fixar mais rapidamente as sequências e cenas, atribuindo-lhes um sentido e permitindo a descodificação e acesso a esse mesmo conteúdo.

«Rio que é mar

(...) Onda com joelhos – sinal guitarra para começar

Mão esquerda levanta em câmara lenta, sobrevoa, passa por cima da barriga para virar, senta com cabeça em baixo a olhar para mão direita

Cabeça levanta, olha público (sinal guitarra formigas)

Mergulha, deita barriga para cima (seguir pessoa da frente)

Croquete 1 – Vira para músicos rápido (estalinho guitarra)

Croquete 2 – Vira rápido para sentar novamente (segundo estalinho)

Sardinhas – “deslizar no azeite” e deitar uns nos outros (seguir pessoa da frente) (...)

Raparigas do Ribatejo

(...) Esfregam as mãos como quem lhes “chama um figo”

Fazem libelinhas de calor

Coração bate entre os dedos, mãos a rezar e olhos em alvo (várias vezes)

Começam os segredos (não esquecer as mãos do cirurgião...) (...)»

[Excertos guião entregue aos participantes antes do ensaio geral]

Madalena Victorino tem um papel muitas vezes próximo daquele que é o do contador de histórias. Há uma vontade explicativa no seu trabalho que é perceptível em muitos instantes, em linha com o que Jauss postulou como uma função comunicativa da arte. Com as crianças, por exemplo, houve situações em que uma delas perguntava significados de palavras que a coreógrafa usava para descrever algum movimento; a certo ponto alguém perguntava se o fandango não tinha sido usado na peça (por ser uma dança tradicional da região do Vale do Tejo) e a coreógrafa demorava-se explicando que os materiais que recolheram aquando da residência não estavam directamente expressos no espectáculo. Por vezes, quando uma parte do grupo estava a ensaiar uma cena com os intérpretes, no palco, outra estava na plateia com a coreógrafa, que ia descodificando algumas das cenas do espectáculo – a cena dos “casacos”, por exemplo, que representa o rápido ir e vir a casa em algumas cidades-dormitório da região.

Q: Tinha de usar uma linguagem diferente para fazê-lo?

R: Não. Uso a minha, que é muito acessível. Sou uma professora com alguma experiência e portanto tenho uma linguagem própria – na maneira de explicar as coisas, de as ligar a imagens... O meu movimento parte sempre de um conjunto de imagens, de ideias, de acções... O trabalho, a questão da calçada e dos carroséis, voltar a dar vida aos animais mortos – por exemplo, através do filme – são imagens que à partida podem não ser simples, mas as pessoas rapidamente percebem a ideia e entram dentro do imaginário da peça e do meu próprio trabalho, que é muito específico (...).

[Excerto entrevista a Madalena Victorino]

É interessante que Madalena Victorino use formas de linguagem tão simples para descrever movimentos (“Galope, galope, ombros, orelha, alongar”, num dos momentos de aquecimento), mas pontualmente regresse ao vocabulário clássico do *ballet* (“pliê” foi usado num outro momento). Percebe-se que a coreógrafa não procura ajustar demasiado o tipo de linguagem que utiliza para comunicar, que é por vezes “traduzida” por Marta Silva, uma das intérpretes e assistente artística do espectáculo (a única que esteve quase sempre presente nos ensaios). “Um pliê é um flectir grande de pernas”, ia dizendo. No ensaio de uma pequena sequência com todas as mulheres do espectáculo, vimo-la mais uma vez assumir esse papel – de procura de uma forma de entendimento comum –, quando Ainhoa Vidal, outra das intérpretes, ensinava a sequência do “vento”. O que estes momentos nos dão a ver é que mesmo procurando essa aproximação dessacralizadora de que fala José Madureira Pinto, esse trajecto não é feito em “Vale” por aglutinação dos papéis do “participante” e do “artista” nem

dos espaços de “recepção” e “produção” de um espectáculo, nem das linguagens e códigos que lhe são subjacentes. Ainda que em termos relacionais, pela ternura com que preenche as relações com os participantes, Madalena Victorino não se encaixe na figura do criador distante, não abdica desse lugar de liderança como se percebe quando diz «escutem a vossa coreógrafa».

É desta forma que “Vale” se constitui como momento privilegiado de exposição a um certo entendimento da própria dança, em particular, e do espectáculo e da própria arte, em geral:

«- Vou ensinar-vos o valor das diagonais e da oblíqua na dança. Escondem segredos!»

«- Não se fala. Aqui fala-se com o corpo.»

«- Danço através dos corpos dos outros.» [Madalena Victorino, explicando a um dos participantes que fará a cena do rio em pé e deve expressar nessa posição os movimentos dos que estão deitados no chão]

«- O que importa aqui é o prazer, e isso percebe-se no movimento dos corpos.» [sobre ensaio do bailarico]

«- O que eu peço é muito simples e muito difícil ao mesmo tempo. Não representar...»

«- Olha para essa rapariga tão bonita, sem medo!»

«- Não se tira macacos do nariz, não se fala, não se come pastilha (para crianças)»

[Excertos Diário de Campo Vale – Teatro da Trindade]

Convivialidade e afectos

Como referíamos, o processo de encontro com “Vale” é iniciado com o jogo dos nomes, que pode assumir diversas formas (dispostos em roda, cada um diz o seu nome duas vezes e todos batem duas palmas de seguida, por exemplo). Este é um primeiro momento com contornos de convivialidade, um elemento que vai sobressaindo ao longo dos dias de ensaio, sobretudo nas pausas ou preparativos. À medida que os participantes se vão conhecendo, vai-se também tornando mais evidente que aquela ideia de *diversidade* que se gera no primeiro impacto é bastante relativa: há pequenos grupos com idades ou áreas profissionais em comum (isto, quando eles não chegam ao espectáculo já relativamente organizados por irem com um amigo ou com um grupo de conhecidos³⁴).

³⁴ Nas respostas ao questionário, mais de metade afirma que foi através de “familiares, amigos ou colegas” que teve conhecimento do espectáculo.

«(...) senti que o espectáculo servia também para uma aproximação das próprias pessoas – aquilo são tudo cidades pequeninas e é uma comunidade que acaba por estar sempre ligada a estas coisas ou que se aproxima; houve amigas que se formaram e pessoas que não se conheciam e começaram a conhecer e a gostar umas das outras. (...)

[Excerto entrevista Madalena Victorino]

Associado ao processo de comunicação do conteúdo do espectáculo – sequências, temas, cenas – existem componentes relacionais e *emocionais*³⁵ fortes, potenciadas pelo facto daquelas circunstâncias de encontro serem extremamente recortadas no tempo e contrastarem com quotidianos profissionais bastante distanciados delas (como foi, de resto, demonstrado pela análise dos perfis profissionais dos participantes). “Vale” é um território de afectos onde, durante uma semana, se ergue uma comunidade temporária em torno de um objectivo: o de estreitar um espectáculo, poucos dias depois. A própria ideia de *família*, que é mobilizada amiúde pelos produtores do espectáculo e que está, depois, presente nos discursos dos próprios participantes, expressa bem os contornos relacionais da experiência.

Esse momento que é o da última apresentação do espectáculo, em que os participantes ao redor de Madalena Victorino, se despedem, emocionados, é talvez o que melhor expressa a intensidade do processo e as ligações que criaram, sobretudo com a coreógrafa, nesses dias de ensaio. Cremos que “Vale” se torne assim relevante para as pessoas que nele participam não só por representar uma oportunidade de viver um certo modo de relação com a arte mas, a partir dele, viver um certo modo de interacção social, do tipo comunitário e familiar, distinto daquele que vários espaços sociais contemporâneos oferecem.

«Foi muito emocionante e tinha vontade de partilhar tudo aquilo que sentia com pais, amigos, comunidade. Senti que era um espectáculo sobre a dimensão humana, a nossa comunhão com a natureza e até o nosso lado mais animal. Queria que muita gente o visse porque acho que é impossível não mexer com as nossas emoções e depois também ajudou e muito a desmistificar o “papão” da dança. Todas as pessoas podem e conseguem dançar!»

[Excerto respostas ao questionário]

³⁵ “Intensidade” e “emoções” contabilizam 23 referências num total de 110 relativas à categoria “impressões”.

ESCOLARIDADE E DISPOSIÇÕES

Depois de identificadas as condições de chegada a “Vale”, nomeadamente a escolaridade média elevada dos participantes e a sua proximidade ao campo artístico do teatro e da dança por via de experiências de participação anteriores, bem como descritas as características eminentemente empáticas do processo de criação do espectáculo, passamos a procurar entender a forma como aquelas variáveis influenciam o discurso que os participantes tendem a produzir sobre essa experiência.

Um dos primeiros indicadores que explorámos foi a principal motivação para participar. As respostas ao questionário mostram que os participantes se agrupam, genericamente, pelo seu “interesse pelo teatro/dança” (34,2% das respostas) e pela vontade de “viver uma experiência diferente” (30,2%). O “convite” de um amigo/familiar/colega” e o “gostar de estar em palco” motivaram, 11,7% e 10,7%, respectivamente, a participar. O mais baixo número de respostas situa-se no “interesse pelo tema educação pela arte” (3,4% das respostas) e na “curiosidade pelo processo de criação de Madalena Victorino” (4,7%), percentagem que está em linha com o facto de 74,7% dos participantes afirmar que desconhecia o trabalho artístico de Madalena Victorino antes de participar no espectáculo. Ou seja, naquilo que era o quadro geral de expectativas deste grupo, o interesse pelo processo de criação desta coreógrafa – o motivo mais directamente relacionado com o espectáculo – não era uma mola para a sua participação. Relembramos que os participantes de “Vale” são pessoas com práticas culturais de consumo directo relativamente baixas, pelo que a sua familiaridade com os géneros de referência do espectáculo é feita nos espaços menos institucionalizados da cultura – associações recreativas, grupos amadores, ranchos, escolas de ballet... –, o que pode justificar esta distância ao campo e, assim, o desconhecimento dos seus produtores. É por esta razão que olhamos com dúvida que a escolaridade possa ser condição para estabelecer relação com determinados objectos culturais, já que essa mesma relação possa ter diferentes naturezas.

Num quadro estruturalista, procurámos ainda compreender se o motivo apontado pelos participantes para integrar o espectáculo dependia do grau de escolaridade, o que foi confirmado³⁶. No entanto, no que respeita ao principal motivo apontado (o interesse pelo

³⁶ O teste exacto de Fisher revelou que os motivos de participação dependiam do nível de escolaridade ($F = 29,25$ $p < ,01$). Quando cruzada com a familiaridade que os participantes declaram em termos de consumo directo ou indirecto de obras, essa dependência já não se regista ($F = 11,21$, $p = ,093$; $F = 10,66$, $p = ,138$, respectivamente), significando isso que o facto de as pessoas consumirem mais

teatro/dança), as percentagens de resposta por classes de escolarização encontram-se relativamente próximas – 36,6% (1.º-3.º ciclo), 31,9% (secundário) e 34,4% (superior, sem doutoramento), – o que cremos possa demonstrar alguma reflexividade por parte dos participantes na sua resposta ao questionário (após a participação no espectáculo, reconhecem que ele se encaixa no campo artístico do teatro/dança). A força da escolarização pode ser detectada apenas no facto de todos os que assumem a sua curiosidade pelo processo de Madalena Victorino deterem um grau de nível superior; enquanto 24,4% dos que têm menos escolaridade apontarem o convite de um amigo/familiar/colega como um motivo para a participação, razão que apenas 4,9% dos mais escolarizados apontam. O cruzamento entre o tipo de referências e o conhecimento ou desconhecimento do trabalho da coreógrafa confirmou esta tendência: aqueles que declaravam conhecer esse trabalho eram os que mais citavam componentes do processo de construção do espectáculo (41,8% vs. 36% dos que não conheciam). É desta forma que se explica que uma relação mais informada com as obras de Madalena Victorino confira grande protagonismo aos processos de criação que dão origem aos seus espectáculos, o que torna o processo de criação dos seus espectáculos em matéria de preferência para os mais escolarizados.

É interessante que o item “para conhecer pessoas novas” não tenha angariado nenhuma resposta. Pela experiência de observação descrita, fomos percebendo que a componente relacional se tornava importante no decorrer dos ensaios, mas este dado revela-nos que esse não é um motivo manifesto pelos participantes. No entanto, nos resultados da análise de conteúdo das respostas abertas, confirmámos que a subcategoria “relações” (que incluía referências a “comunidade” e “família”, a “conhecer pessoas”, ao “convívio e interação”, à “cooperação”, a “entrega e pertença” e a “partilha”) correspondia a um dos mais altos índices de referências totais na categoria processo (44%), o que evidencia que, não sendo um elemento declarado relativamente à decisão de participação, ele está patente nos relatos escritos das experiências.

Perante estes dados, e tendo ainda em linha de conta a expressiva percentagem de participantes que afirmam procurar “Vale” para “viver uma experiência diferente” bem como os que afirmam ter participado por convite de um amigo (motivos mais distantes das características intrínsecas do espectáculo), quisemos aprofundar se o que as pessoas mais

espectáculos de teatro ou dança não interfere no motivo que declaram ser o principal para a participação em “Vale”. Esta tendência inverte-se no caso da familiaridade através da participação ($F = 15,92$, $p < ,05$), bem como no conhecimento do trabalho de Madalena Victorino ($F = 14,66$, $p < ,05$).

relevavam dessa experiência era o seu conteúdo, isto é, todas as componentes dos temas e cenas do espectáculo, ou o processo, que incluía componentes mais relacionais. À partida, o número total de referências feitas pelos participantes, nas suas respostas, a um ou outro aspecto, é praticamente igual (290 vs 293)³⁷, o que nos obrigou a equacionar que a forma como conteúdo e processo se intrincam neste espectáculo faz com que o segundo seja um poderoso agente de incorporação do primeiro.

Regressando ao quadro bourdiano, procurámos perceber se o tipo de referências que as pessoas faziam – mais ao conteúdo, mais ao processo – podia ser relacionado com o seu grau de escolaridade. As pessoas na classe mais baixa de escolaridade apresentam a maior percentagem de referências ao conteúdo e os de escolaridade mais elevada, ao processo. O mesmo se confirmou nas duas subcategorias que mais referências registaram em cada uma dessas categorias macro, “temas e cenas” e “relações”. 43,42% dos menos escolarizados refere a primeira e 29,63% a segunda; 38,4% dos mais escolarizados refere a primeira e 46,5% a segunda (Quadro 2).

| Grau escolaridade/Tipos referência | Conteúdo | % | Processo | % | Totais |
|------------------------------------|----------|--------|----------|--------|--------|
| 1.º - 3.º ciclo Ensino Básico | 76 | 44,45% | 54 | 31,60% | 171 |
| Secundário | 77 | 33,48% | 86 | 37,40% | 230 |
| Bacharelato - Mestrado | 138 | 35,85% | 155 | 40,23% | 385 |
| Totais | 291 | | 295 | | 786 |

Quadro 2 – Grau de escolaridade e tipos de referência

Numa análise às subcategorias que compõem as referências ao conteúdo observamos que “arte” ou “cultura” contemporânea é associada ao espectáculo por 6,6% dos menos escolarizados e por 3,6% dos mais escolarizados; em igual sentido, “dança”, teatro” e “espectáculo” são referidos por 15,8% dos que detêm os três primeiros ciclos de ensino e por 10,9% dos que detêm um grau de ensino superior. Atributos do espectáculo como a “beleza” ou a “criatividade” são referidos maioritariamente por participantes com o ensino secundário e a “música”, que só uma vez é referida por associação a Carlos Bica (figura ausente ao longo de todo o processo de ensaios), colhe 24 referências, 9,4% das quais de pessoas com ensino superior (6,6% entre 1-3.º ciclos).

Procurámos completar este retrato cruzando a familiaridade com o teatro/dança com as referências ao processo e conteúdo. Em igual sentido, os que estavam familiarizados através de consumo directo frequente faziam mais referências ao processo do que ao conteúdo (42,2%

³⁷ Com base numa análise não exclusiva das referências.

vs. 33,5%) e os que não demonstravam esse tipo de familiaridade, o oposto, embora de forma menos significativa (36,1% vs. 38,2%). As referências aos “temas e cenas” são a subcategoria mais mencionada tanto por quem está familiarizado através do consumo com o teatro e dança como por quem não está (39,3% das referências ao conteúdo), o que nos colocou novos desafios de interpretação.

Se fizéssemos simplesmente equivaler o processo que dá lugar ao espectáculo àquilo que são disposições *estéticas*, os dados confirmariam a tendência dos mais escolarizados se referirem a elementos relativos à forma do espectáculo (o processo de criação, neste caso). No entanto, não propomos essa equivalência sem reservas já que este processo, pelas suas características empáticas, também pode ser relacionado com aquilo que são disposições *ético-práticas*, condições para uma ligação mais emocional do receptor com a obra (e que são associadas a sujeitos menos escolarizados).

Por outro lado, os cruzamentos das classes de escolaridade com as subcategorias indicavam-nos que o “ambiente dos ensaios”, as “aprendizagens” e os “desempenhos” eram mais referidos pelos menos escolarizados, enquanto as “relações”, o “profissionalismo”, os “intérpretes” e “Madalena Victorino” por quem é mais escolarizado, o que mais uma vez reforçava a preferência pelo processo para aqueles que estão mais à vontade nos mundos da arte. No quadro das relações, por sua vez, as subcategorias mais referidas pelos participantes menos escolarizados eram o convívio e a interacção (31,3% vs. 12,5% dos mais escolarizados); e, ao contrário, a entrega e pertença era claramente mais referida pelos mais escolarizados (20,8% vs. 6,3%)³⁸. Outras diferenças interessantes encontravam-se em algumas referências face à familiaridade: quem não consome directamente espectáculos de teatro ou dança citou mais aspectos relacionados com ambiente dos ensaios (21,3% vs. 12%) e com as relações (48,3% vs. 35,9%).

³⁸ Um conjunto de referências relacionadas com a *intensidade* emocional da experiência de participação, contabilizadas separadamente na categoria “impressões” (separadamente de “conteúdo” e “processo”), é referida por 36% dos mais escolarizados contra 7,1% dos que detêm menor grau de escolaridade.

CONCLUSÃO: UM ENCONTRO FELIZ COM A ARTE

«De política podemos falar quando Madalena Victorino concebe a dança como resultado de um trabalho. Um trabalho onde vários corpos contribuem todos para a realização de uma utopia social: a de que todo o trabalho deve conduzir, num futuro, a um estado de ludicidade.»

António Pinto Ribeiro, Dança Temporariamente Contemporânea

Numa primeira formulação da problemática para esta dissertação, a ideia da experiência de participação em “Vale” se constituir como uma espécie de choque transformador nas trajectórias de vida dos seus participantes surgia como central – do ponto de vista daquilo que seria a sua relação com a arte daí em diante. Todavia, essa ideia acabaria por perder protagonismo à luz de uma primeira aproximação aos perfis dos participantes no espectáculo, permitindo-nos identificar que a generalidade dessas pessoas tinha alguma proximidade aos campos artísticos do teatro e da dança, em especial por via da participação – pertença a grupos amadores, frequência de aulas ou cursos nestas áreas.

Se por um lado o grau de escolaridade médio dos indivíduos se elevou nos últimos anos, em Portugal, por outro, o pressuposto bourdiano que nos levava a desejar explicar as suas preferências e práticas culturais a partir dessa variável, carecerá de estudo mais aprofundado quando em causa estejam práticas culturais do tipo participativo e não de recepção feita através do consumo directo das obras.

Tudo nos leva a considerar que as *disposições* para desenvolver uma relação com a cultura do tipo participativo albergam uma dimensão de análise que tem que ver com o potencial de interacção social que essas circunstâncias apresentam aos seus interessados e não só com um uso de ordem distintiva que possa estar associado a essa sua prática cultural. Isto tornou-se evidente quando estas pessoas referiram tanto componentes mais conceptuais – ligadas ao conteúdo temático do espectáculo em que participaram – como as que são de ordem mais interactiva – ligadas ao processo.

Por outro lado, mais de um terço do total de participantes no espectáculo enviou o seu questionário respondido, número que provavelmente exprime uma vontade de falar sobre essa experiência, mais de um ano após ter sucedido. Essa adesão ao espectáculo e, posteriormente, a falar sobre ele é explicada, antes de mais, por “Vale” surgir como algo diferente e atractivo num quadro regional de ofertas culturais escassas.

Os resultados revelam-nos claramente que a experiência de participação em “Vale” é retratada por grande parte dos seus participantes como um encontro feliz com a arte. Que esse

encontro seja capaz de gerar outro tipo procura, isto é, ao nível dos consumos directos de teatro e/ou dança, isso dependerá antes de mais da própria oferta disponível. Porque uma experiência de participação poderá apenas motivar novas experiências de participação.

Estas e outras questões surgiram no decorrer da investigação, evidenciando a necessidade de aprofundamento deste trabalho através de metodologias qualitativas como a entrevista em profundidade, reconhecendo que o inquérito por questionário escrito pode mostrar-nos uma realidade mais instruída e apta a falar do que aquela que, em alguns casos, mesmo que pontuais, sabemos que “Vale” conteve também. Por outro lado, seria igualmente interessante considerar comparações entre experiências de indivíduos num mesmo grupo/localidade. Acreditamos existir ainda outro campo paralelo de análise a explorar que são os grupos de participantes em “Vale” fora do seu território de génese, nomeadamente em locais de maior urbanidade – em Lisboa, no Porto, e, até, em Dunkerque (França).

“Vale” é um terreno especialmente fértil por ser gerado na intersecção entre um modo de relação com a cultura do tipo participativo e um espaço de cultura institucionalizada, a sala de teatro. E é aí que ele gera, provavelmente, a mais profícua proposta de percepção sobre a arte: a do criador que quer comunicar com o seu público abrindo-lhe as portas ao momento e ao espaço de criação. Mas, também, a da percepção da dança (ou da arte, em geral), enquanto *resultado de um trabalho conjunto*.

É nesse sentido que o trabalho de Madalena Victorino extrapola a sua relevância artística: ele age no sentido de uma maior coesão social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bennett, Susan (1997), *Theatre audiences – a theory of production and reception*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- Bourdieu, Pierre (1979), *A Distinção. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Edições 70
- Caria, Telmo H. (org.) (2002), *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento
- Bourdieu, Pierre (1980). *Le sense pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 88-89
- Conde, Idalina (1987), “O sentido do desentendimento: arte, artistas e públicos nas Bienais de Vila Nova de Cerveira”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, (2).
- Conde, Idalina (1996), “Cenários de práticas culturais em Portugal (1979-1995)”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, (23)
- Conde, Idalina (1998), “Práticas culturais – digressão pelo confronto Portugal-Europa”, *OBS N.4*
Disponível em:
http://www.oac.pt/pdfs/OBS_4_Práticas%20Culturais_Digressão%20pelo%20Confronto%20Portugal_Europa.PDF
- Conde, Idalina (2003), “Desentendimento revisitado”, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, pp. 173-197
- Costa, António Firmino (2003), “Dos públicos da cultura aos modos de relação com a acultura: algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação”, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, pp. 121-14
- Cruz, Maria Teresa (1986), “A estética da recepção e a crítica da razão impura”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 3-Textualidades, Lisboa
Disponível em: <http://www.cecl.com.pt/rcl/03/rcl03-04.html>
- DiMaggio, Paul (1987), “Classification in art”, *American Sociological Review*, volume 52, (4), pp. 440-455
Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/2095290>
- Eco, Umberto (1968), *Obra Aberta*, S. Paulo, Editora Perspectiva
- Gomes, Rui Telmo (2003), “A distinção banalizada? Perfis sociais dos Públicos da Cultura”, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, pp. 31-41
- Jauss, H.R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Lopes, João Teixeira (1996), “Alguns contributos para o (re)pensar da noção de recepção cultural”, *Cadernos de Ciências Sociais*, 15-16
- Lopes, João Teixeira (1998), “Sociabilidade e consumos culturais: contributos para uma sociologia da fruição cultural”, artigo resultante da comunicação apresentada ao *1.º Congresso Português de Sociologia Económica*, Lisboa
Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1456.pdf>
- Lopes, João Teixeira (1999), “Públicos, palcos e amigos – olhares sobre a recepção cultural”, *Cadernos de Ciências Sociais*, 19-20, pp. 95-11, Porto, Edições Afrontamento

- Lopes, João Teixeira (2003), “Experiência estética e formação de públicos”, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, pp. 43-54
- Lourenço, Vanda (2003), “Aprender com a prática: expressividade artística e formação de públicos”, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, pp. 163-172
- Lourenço, Vanda (2008), *Sentidos do conceito de democratização cultural: a formação de públicos para a cultura*, dissertação de mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, Lisboa, ISCTE
- Maroco, João (2007), *Análise estatística com utilização de SPSS*, Lisboa, Edições Sílabo
- Panofsky, Evin (1995), “Iconography and Icology: An introduction to the study of Renaissance Art”, *Meaning in the Visual Arts*, Nova Iorque, Doubleday and Co, pp. 28.
- Pinto, José Madureira (1994), “Uma reflexão sobre políticas culturais”, *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local*, Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia
- Pinto, José Madureira (2003), “Para uma análise sócio etnográfica da relação com as obras culturais”, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, pp. 19-29
- Ribeiro, António Pinto (1994), *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa, Vega
- Silva, Augusto Santos e José Madureira Pinto (org.) (1986), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento

Outras fontes consultadas:

Folha OBS N.º 3 – Junho 2001, Publicação do OAC, Lisboa
Documentário “Água” – 2010, de Eva Ângelo

ANEXO A – SOBRE O ESPECTÁCULO

1 - GUIA DE CENAS

“Vale” inicia-se com todos os participantes em palco. Os seus corpos perfilados representam um rio. Na cena seguinte, à qual os participantes não profissionais assistem, instalados nas laterais do palco, sete “cavalos” (intérpretes) exprimem, com movimentos e sons, o que é ser cavalo. Algumas das suas corridas são feitas invadindo os corredores da plateia. A cena termina com um “potro” que vê partir a família para a plateia, momento que representa a separação levada a cabo aos três anos pelos criadores de cavalos lusitanos.



A seguir, o grupo de participantes não profissionais surge em palco segurando na mão uma pele de animal, que quando erguida, produz um ecrã onde são projectadas imagens de cavalos. Essa formação evolui para um ou dois círculos que, uma vez postos a andar, mostram imagens de rebanhos de ovelhas. A cena termina com a descida dos participantes à plateia onde cada um elege uma pessoa a quem dá a “sentir” as duas faces da pele do animal. Alinhados ao fundo da plateia, assistem daí a toda a cena seguinte, que tem como tema “abismos”. Essa cena inclui um novo momento de projecção, desta vez da imagem de um touro em cada um dos troncos dos intérpretes, em alusão à ideia de que os forcados têm “o touro no corpo”. Termina com a simulação de uma “pega”.



“Ventoinhas” é uma cena onde, intérpretes e participantes formam linhas de ventoinhas criadas pelo seu corpo e pela rotação das “peles”. A cena seguinte inicia-se com o grupo de intérpretes a retirar “farpas” do corpo, a quem um grupo de “raparigas do Ribatejo” vem espreitar e apreciar. Entram as “noivas”. Os seus vestidos brancos são telas de projecção de um rebanho de cabras, com os quais interagem. Debaixo dos seus vestidos surge um “cabrito” dançante. Essa dança dá origem à festa, com todos os intérpretes em palco, a quem se juntam os participantes para um curto “bailarico”.



Abre-se então a grande cena final, que é preparada com os “terramotos”, gerados pela ondulação dos corpos dos bailarinos debaixo de sete dos participantes. Daí se gera uma “arena” humana. No centro, o “touro” (uma dos intérpretes) joga com a multidão vários jogos de despique, aproximação e recuo, ao qual a “multidão” da “arena” reage. Vários pequenos quadros e danças acontecem nesta longa cena, que inclui a formação “em curro” para saída de “touros” que se surpreendem ao olhar a plateia.



A próxima formação acontece numa diagonal, com todos a trabalhar uma “calçada”. Grupos de homens e mulheres formam, depois, duas cidades-dormitório, de onde surgem, ao acordar, duas meninas que vão para a praia. A próxima sequência é feita com “casacos”, entre alguns participantes e os intérpretes, que vêm e voltam a “casa” (vestem e despem o casaco). O espectáculo termina com uma pequena sequência dos intérpretes que é observada pelos participantes, e que representa a devolução do espectáculo à “terra” que o gerou. O início da canção “Rio que é mar”, interpretada por um dos músicos da banda sempre presente em cena, marca o fim do espectáculo, feito com uma padiola giratória onde são projectadas fotografias de várias pessoas conhecidas aquando da residência artística.

2- CONTEÚDO ANÚNCIO ALMADA

«Este ano, podes participar na Quinzena da Juventude inscrevendo-te no espectáculo “Vale”, de Madalena Victorino, o qual irá estar em grande destaque no programa da QJ10. Este projecto representa uma excelente oportunidade extracurricular para todos os participantes, proporcionando uma experiência única de trabalho conjunto com 13 conceituados intérpretes das áreas da dança, do teatro e da música. Os ensaios decorrerão no Auditório Fernando Lopes-Graça, em regime pós-laboral nos dias 17, 18 e 19 de Março e os espectáculos irão realizar-se a 20 e 21 de Março, podendo inscrever-se qualquer pessoa com idade compreendida entre os 12 e os 70 anos de idade, boa capacidade de se movimentar, gosto por estar em cena e uma forte presença em palco, não sendo necessário possuir conhecimentos prévios de Dança ou Teatro. As inscrições, limitadas a 30 participantes, são gratuitas e estarão abertas até ao dia 28 de Janeiro.

Descobre tudo no sítio da juventude em <http://www.m-almada.pt/juventude> e convida os teus amigos e familiares a fazê-lo também.»

3- SOBRE O TRABALHO DE MADALENA VICTORINO

Estudou dança contemporânea na London School of Contemporary Dance e em 1980 obteve o grau de professora de Dança (B.Ed) na Universidade de Londres, Goldsmith’s College/Laban Centre for Movement and Dance. Em Portugal, tem trabalhado nas áreas da coreografia, pedagogia da dança, artes na comunidade e educação. Tem coreografado para lugares não convencionais como fábricas, museus, parques de estacionamento, florestas, ruas, etc., com actores, bailarinos, músicos e pessoas não profissionais das artes performativas.

Entre 1986 e 1990 foi professora-adjunta nos cursos de bacharelato em dança para a área da educação da Escola Superior de Dança e, entre 1996 e 2006, professora convidada nos cursos de formação de actores da Escola Superior de Teatro e Cinema. Entre Abril de 1996 e Dezembro de 2008 foi assessora para a área de pedagogia e animação na Fundação Centro Cultural de Belém. Entre 2000 e 2004, com Giacomo Scalisi, dirigiu artisticamente o Projecto Europeu de Artes do Espectáculo para um Público Jovem /Percurso. Em 2003, para o Ministério da Educação, criou e desenhou o programa para a disciplina de dança dos 1.º, 2.º e 3.º ciclos. Entre 2006 e 2008 foi co-coordenadora do Projecto Reinserção pela Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/Ministério da Justiça e também nesse ano, , desenhou, para a Casa Pia de Lisboa, o programa dos módulos de formação técnica do curso profissional de animador cultural.

Como principais trabalhos coreográficos destacam-se “Tojeira” (1989), “Torrefacção” (1990), “ O Terceiro Quarto” (1991), “A Festa”, “Lembranças” (2006), e “Caruma” (2007). Em 2009, para além de “Vale”, estreou “Contra-bando”. É, desde 2009, organizadora e programadora do festival “Todos” (Martim Moniz), com Giacomo Scalisi e Miguel Abreu.

ANEXO B – RECOLHA E ANÁLISE DE DADOS

1- GUIÃO DA ENTREVISTA A MADALENA VICTORINO

Quando e como se iniciou a criação do espectáculo “Vale”?

Que pedido recebeu da parte da Arte em Rede para a criação deste espectáculo?

Quanto tempo passou desse momento até à estreia do espectáculo?

O que pretendia com a criação do espectáculo Vale?

Como chegou à configuração final do espectáculo? (Itinerância, participações não profissionais...)

Por que integrar no espectáculo pessoas não profissionais do teatro e da dança?

Em que momento do processo de construção do espectáculo tomou essa decisão?

Com se integram as participações não profissionais na história/temas do espectáculo?

Como chegou às pessoas?

Que canais foram usados? Porquê esses?

Houve critérios/requisitos para a selecção dos participantes? Quais?

A Madalena escreveu, a propósito do espectáculo, que «através do seu modo de criação, leva sectores humanos habitualmente distanciados a aproximar-se entre si e a aproximarem-se do Teatro». Como é que acontece essa aproximação e porquê?

As participações foram, de facto, maioritariamente de “sectores humanos habitualmente distanciados do teatro”?

Na sua opinião, o que levou as pessoas a participarem neste espectáculo?

E relativamente aos participantes mais próximos do universo do teatro e/ou da dança?

Pedia-lhe que me descrevesse o processo decorrido desde o acolhimento das pessoas ao momento de “estreia”?

Houve desistências durante os ensaios?

Por que razões?

E houve recusas ou resistências à execução de alguma das sequências propostas?

Considera que “Vale” é um espectáculo exigente (ao nível físico, de concentração...) para os participantes não profissionais?

Houve situações em que foi impossível a um ou mais participantes efectuar as sequências propostas?

Como foram solucionadas?

Foi necessário pedir a alguém que abandonasse os ensaios?

Em alguma localidade ou momento sentiu que a realização do espectáculo estaria em risco por “falta de resposta” dos participantes dentro dos timings propostos?

Quer acrescentar alguma coisa sobre os tópicos referidos ou outros que não tenham sido abrangidos pelas minhas questões?

2- QUESTIONÁRIO

A1. Indique o seu concelho de residência: Abrantes Alcanena Alcobaça Almada
Barreiro Benedita Caldas da Rainha Cartaxo Moita Montijo Palmela
Santarém Sobral Torres Novas Outra Qual? _____

A2. Indique a localidade em que participou no espectáculo “Vale”: (Se participou mais do que uma vez, indique a primeira localidade em que participou) Abrantes Alcanena Alcobaça
Almada Barreiro Benedita Caldas da Rainha Cartaxo Moita Montijo
Palmela Santarém Sobral Torres Novas

A.2.1. Se participou mais que uma vez em “Vale”, indique a 2.ª localidade em que participou:
Abrantes Alcanena Alcobaça Almada Barreiro Benedita Caldas da Rainha
Cartaxo Moita Montijo Palmela Santarém Sobral Torres Novas

A4. Como teve conhecimento do espectáculo “Vale”?

Através de amigos/familiares/colegas de trabalho Mailing informativo remetido por uma instituição social, cultural ou recreativa Meios de comunicação social Outro Qual? _____

A4.1. Se teve conhecimento do espectáculo através de um mailing informativo ou dos meios de comunicação social, identifique o remetente da mensagem ou o meio em questão:

A5. Que razão o/a levou a participar no espectáculo “Vale”?

Convite de um amigo/familiar/colega de trabalho Para conhecer pessoas novas Para viver uma experiência diferente Gosto por estar em palco Interesse pelo teatro/dança Interesse pelo tema da “Educação pela Arte” Curiosidade pelo processo de criação de Madalena Victorino
Curiosidade pelo processo de criação de um espectáculo Outra Qual? _____

A6. Antes de participar no espectáculo “Vale, conhecia o trabalho artístico de Madalena Victorino? Sim Não

A7. Conhecia algum dos outros participantes no espectáculo de que fez parte? Sim Não

A8. Após a sua participação no espectáculo, manteve contacto com pessoas que tenha conhecido nessa experiência?
Sim Não

B1. Com que frequência costuma ir a espectáculos de teatro e/ou dança?

Frequentemente Ocasionalmente Raramente Nunca (Passar à questão B2)

B1.1. Em média, quantas vezes por mês costuma ir a espectáculos de teatro e/ou dança? _____

B2. No momento em que participou no espectáculo “Vale”, encontrava-se a frequentar aulas de dança ou cursos de teatro? Sim Não (Passar à questão B3)

B2.1. Se respondeu “Sim”, indique o local onde frequentou essas aulas/cursos: _____

B3. Antes de participar no espectáculo “Vale”, alguma vez tinha frequentado aulas de dança ou cursos de teatro? Sim Não (Passar à questão B4)

B3.1. Se respondeu “Sim”, indique o local onde frequentou essas aulas/cursos: _____

B3.2. Se respondeu “Sim”, indique há quanto tempo frequentou essas aulas/cursos? _____

B4. Depois de participar no espectáculo “Vale”, frequentou aulas de dança ou cursos de teatro?

Sim Não (Passar à questão B5)

B4.1. Se respondeu “Sim”, indique qual ou quais: _____

B5. No momento em que participou no espectáculo “Vale”, fazia parte de algum grupo amador de teatro e/ou dança? Sim Não (Passar à questão B6)

B5.1. Se respondeu “Sim”, indique qual ou quais: _____

B6. Antes de participar no espectáculo “Vale”, tinha feito parte de algum grupo amador de teatro e/ou dança? Sim Não (Passar à questão B7)

B6.1. Se respondeu “Sim”, indique qual ou quais: _____

B6.2. Se responde “Sim”, indique há quanto tempo quanto tempo pertenceu a esse grupo amador de teatro ou dança: _____

B7. Depois de participar no espectáculo “Vale”, fez parte de algum grupo amador de teatro e/ou dança? Sim Não (Passar à questão B8)

B7.1. Se respondeu “Sim”, indique qual ou quais: _____

B8. Em criança, lembra-se de frequentar espectáculos de teatro e/ou dança?

Sim Quais? _____ Não

[Passar para a questão B9]

B8.1. Recorda-se de quem o acompanhava? Sim Quem? _____ Não

B9. Com que frequência costuma procurar informar-se sobre teatro e/ou dança, seja através de jornais, revistas, livros, filmes, internet ou outro? Frequentemente Ocasionalmente
Raramente Nunca

B10. Ao longo de 2010, quantas vezes procurou informar-se sobre teatro e/ou dança, seja através de jornais, revistas, livros, filmes, internet ou outro? _____

B10.1. E ao longo de 2009, quantas vezes o fez? _____

B12. Ao longo de 2010, quantas vezes assistiu a espectáculos de teatro e/ou dança? _____

B12.1. E ao longo de 2009, quantas vezes o fez? _____

C1. Antes da sua participação no espectáculo “Vale”, alguma vez tinha estado em palco?

Sim Quando/onde/em que contexto? _____ Não (Passar à questão C2)

C2. Quantos membros da sua família e/ou amigos assistiram às apresentações do espectáculo “Vale” em que participou? _____

C3. Qual a sua opinião sobre o espectáculo em que participou?

Excedeu as expectativas Correspondeu às expectativas Frustrou as expectativas

C3.1. Quais as razões da sua resposta? _____

C4. Quais são as três ideias que imediatamente associa ao espectáculo “Vale”? _____

C5. Que impressões guarda da sua participação no espectáculo? _____

C6. Considera que a experiência de participação no “Vale” o/a influenciou em alguma área da sua vida? im De que forma? _____ Não

D1. Sexo: Feminino Masculino **D2. Idade** _____

D3. Indique o seu nível de escolaridade:

Sabe ler e escrever sem grau de ensino 1.º Ciclo Ensino Básico 2.º Ciclo Ensino Básico 3.º Ciclo Ensino Básico Ensino Secundário Bacharelato Licenciatura Mestrado Doutoramento

D4. Indique o nível de escolaridade da sua mãe:

Não sabe ler nem escrever Sabe ler e escrever sem grau de ensino 1.º Ciclo Ensino Básico 2.º Ciclo Ensino Básico 3.º Ciclo Ensino Básico Ensino Secundário Bacharelato Licenciatura Mestrado Doutoramento

D5. Indique o nível de escolaridade do seu pai:

Não sabe ler nem escrever Sabe ler e escrever sem grau de ensino 1.º Ciclo Ensino Básico 2.º Ciclo Ensino Básico 3.º Ciclo Ensino Básico Ensino Secundário Bacharelato Licenciatura Mestrado Doutoramento

D6. Indique o nível de escolaridade do seu cônjuge (se aplicável):

Não sabe ler nem escrever Sabe ler e escrever sem grau de ensino 1.º Ciclo Ensino Básico 2.º Ciclo Ensino Básico 3.º Ciclo Ensino Básico Ensino Secundário Bacharelato Licenciatura Mestrado Doutoramento

D7. Indique a sua profissão (cargo e área de actividade):

(Se estiver desempregado ou reformado indique-o, identificando ainda a última profissão desenvolvida) _____

D8. Indique a profissão da sua mãe (cargo e área de actividade): _____

D9. Indique a profissão do seu pai (cargo e área de actividade): _____

D10. Indique a profissão do seu cônjuge (cargo e área de actividade) – se aplicável: _____

D11. Em média, quanto ganha, em termos líquidos, por mês? Menos de 310 euros De 310 a menos de 600 euros De 600 euros a menos de 900 euros De 900 euros a menos e 1200 De 1200 a menos de 1800 euros De 1800 a menos de 2500 euros De 2500 a menos de 3000 euros 3000 euros ou mais

3- TABELAS DE FREQUÊNCIAS

Sexo

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|-----------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | Masculino | 34 | 22,7 | 22,7 | 22,7 |
| | Feminino | 116 | 77,3 | 77,3 | 100,0 |
| | Total | 150 | 100,0 | 100,0 | |

Idade_Classes

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|-------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 8-18 | 36 | 24,0 | 24,2 | 24,2 |
| | 19-35 | 50 | 33,3 | 33,6 | 57,7 |
| | 36-55 | 33 | 22,0 | 22,1 | 79,9 |
| | 56-75 | 30 | 20,0 | 20,1 | 100,0 |
| | Total | 149 | 99,3 | 100,0 | |
| Missing | 999 | 1 | ,7 | | |
| Total | | 150 | 100,0 | | |

Escolaridade_Classes

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|--------------------------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 1.º-3.º ciclo EB | 41 | 27,3 | 27,3 | 27,3 |
| | Ensino Secundário | 47 | 31,3 | 31,3 | 58,7 |
| | Bacharelato- Mestrado | 62 | 41,3 | 41,3 | 100,0 |
| | Total | 150 | 100,0 | 100,0 | |

Rendimento Médio

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | Até 310 | 15 | 10,0 | 14,0 | 14,0 |
| | 310-599 | 21 | 14,0 | 19,6 | 33,6 |
| | 600-899 | 19 | 12,7 | 17,8 | 51,4 |
| | 900-1199 | 21 | 14,0 | 19,6 | 71,0 |
| | 1200-1799 | 24 | 16,0 | 22,4 | 93,5 |
| | 1800-2499 | 5 | 3,3 | 4,7 | 98,1 |
| | 2500-2999 | 1 | ,7 | ,9 | 99,1 |
| | 3000 ou mais | 1 | ,7 | ,9 | 100,0 |
| | Total | 107 | 71,3 | 100,0 | |
| Missing | 111 | 43 | 28,7 | | |
| Total | | 150 | 100,0 | | |

Profissão

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|-----------------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | Sector Cultural | 14 | 9,3 | 9,5 | 9,5 |
| | Educação | 23 | 15,3 | 15,6 | 25,2 |
| | Outros sectores | 66 | 44,0 | 44,9 | 70,1 |
| | Estudante | 44 | 29,3 | 29,9 | 100,0 |
| | Total | 147 | 98,0 | 100,0 | |
| Missing | 111 | 1 | ,7 | | |
| | 999 | 2 | 1,3 | | |
| | Total | 3 | 2,0 | | |
| Total | | 150 | 100,0 | | |

Frequência espectáculos de teatro/dança

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|----------------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | Nunca | 6 | 4,0 | 4,0 | 4,0 |
| | Raramente | 31 | 20,7 | 20,7 | 24,7 |
| | Ocasionalmente | 74 | 49,3 | 49,3 | 74,0 |
| | Frequentemente | 39 | 26,0 | 26,0 | 100,0 |
| | Total | 150 | 100,0 | 100,0 | |

Frequência mensal de espectáculos teatro/dança

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|-----------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | Nunca | 15 | 10,0 | 12,1 | 12,1 |
| | Até 1 | 70 | 46,7 | 56,5 | 68,5 |
| | 2 a 3 | 30 | 20,0 | 24,2 | 92,7 |
| | 4 ou mais | 9 | 6,0 | 7,3 | 100,0 |
| | Total | 124 | 82,7 | 100,0 | |
| Missing | 999 | 26 | 17,3 | | |
| Total | | 150 | 100,0 | | |

Frequência procura de informação teatro/dança

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|----------------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | Nunca | 4 | 2,7 | 2,7 | 2,7 |
| | Raramente | 20 | 13,3 | 13,3 | 16,0 |
| | Ocasionalmente | 52 | 34,7 | 34,7 | 50,7 |
| | Frequentemente | 74 | 49,3 | 49,3 | 100,0 |
| | Total | 150 | 100,0 | 100,0 | |

Práticas de participação teatro/dança

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|-------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 0 | 51 | 34,0 | 34,0 | 34,0 |
| | 1 | 99 | 66,0 | 66,0 | 100,0 |
| | Total | 150 | 100,0 | 100,0 | |

| Tinha estado em palco antes | | | | | |
|-----------------------------|-------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
| Valid | Não | 27 | 18,0 | 18,0 | 18,0 |
| | Sim | 123 | 82,0 | 82,0 | 100,0 |
| | Total | 150 | 100,0 | 100,0 | |

| Motivo participação | | | | | |
|---------------------|--|-----------|---------|---------------|--------------------|
| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
| Valid | Convite | 17 | 11,3 | 11,4 | 11,4 |
| | Viver experiência diferente | 45 | 30,0 | 30,2 | 41,6 |
| | Gostar de estar em palco | 16 | 10,7 | 10,7 | 52,3 |
| | Interesse por teatro/dança | 51 | 34,0 | 34,2 | 86,6 |
| | Interesse tema "educação pela arte" | 5 | 3,3 | 3,4 | 89,9 |
| | Curiosidade processo criação MV | 7 | 4,7 | 4,7 | 94,6 |
| | Curiosidade processo criação espectáculo | 4 | 2,7 | 2,7 | 97,3 |
| | Outra | 4 | 2,7 | 2,7 | 100,0 |
| | Total | 149 | 99,3 | 100,0 | |
| | Missing System | 1 | ,7 | | |
| Total | 150 | 100,0 | | | |

| Motivo de participação | Grau de escolaridade | | | | | | Totais |
|---|-----------------------------|--------|-------------------|--------|----------------------|-------|--------|
| | 1.º-3.º ciclo Ensino Básico | % | Ensino Secundário | % | Bacharelato-Mestrado | % | |
| Convite amigo/familiar/colega | 10 | 24,4% | 4 | 8,5% | 3 | 4,9% | 17 |
| Para conhecer pessoas novas | 0 | 0,0% | 0 | 0,0% | 0 | 0,0% | 0 |
| Viver experiência diferente | 10 | 24,4% | 17 | 36,2% | 18 | 29,5% | 45 |
| Gostar estar em palco | 2 | 4,9% | 10 | 21,3% | 4 | 6,6% | 16 |
| Interesse teatro/dança | 15 | 36,6% | 15 | 31,9% | 21 | 34,4% | 51 |
| Interesse tema "educação pela arte" | 1 | 2,4% | 0 | 0,0% | 4 | 6,6% | 5 |
| Curiosidade processo criação Madalena Victorino | 0 | 0,0% | 0 | 0,0% | 7 | 11,5% | 7 |
| Curiosidade processo criação espectáculo | 1 | 2,4% | 0 | 0,0% | 3 | 4,9% | 4 |
| Outra | 2 | 4,9% | 1 | 2,1% | 1 | 1,6% | 4 |
| Totais | 41 | 100,1% | 47 | 100,0% | 61 | 99,9% | 149 |

| Conhecia trabalho MV | | | | | |
|----------------------|-------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
| Valid | Não | 112 | 74,7 | 74,7 | 74,7 |
| | Sim | 38 | 25,3 | 25,3 | 100,0 |
| | Total | 150 | 100,0 | 100,0 | |

Razão_categorias * Escolaridade_Classes

Count

| | | EscolaridadeClasses | | | Total |
|------------------|--|---------------------|----------------------|--------------|------------|
| | | <3.º ciclo EB | Ensino Secundário | >Bacharelato | |
| Razao_categorias | Convite | 10 | 4 | 3 | 17 |
| | Viver experiência diferente | 10 | 17 | 18 | 45 |
| | Gostar de estar em palco | 2 | 10 | 4 | 16 |
| | Interesse por teatro/dança | 15 | 15 | 21 | 51 |
| | Interesse tema "educação pela arte" | 1 | 0 | 4 | 5 |
| | Curiosidade processo criação MV | 0 | 0 | 7 | 7 |
| | Curiosidade processo criação espectáculo | 1 | 0 | 3 | 4 |
| | Outra | 2 | 1 | 1 | 4 |
| | Total | 41 | 47 | 61 | 149 |

Chi-Square Tests

| | Value | df | Asymp. Sig. (2-sided) | Exact Sig. (2-sided) | Exact Sig. (1-sided) | Point Probability |
|------------------------------|--------|----|-----------------------|----------------------|----------------------|-------------------|
| Pearson Chi Square | 34,066 | 14 | ,002 | .b | | |
| Likelihood Ratio | 37,140 | 14 | ,001 | .b | | |
| Fisher's Exact Test | 29,246 | | | ,002 | | |
| Linear-by-Linear Association | 6,412 | 1 | ,011 | ,011 | ,006 | ,001 |
| N of Valid Cases | 149 | | | | | |

Razão_categorias * Familiaridade_consumo_directo

Count

| | | Familiaridade consumo directo | | Total |
|------------------|--|-------------------------------|-----------|------------|
| | | 0 | 1 | |
| Razao_categorias | Convite | 15 | 2 | 17 |
| | Viver experiência diferente | 36 | 9 | 45 |
| | Gostar de estar em palco | 12 | 4 | 16 |
| | Interesse por teatro/dança | 37 | 14 | 51 |
| | Interesse tema "educação pela arte" | 3 | 2 | 5 |
| | Curiosidade processo criação MV | 2 | 5 | 7 |
| | Curiosidade processo criação espectáculo | 3 | 1 | 4 |
| | Outra | 2 | 2 | 4 |
| | Total | 110 | 39 | 149 |

Chi-Square Tests

| | Value | df | Asymp. Sig. (2-sided) | Exact Sig. (2-sided) | Exact Sig. (1-sided) | Point Probability |
|------------------------------|--------|----|-----------------------|----------------------|----------------------|-------------------|
| Pearson Chi-Square | 11,860 | 7 | ,105 | ,098 | | |
| Likelihood Ratio | 10,872 | 7 | ,144 | ,203 | | |
| Fisher's Exact Test | 11,214 | | | ,093 | | |
| Linear-by-Linear Association | 7,184 | 1 | ,007 | ,007 | ,004 | ,001 |
| N of Valid Cases | 149 | | | | | |

Razão_categorias * Familiaridade_consumo_indirecto

Count

| | | Familiaridade consumo indirecto | | Total |
|------------------|--|---------------------------------|-----------|------------|
| | | 0 | 1 | |
| Razao_categorias | Convite | 12 | 5 | 17 |
| | Viver experiência diferente | 26 | 19 | 45 |
| | Gostar de estar em palco | 7 | 9 | 16 |
| | Interesse por teatro/dança | 22 | 29 | 51 |
| | Interesse tema "educação pela arte" | 3 | 2 | 5 |
| | Curiosidade processo criação MV | 1 | 6 | 7 |
| | Curiosidade processo criação espectáculo | 1 | 3 | 4 |
| | Outra | 3 | 1 | 4 |
| | Total | 75 | 74 | 149 |

Chi-Square Tests

| | Value | df | Asymp. Sig. (2-sided) | Exact Sig. (2-sided) | Exact Sig. (1-sided) | Point Probability |
|------------------------------|--------|----|-----------------------|----------------------|----------------------|-------------------|
| Pearson Chi-Square | 10,947 | 7 | ,141 | ,135 | | |
| Likelihood Ratio | 11,528 | 7 | ,117 | ,176 | | |
| Fisher's Exact Test | 10,663 | | | ,138 | | |
| Linear-by-Linear Association | 4,293 | 1 | ,038 | ,038 | ,021 | ,004 |
| N of Valid Cases | 149 | | | | | |

Razão_categorias * Familiaridade_participação

Count

| | | Familiaridade participacao | | Total |
|------------------|--|----------------------------|----|-------|
| | | 0 | 1 | |
| Razao_categorias | Convite | 7 | 10 | 17 |
| | Viver experiência diferente | 20 | 25 | 45 |
| | Gostar de estar em palco | 3 | 13 | 16 |
| | Interesse por teatro/dança | 15 | 36 | 51 |
| | Interesse tema "educação pela arte" | 0 | 5 | 5 |
| | Curiosidade processo criação MV | 0 | 7 | 7 |
| | Curiosidade processo criação espectáculo | 3 | 1 | 4 |
| | Outra | 3 | 1 | 4 |
| Total | | 51 | 98 | 149 |

Chi-Square Tests

| | Value | df | Asymp. Sig. (2-sided) | Exact Sig. (2-sided) | Exact Sig. (1-sided) | Point Probability |
|------------------------------|--------|----|-----------------------|----------------------|----------------------|-------------------|
| Pearson Chi-Square | 16,831 | 7 | ,019 | ,014 | | |
| Likelihood Ratio | 20,384 | 7 | ,005 | ,008 | | |
| Fisher's Exact Test | 15,923 | | | ,015 | | |
| Linear-by-Linear Association | ,382 | 1 | ,537 | ,541 | ,286 | ,031 |
| N of Valid Cases | 149 | | | | | |

Razão_categorias * Conhecimento trabalho MV

Count

| | | A6. Antes de participar no "Vale", conhecia o trabalho artístico de Madalena Victorino? | | Total |
|------------------|--|---|-----|-------|
| | | Não | Sim | |
| Razao_categorias | Convite | 15 | 2 | 17 |
| | Viver experiência diferente | 39 | 6 | 45 |
| | Gostar de estar em palco | 10 | 6 | 16 |
| | Interesse por teatro/dança | 36 | 15 | 51 |
| | Interesse tema "educação pela arte" | 3 | 2 | 5 |
| | Curiosidade processo criação MV | 2 | 5 | 7 |
| | Curiosidade processo criação espectáculo | 3 | 1 | 4 |
| | Outra | 3 | 1 | 4 |
| Total | | 111 | 38 | 149 |

Chi-Square Tests

| | Value | df | Asymp. Sig. (2-sided) | Exact Sig. (2-sided) | Exact Sig. (1-sided) | Point Probability |
|------------------------------|--------|----|-----------------------|----------------------|----------------------|-------------------|
| Pearson Chi-Square | 15,144 | 7 | ,034 | ,032 | | |
| Likelihood Ratio | 14,483 | 7 | ,043 | ,062 | | |
| Fisher's Exact Test | 14,662 | | | ,024 | | |
| Linear-by-Linear Association | 6,839 | 1 | ,009 | ,010 | ,005 | ,001 |
| N of Valid Cases | 149 | | | | | |

| Palavra | Recorrência |
|------------------|-------------|
| espectáculo | 104 |
| experiência | 72 |
| peessoas | 65 |
| dança | 60 |
| trabalho | 58 |
| madalena | 48 |
| palco | 34 |
| vale | 34 |
| teatro | 30 |
| música | 27 |
| arte | 26 |
| vida | 26 |
| grupo | 25 |
| profissionalismo | 24 |

| Conhecia trabalho MV | Conteúdo | % Conteúdo | Processo | % Processo | Ref. Totais |
|----------------------|----------|------------|----------|------------|-------------|
| Não | 217 | 37,4% | 209 | 36,0% | 581 |
| Sim | 73 | 32,3% | 84 | 41,8% | 201 |

| Familiaridade teatro dança /Tipos referência | Conteúdo | % | Processo | % | Totais |
|--|----------|-------|----------|-------|--------|
| Consumo directo = Sim | 73 | 33,5% | 92 | 42,2% | 218 |
| Consumo directo = Não | 219 | 38,2% | 207 | 36,1% | 574 |
| Consumo indirecto = Sim | 151 | 37,0% | 160 | 39,2% | 408 |
| Consumo indirecto = Não | 140 | 37,0% | 135 | 35,7% | 378 |
| Participação = Sim | 186 | 36,6% | 199 | 39,2% | 508 |
| Participação = Não | 104 | 38,0% | 94 | 34,3% | 274 |

| Ref. Processo/Grau escolaridade | 1.º - 3.º ciclo EB | Ensino Secundário | Bacharelato - Mestrado |
|---------------------------------|--------------------|-------------------|------------------------|
| Ambiente ensaios | 25,9% (14) | 23,2% (20) | 13,6% (21) |
| Aprendizagens | 7,4% (4) | 8,1% (7) | 4,5% (7) |
| Madalena Victorino | 5,6% (3) | 9,3% (8) | 10,8% (17) |
| Desempenho | 9,3% (5) | 2,3% (2) | 5,16% (8) |
| Intérpretes e equipas técnicas | 9,3% (5) | 10,5% (9) | 12,9% (20) |
| Palco e bastidores | 1,9% (1) | 4,7% (4) | 0,7% (1) |
| Profissionalismo | 5,6% (3) | 12,8% (11) | 12,9% (20) |
| Relações | 29,6% (16) | 48,8% (42) | 46,5% (72) |
| Ref. Totais | 54 | 86 | 155 |

| Ref. Conteúdo/Grau escolaridade | 1.-3.º ciclo Ensino Básico | Ensino Secundário | Bacharelato-Mestrado |
|---------------------------------|----------------------------|-------------------|----------------------|
| Arte e cultura | 6,6% (5) | 3,8% (3) | 3,6% (5) |
| Atributos espectáculo | 9,2% (7) | 24,7% (19) | 19,6% (27) |
| Corpo, movimento e coreografia | 14,5% (11) | 6,49% (5) | 14,5% (20) |
| Dança, teatro e espectáculo | 15,8% (12) | 9,1% (7) | 10,9% (15) |
| Coreógrafa | 0,0% | 1,3% (1) | 0,72% (1) |
| Multidisciplinariedade | 1,31% (1) | 0,0% | 1,44% (2) |
| Música | 6,6% (5) | 7,8% (6) | 9,4% (13) |
| Qualidade espectáculo | 19,7% (15) | 14,3% (11) | 15,9% (22) |
| Temas e cenas | 43,4% (33) | 36,4% (28) | 38,4% (53) |
| Totais | 76 | 77 | 138 |

4- ÁRVORE DE CODIFICAÇÃO DE REFERÊNCIAS

Coding Summary

Vale

| Hierarchical Name | Aggregate | Coverage | Number Of Coding References | Number Of Users Coding |
|--|-----------|----------|-----------------------------|------------------------|
| Internals\\respostas qualitativas | | | | |
| Document | | | | |
| Node | | | | |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo | No | 13,76% | 290 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Arte e Cultura contemporâneas | No | 0,15% | 13 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Atributos espectáculo | No | 1,47% | 52 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Atributos espectáculo\\Beleza | No | 0,28% | 11 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Atributos espectáculo\\Criatividade | No | 0,94% | 34 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Atributos espectáculo\\Sensibilidade | No | 0,05% | 3 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Atributos espectáculo\\Simplicidade | No | 0,09% | 3 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Corpo, movimento e coreografia | No | 1,03% | 36 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Dança, teatro e espectáculo | No | 0,68% | 34 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Madalena Victorino | No | 0,05% | 2 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Multidisciplinariedade | No | 0,12% | 3 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Música | No | 0,46% | 24 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Qualidade espectáculo | No | 2,80% | 48 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Temas e cenas | No | 3,75% | 114 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Temas e cenas\\Água | No | 0,16% | 10 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Temas e cenas\\Animais | No | 0,60% | 23 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Temas e cenas\\Festa | No | 0,05% | 5 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Temas e cenas\\Gentes | No | 0,10% | 7 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Temas e cenas\\Imagem | No | 0,15% | 7 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Temas e cenas\\Natureza | No | 0,45% | 21 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Temas e cenas\\Outros | No | 0,19% | 8 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Temas e cenas\\Tradição | No | 0,51% | 12 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Temas e cenas\\Vale do Tejo | No | 0,29% | 8 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Conteúdo\\Temas e cenas\\Vida | No | 0,06% | 4 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Efeitos | No | 19,86% | 126 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Efeitos\\Aquisição conhecimentos ou experiências | No | 4,24% | 23 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Efeitos\\Indivíduo | No | 8,50% | 55 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Efeitos\\Indivíduo-Outros | No | 1,92% | 17 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Efeitos\\Interesse Arte e Cultura | No | 1,27% | 11 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Efeitos\\Interesse teatro e dança | No | 2,20% | 20 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Efeitos\\Percepções arte | No | 3,88% | 22 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Efeitos\\Práticas | No | 2,06% | 9 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Efeitos\\Práticas\\Culturais directas | No | 1,35% | 5 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Efeitos\\Práticas\\Culturais indirectas | No | 1,14% | 4 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Expectativas | No | 9,00% | 64 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Expectativas\\Avaliação negativa | No | 0,21% | 2 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Expectativas\\Avaliação positiva | No | 2,41% | 17 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Expectativas\\Conhecimento | No | 2,32% | 14 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Expectativas\\Coordenação pessoas e tempo | No | 0,97% | 4 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Expectativas\\Desconhecimento | No | 2,96% | 27 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Impressões | No | 8,93% | 110 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Impressões\\Aproximação | No | 0,38% | 4 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Impressões\\Balanço experiência | No | 4,66% | 53 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Impressões\\Balanço experiência\\Avaliação positiva | No | 3,84% | 41 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Impressões\\Balanço experiência\\Novidade | No | 0,56% | 10 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Impressões\\Intensidade | No | 1,03% | 23 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Impressões\\Memória | No | 0,95% | 13 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Impressões\\Repetição | No | 0,89% | 10 | 1 |
| Nodes\\Tree Nodes\\Impressões\\Saúde | No | 0,09% | 6 | 1 |

Curriculum Vitae

Informação pessoal

Nome próprio / Apelido(s) **Catarina Silva Rosário Alfaia**
Morada Av. Óscar Monteiro Torres, 27-1.º direito, 1000-215 Lisboa (Portugal)
Telemóvel 965 823 240
Endereço de correio electrónico catarinaalfaia@netcabo.pt
Nacionalidade Portuguesa
Data de nascimento 10/08/1984

Experiência profissional

Datas 07/2011 →
Função ou cargo ocupado Business Executive Officer
Principais actividades e responsabilidades Construção de propostas comerciais de aluguer de aeronaves, market research, estratégia e planeamento
Nome e morada do empregador euroAtlantic Airways
Beloura (Portugal)
Tipo de empresa ou sector Aviação

Datas 02/2006 – 06/2011
Função ou cargo ocupado Jornalista
Principais actividades e responsabilidades Pesquisa, selecção e gestão de informação; contacto; redacção e edição de texto; traduções inglês-português e espanhol-português; coordenação editorial
Nome e morada do empregador Multipublicações Lda. – Revista Marketeer
Lisboa (Portugal)
Tipo de empresa ou sector Media

Datas 11/2008 - 12/2008
Função ou cargo ocupado Assistente de realização
Principais actividades e responsabilidades Pesquisa e produção de texto para documentários sobre o projecto “Equal”
Nome e morada do empregador Mos Filmes
Lisboa (Portugal)
Tipo de empresa ou sector Cinema

Datas 04/2007 - 05/2007
Função ou cargo ocupado Revisora
Principais actividades e responsabilidades Revisão de texto
Nome e morada do empregador Revista Op.
Lisboa (Portugal)
Tipo de empresa ou sector Media

Datas
Função ou cargo ocupado Estagiária

| | |
|--|--|
| Principais actividades e responsabilidades | Clipping diário; follow-up de media; produção de press releases; ideias criativas |
| Nome e morada do empregador | ADBBD Comunicare Lisboa (Portugal) |
| Tipo de empresa ou sector | Assessoria de comunicação |
| Datas | 2004 → |
| Função ou cargo ocupado | Invigilator |
| Principais actividades e responsabilidades | Vigilância e apoio à realização de exames de línguas da Universidade de Cambridge |
| Nome e morada do empregador | University of Cambridge – ESOL Examinations – Examinations Administration Lisboa (Portugal) |
| Tipo de empresa ou sector | Educação |
| Datas | 08/2004 |
| Função ou cargo ocupado | “Job-étudiant” |
| Principais actividades e responsabilidades | Secretariado/assessoria de direcção |
| Nome e morada do empregador | Cour de Comptes Européenne – Direction du Service de Traduction Luxemburgo (Luxemburgo) |
| Tipo de empresa ou sector | Organismo EU |

Educação e formação

| | |
|---|---|
| Datas | 09/2009 → |
| Designação da qualificação atribuída | Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação |
| Principais disciplinas/competências profissionais | Análise de Indicadores Estatísticos, Comunicação Política, Geopolítica dos Media, Organização e Intervenção Cultural, Teorias da Recepção, Teorias da Sociedade da Informação |
| Nome e tipo da organização de ensino ou formação | ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa Lisboa (Portugal) |
| Nível segundo a classificação nacional ou internacional | ISCED 6 |
| Datas | 09/2002 - 07/2006 |
| Designação da qualificação atribuída | Licenciatura em Ciências da Comunicação – variante Comunicação Institucional |
| Principais disciplinas/competências profissionais | Comunicação Empresarial, Marketing, Publicidade, RP, Sistemática e Modelos da Informação, Tecnologia dos Media, Teoria da Comunicação Institucional, Teoria do Texto |
| Nome e tipo da organização de ensino ou formação | Universidade Nova de Lisboa - FCSH Lisboa (Portugal) |
| Nível segundo a classificação nacional ou internacional | ISCED 5 |
| Datas | 2005 |
| Designação da qualificação atribuída | Certificate in Advanced English |
| Nome e tipo da organização de ensino ou formação | University of Cambridge – EXOL Examinations Lisboa (Portugal) |
| Nível segundo a classificação nacional ou internacional | C1 |
| Datas | 2008 |
| Designação da qualificação atribuída | Diploma em Castelhana |

Nome e tipo da organização de ensino ou formação Instituto Cervantes
Lisboa (Portugal)

Informações Adicionais

| | |
|-----------|---|
| 2011 | Popdoc – Associação Cultural Membro fundador e tesoureira da direcção para o biénio 2011-2012 |
| 2010 | Festival “Todos” – Martim Moniz Voluntária na organização |
| 2010 | Documentário “Gateiras” – selecção competição oficial DocLisboa 2010 Produtora |
| 2004 | XI Sessão Nacional do Parlamento Europeu dos Jovens – Portalegre Membro da organização |
| 2003 | <i>SLACA – S. Lourenço Associação Cultural e Artística</i> – Portalegre Membro fundador e secretária de direcção para o mandato 2007/2009 |
| 2002 | 41.ª Sessão Internacional do Parlamento Europeu dos Jovens - Turim Membro do Comité Português |
| 2002 | VIII Sessão Nacional do Parlamento Europeu dos Jovens – Guarda Membro do Comité vencedor |
| 2001 | Camp Rising Sun Europe – an international scholarship camp in Denmark for girls |
| 1999-2006 | Grupo de Teatro da S.Lourenço - Portalegre Integração do elenco até 2002; divulgação do espectáculo realizado em 2003; montagem e produção de adereços do espectáculo realizado em 2004; direcção de produção, montagem, comunicação e divulgação do espectáculo realizado em 2005 |