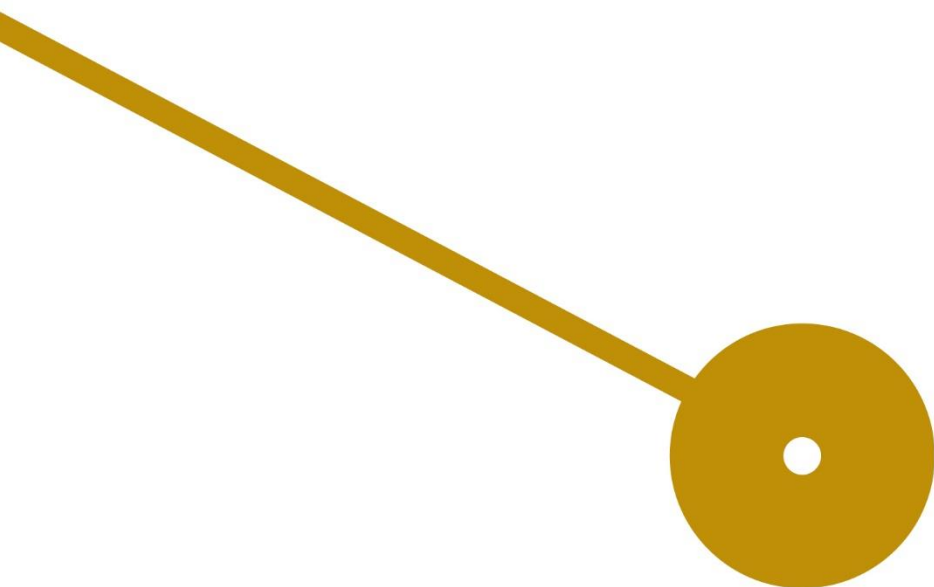


M

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO  
Dança- Composição Coreográfica

Vestígios de Movimento:  
Formação, reconhecimento e  
identidade da dança em Portugal  
Inês Maria Vigário Garrido

10/2025





MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO  
Dança- Composição Coreográfica

# Vestígios de Movimento: Formação, reconhecimento e identidade da dança em Portugal

Inês Maria Vigário Garrido

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Dança- Composição Coreográfica

Orientadora Professora Doutora Cláudia Marisa  
Orientadora Professora Doutora Lurdes Ávila

10/2025

Dedico estas páginas aos que dançam, mesmo quando o palco é incerto. Aos que transformam o corpo em voz e fazem da persistência a sua arte.

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, ao meu irmão e à minha família, pela raiz firme onde sempre encontrei força e abrigo. Ao Telmo, pela confiança inabalável, mesmo quando a minha própria voz vacilava.

Às Professoras Cláudia Marisa e Lurdes Ávila, pela forma como souberam ver mais longe do que eu própria e me ensinaram a não desistir.

Ao meu Núcleo de Dança, pelo abrigo, pelas aprendizagens e pelas pessoas que nele encontrei e que se tornaram parte da minha vida.

À afilhada que ganhei nesse caminho, pelo ombro sempre presente, e à Rita, com quem o destino me uniu neste mestrado, partilhando cumplicidades e resistências.

À Mané, que foi mais do que professora: inspiração, farol e amizade que me acompanha.

Aos colegas de mestrado e aos amigos de sempre, que me ouviram, apoiaram e ajudaram a construir quem sou hoje.

A todos os bailarinos que se cruzaram comigo ao longo do meu percurso e que hoje tenho a sorte de ter ao meu lado, aos professores que sempre estiveram presentes e acreditaram em mim, aos meus alunos, fonte constante de motivação e aprendizagem e à Academia Pausa, pela formação em dança e pelas bases que me transmitiu, essenciais no caminho que continuo a trilhar.

E, sobretudo, a todos os bailarinos e bailarinas portugueses, cuja luta diária pela legitimação da dança como profissão e modo de vida constitui a mais profunda inspiração deste

trabalho. É na sua persistência, nos seus gestos e nas suas vozes que esta investigação encontra sentido.

Em especial, deixo uma palavra de gratidão a Ana Carina Rodríguez, Carlota Bastos Carreira, Colin Vieira, Francisca Marques e Vítor Kpez cuja entrega, percurso e testemunho permanecerão como referência e motivação neste caminho.

## **Resumo**

Ser bailarino implica, frequentemente, um profundo comprometimento com a criatividade, a originalidade e a capacidade de comunicar emoções ou mensagens de forma singular. Inseridos em contextos culturais, sociais e políticos específicos, os bailarinos contribuem para a reflexão e transformação da sociedade através da sua arte. Nesta dissertação, analisa-se a realidade da dança em Portugal, explorando os desafios e as oportunidades que marcam o percurso dos bailarinos desde a formação inicial até à afirmação profissional e identitária. Através de entrevistas a 5 bailarinos portugueses: Ana Carina Rodríguez, Carlota Bastos Carreira, Colin Vieira, Francisca Marques e Vítor Duarte (Kpez), de diferentes gerações e experiências, a investigação estruturou-se em quatro eixos: a educação de base em dança (formal e não formal), a valorização estética e social dos estilos, os processos de profissionalização e a afirmação identitária. Consideram-se ainda as particularidades da cultura portuguesa, a escassez de apoios, a precariedade do mercado e o frágil reconhecimento da dança no contexto nacional. Os resultados evidenciam não só a persistência dos bailarinos perante recursos limitados e barreiras estruturais, mas também a forma como procuram novas possibilidades de expressão e reconhecimento, conciliando excelência técnica, resistência criativa e a construção de uma identidade artística no plano nacional e internacional.

## **Palavras-chave**

Bailarino; dança em Portugal; entrevistas; reconhecimento; profissionalização; identidade artística.

## **Abstract**

Being a dancer often implies a deep commitment to creativity, originality and the ability to communicate emotions or messages in a unique way. Inserted in specific cultural, social and political contexts, dancers contribute to the reflection and transformation of society through their art. This dissertation analyses the reality of dance in Portugal, exploring the challenges and opportunities that mark the path of dancers from their initial training to professional and identity affirmation. Through interviews with dancers from different generations and experiences, the research is structured around four axes: basic dance education (formal and informal), the aesthetic and social appreciation of styles, the processes of professionalisation and the affirmation of identity. It also considers the particularities of Portuguese culture, the lack of support, the precariousness of the market, and the fragile recognition of dance in the national context. The results highlight not only the persistence of dancers in the face of limited resources and structural barriers, but also the way in which they seek new possibilities for expression and recognition, reconciling technical excellence, creative resilience and the construction of an artistic identity at national and international level.

## **Keywords**

dancer; dance in Portugal; interviews; recognition; professionalisation; artistic identity.

## Índice

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Ato I – Ecos da Memória Coletiva (Estado da Arte)</b> .....	6
<b>Ato II – Bastidores da Investigação (Metodologia)</b> .....	9
<b>2.1. O caminho metodológico (ensaiai o percurso)</b> .....	9
<b>2.2. Contexto e participantes (quem dá corpo e voz)</b> .....	11
<b>2.3. Recolha de dados (a escuta como coreografia)</b> .....	13
<b>2.4. Análise dos dados (montagem e composição)</b> .....	13
<b>Ato III- Corpos em voz alta (Apresentação e discussão de resultados)</b> .....	16
<b>3.1. Educação base em dança (formal e não formal)</b> .....	16
3.1.1. Início em idade infantil e primeiros contactos.....	16
3.1.2. Formação formal em instituições .....	18
3.1.3. Influência de contextos não formais .....	19
3.1.4. Barreiras e desafios na formação inicial .....	20
<b>3.2. Valorização dos estilos de dança e estatuto</b> .....	21
3.2.1. Centralidade do clássico e do contemporâneo.....	22
3.2.2. Reconhecimento institucional e social .....	23
3.2.3. Estigmas e elitismos culturais.....	24
3.2.4. Versatilidade das escolas e formação .....	25
<b>3.3. Profissionalização da dança em Portugal</b> .....	27
3.3.1. Condições de trabalho e mercado .....	27
3.3.2. Apoio estatal e políticas culturais .....	28
3.3.3. Perceção social da profissão.....	29
3.3.4. Preparação para o mercado de trabalho vindo da formação formal.....	30
<b>3.4. Afirmção identitária</b> .....	31
3.4.1. Construção pessoal da identidade.....	32
3.4.2. Identidade coletiva e comunitária .....	33
3.4.3. Experiências internacionais e comparação.....	35
<b>Ato IV- Último ato (Conclusão)</b> .....	36
<b>Epílogo- Da Ideia ao Palco: Relatório de Vestígios de Movimento</b> .....	38
Metodologia .....	39
Cronograma .....	40
Ficha técnica.....	41
Análise crítica e reflexões .....	42
Limitações e desafios do espetáculo .....	45
<b>Referências bibliográficas</b> .....	47

<b>Anexo A- Transcrição da entrevista de Ana Carina Rodríguez</b> .....	49
<b>Anexo B- Transcrição da entrevista de Carlota Bastos Carreira</b> .....	58
<b>Anexo C- Transcrição da entrevista de Colin Vieira</b> .....	71
<b>Anexo D- Transcrição da entrevista de Francisca Marques</b> .....	84
<b>Anexo E- Transcrição da entrevista de Vítor Duarte (Kpez)</b> .....	87
<b>Anexo F- Declarações de consentimento informado e conformidade de transcrição</b> .....	109
<b>Anexo G- Guião das entrevistas</b> .....	119
<b>Anexo H- Tabela de distribuição resultados</b> .....	120
<b>Anexo I- Guião <i>Vestígios de Movimento</i></b> .....	163
<b>Anexo J- Folha de sala <i>Vestígios de Movimento</i></b> .....	166
<b>Anexo K- Vídeo <i>Vestígios de Movimento</i></b> .....	168

## Introdução

A presente dissertação insere-se no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas, especialização em Dança – Composição Coreográfica, e propõe-se examinar criticamente alguns processos de formação e afirmação profissional dos bailarinos em Portugal, através de uma amostra composta por 5 intérpretes correspondentes a estilos de dança diferenciados. A escolha deste objeto de estudo resulta da constatação de que a dança, enquanto prática artística e disciplina académica, ocupa um lugar específico e, por vezes, ambíguo no panorama cultural português: simultaneamente reconhecida como expressão de excelência estética e frequentemente desvalorizada enquanto profissão. Como sublinha Borges e Pereira (2012), apesar da elevada formação dos artistas, “é fraca a probabilidade de com isso obterem um trabalho artístico mais bem remunerado” (p. 26), evidenciando a distância entre o reconhecimento artístico e a efetiva valorização profissional.

Ao longo do meu percurso, fui percebendo que a minha motivação principal residia na criação e na interpretação artística, o que naturalmente me direcionou para a escolha profissional de seguir a dança como carreira. Contudo, este caminho revelou-se repleto de obstáculos, característicos de um país que, apesar da sua riqueza cultural, ainda não dispõe de mecanismos suficientemente robustos para apoiar e valorizar de forma plena a criação artística. Como observa Fazenda (2020), “faltavam estruturas artísticas consistentes que suportassem um crescimento da dança e políticas culturais que promovessem a liberdade da criação artística e assegurassem a continuidade de projetos” (p. 103). Esta ausência de mecanismos é igualmente sentida nos percursos individuais dos bailarinos: como sublinha Castro (2023), “none

of the interviewed dancers was aware of initiatives available to support dance career transition in Portugal” (p. 2), evidenciando a fragilidade do sistema nacional face às necessidades concretas dos profissionais da dança. Frequentemente questioneei a viabilidade desta profissão, uma vez que, em múltiplos contextos - escolares, sociais e familiares, emergiram preconceitos e resistências que refletiam uma visão limitada sobre as artes e os seus profissionais. Expressões como “E vais viver de quê? Mas o que é que fazes a sério?”, “É melhor ter uma carreira de verdade e fazer da dança um *hobby*?”, ou “Viver como bailarina? Só se emigrares” não são meros episódios isolados, mas antes sintomas de um imaginário social em que a dança continua a ser percecionada como atividade acessória e precária.

Este cenário, longe de ser apenas uma experiência individual, reflete as dificuldades enfrentadas por muitos bailarinos e artistas em Portugal, onde o investimento estatal na cultura permanece insuficiente, apesar de incrementos pontuais no orçamento de Estado. Como observa Fazenda (2020), durante décadas “faltavam estruturas artísticas consistentes que suportassem um crescimento da dança e políticas culturais que promovessem a liberdade da criação artística e assegurassem a continuidade de projetos” (p. 103). A extinção do Ministério da Cultura em 2011 e a sua posterior reativação em 2015 são, de certo modo, reveladoras da importância secundária atribuída ao setor em contextos de crise. No domínio educativo, persiste igualmente uma tendência para relegar as artes a um papel secundário. O sistema de ensino português mantém-se fortemente centrado em conteúdos académicos e em práticas avaliativas convencionais, em detrimento do estímulo à criatividade, ao pensamento crítico e à expressão

artística. Como observa Ferreira (2016), a criação de percursos vocacionais específicos de dança, apesar de pioneira em algumas instituições, ainda não conseguiu consolidar-se plenamente como alternativa reconhecida e valorizada no panorama nacional. A falta de integração das artes nos currículos e de incentivos à participação em atividades culturais limita o contacto das crianças e jovens com experiências artísticas transformadoras, comprometendo a formação de públicos culturalmente ativos.

A formação em dança constitui, neste sentido, uma dimensão estruturante da trajetória dos bailarinos, configurando-se como espaço de aquisição técnica, desenvolvimento criativo e socialização artística. Esta formação pode assumir contornos formais, em instituições de ensino vocacional, conservatórios e ensino superior, ou não formais, através de academias privadas, *workshops* e experiências em companhias independentes. Em ambos os casos, desempenha um papel decisivo não apenas na constituição de competências artísticas, mas também na preparação para os desafios inerentes à profissionalização (Ferreira, 2016).

Todavia, a transição do percurso formativo para a afirmação profissional encontra-se condicionada por fatores múltiplos, que ultrapassam a esfera individual e se relacionam com estruturas institucionais, políticas culturais e representações sociais da profissão. Estudos recentes evidenciam que a ausência de programas sistemáticos de apoio à transição de carreira, a precariedade do setor artístico e a insuficiente valorização social da dança em Portugal constituem obstáculos significativos à consolidação de percursos profissionais sustentáveis (Castro, 2023).

Partindo desta realidade, a presente investigação orienta-se pela seguinte questão de investigação: de que modo a formação e os processos de afirmação profissional moldam a carreira e a identidade dos bailarinos em Portugal? Para responder a esta questão, optou-se por uma metodologia qualitativa, centrada na realização de entrevistas a bailarinos com diferentes percursos formativos e experiências profissionais, em Portugal e no estrangeiro. O guião de entrevistas foi concebido de forma a explorar dimensões centrais da experiência dos participantes, incluindo variáveis sociodemográficas, processos de formação, influências pessoais e institucionais, dificuldades enfrentadas, perceções sobre a valorização social e cultural da profissão, bem como experiências de realização profissional.

A análise dos dados será organizada em quatro secções temáticas, definidas a partir dos eixos mais relevantes identificados na investigação:

1. Educação base da dança (formal e não formal) – análise das condições de acesso, dos percursos formativos iniciais e da diversidade de contextos educativos;
2. Valorização dos estilos e estatuto – discussão das hierarquias estéticas, dos mecanismos de legitimação e da forma como determinados estilos são mais ou menos valorizados socialmente;
3. Profissionalização da dança em Portugal – exame das oportunidades, dos constrangimentos e das estratégias de integração no mercado de trabalho;
4. Afirmação identitária – estudo da construção das identidades profissionais dos bailarinos, com articulação entre realização pessoal, reconhecimento social e pertença ao campo artístico.

Deste modo, esta dissertação procura articular uma dupla perspetiva: por um lado, a experiência individual enquanto bailarina, marcada por obstáculos estruturais e preconceitos sociais; por outro, uma análise académica sustentada pela literatura e pelos testemunhos de outros profissionais, que permite compreender como as trajetórias formativas e profissionais se entrecruzam com os mecanismos de legitimação cultural em Portugal. Pretende-se, assim, contribuir para um entendimento crítico e aprofundado da realidade da dança em Portugal, evidenciando o impacto que a formação e a profissionalização exercem sobre a identidade dos bailarinos e sobre a forma como estes são reconhecidos e valorizados na sociedade contemporânea.

## **Ato I – Ecos da Memória Coletiva (Estado da Arte)**

A análise da formação e da afirmação dos bailarinos em Portugal exige uma perspetiva que articule história, pedagogia, mercado de trabalho, campo artístico e identidade profissional. A experiência pessoal do percurso de quem escolhe esta carreira encontra eco nas investigações que mostram tanto os avanços conquistados desde a democratização cultural do país como as contradições que ainda hoje marcam a profissão.

A valorização da carreira de bailarino teve um grande acréscimo pós a revolução dos cravos em 1974, sem descurar a criação da Companhia de Dança Verde Gaio em 1940, que serviu de base para impulsionar e formar bailarinos em Portugal. Os anos seguintes seguiram-se com a expansão do Ballet Gulbenkian, da Companhia Nacional de Bailado (CNB), e de outros conservatórios de dança que vão até aos dias de hoje surgindo. “É após a instituição do regime democrático (...) que a dança se desenvolve no país e as expressões desta forma de cultura se diversificam” (Fazenda , 2020, p.103). Além disso, começaram a surgir coreógrafos e bailarinos contemporâneos que foram expandindo a dança contemporânea por Portugal e a dissolver a ideia de bailarino de clássico, tais como Vasco Wellenkamp e Olga Roriz, entre tantos outros.

Além disso, depois do 25 de abril começou a ser inserido nos sistemas educativos a parte artística, dando aso à criação de escolas artísticas e ensinos profissionais de artes. “a ACDS (Academia de Dança Contemporânea de Setúbal) encontra-se em funcionamento e continua a ministrar o Ensino Artístico Especializado, no qual se formam continuamente bailarinos e profissionais das diversas áreas, através de um ensino de qualidade, pioneiro na articulação entre o ensino de dança clássica e em simultâneo o ensino da dança contemporânea.” (Ferreira, 2016, p.55) em 1982. A articulação entre dança e ensino regular permitiu assim a legitimação da formação artística. No entanto, a falta de apoio do estado para o ensino artístico, dificultou esse avanço e evolução. O ensino artístico em dança a formação de conservatórios e academias especializadas em formação de bailarinos deve ser sempre valorização pelo avanço enorme que deram à valorização da dança em Portugal, porém o ensino da dança deve integrar dimensões identitárias, expressivas e críticas, para além da componente técnica, tal como refere Xavier (2017). Este deve ser um ensino capaz de pensar o corpo como espaço de identidade e resistência social e não apenas como um corpo com

técnica de clássico ou contemporâneo e dando liberdade para explorar novos estilos e diferentes formas de criação.

O ensino artístico especializado deve, portanto, ser concebido como espaço capaz de pensar o corpo para além da mera dimensão técnica, reconhecendo-o como lugar de identidade e de resistência social. Não se trata apenas de formar intérpretes em estilos definidos: clássico ou contemporâneo, mas de promover a liberdade de experimentação e a exploração de novos vocabulários criativos. Neste sentido, ganha crescente relevância a noção de “corpo versátil”, ou seja, um corpo capaz de integrar múltiplas técnicas sem se fixar numa estética única, qualidade cada vez mais valorizada no mercado de trabalho da dança, não apenas em Portugal mas também em contextos internacionais, Gil (2001).

Todavia, após uma formação inicial exigente e de elevada qualidade técnica, os bailarinos deparam-se com um mercado de trabalho instável e precário. Como observam Borges e Pereira (2012), “a formação, apesar de elevada, não garante uma inserção profissional estável nem remunerada de forma justa” (p. 87). A obtenção de apoios públicos, quando existem, implica ainda processos burocráticos complexos, assentes em candidaturas que frequentemente obrigam as estruturas artísticas a adaptarem-se a formatos rígidos e limitadores da sua ação (Sá, 2020).

Neste contexto, muitos bailarinos veem-se obrigados a procurar fontes alternativas de rendimento, acumulando atividades fora da dança, apesar de procurarem permanecer ativos no setor artístico. Esta realidade é agravada pela própria natureza da profissão: a carreira de intérprete é curta e profundamente dependente da saúde e da vitalidade do corpo. Assim, a transição para outras profissões, quer relacionadas com a dança, quer em áreas distintas, torna-se inevitável em determinado momento do percurso. No entanto, essa transição é raramente vivida como processo simples ou fluido, dada a ausência de preparação estruturada e de programas de apoio. Borges de Castro (2020) sublinha, por isso, a urgência de implementar em Portugal programas nacionais de transição de carreira que valorizem as competências transferíveis desenvolvidas ao longo da formação e prática artística, de forma a garantir que os bailarinos possam reconfigurar as suas trajetórias profissionais com maior dignidade e reconhecimento.

O estado da arte permite concluir que a formação e a afirmação dos bailarinos em Portugal se desenvolvem num campo de tensões: entre a excelência formativa e a fragilidade do mercado, entre a pluralidade estética e a dependência de apoios públicos, entre a vocação artística e a necessidade de transição para outras profissões.

Se, por um lado, a Revolução de Abril abriu caminho para a institucionalização da dança, para a criação de companhias e para a valorização do ensino artístico, por outro lado, a precariedade laboral e a falta de políticas estruturadas continuam a marcar a profissão. O corpo do bailarino português afirma-se, assim, num espaço paradoxal: lugar de criação e resistência, mas também de instabilidade e incerteza.

## Ato II – Bastidores da Investigação (Metodologia)

### 2.1. O caminho metodológico (ensaiar o percurso)

Esta investigação nasceu do desejo de ouvir as vozes que resistem no silêncio das margens da dança em Portugal. O formato de entrevista semiestruturada foi escolhido por permitir que a palavra se movesse com liberdade, sem perder o fio condutor da pesquisa. Foram realizadas cinco entrevistas a intérpretes que vivem a dança em linguagens muitas vezes invisíveis, comercial, *jazz*, contemporâneo *fusion* e *urban show*, corpos que insistem em existir mesmo fora do reconhecimento institucional.

Numa primeira fase, procedeu-se à construção do guião de entrevista, seguindo uma lógica progressiva e organizada. O guião foi estruturado em quatro blocos principais:

1. Caracterização da amostra;
2. Perguntas introdutórias;
3. Perguntas pessoais e de carácter emocional;
4. Perguntas conclusivas e reflexões finais.

Posteriormente, foram elaboradas perguntas preliminares, às quais foram associados objetivos específicos. Este processo permitiu maior flexibilidade na seleção, inclusão ou exclusão de questões, garantindo que cada uma estivesse alinhada com os propósitos definidos para a investigação. O guião final integrou 10 perguntas centrais, concebidas para recolher informação nos seguintes eixos de análise:

Percurso pessoal e profissional: compreender a formação, experiências e evolução na carreira de dança.

- **Motivações:** investigar fatores pessoais, familiares, educacionais e culturais que sustentaram a decisão de seguir a dança como profissão.
- **Obstáculos e contexto educativo:** analisar as dificuldades enfrentadas nos contextos escolares e académicos, bem como o papel dessas instituições no desenvolvimento ou limitação do crescimento artístico.
- **Feedback externo:** explorar a influência de familiares, professores, diretores e coreógrafos, no processo formativo e profissional.

- Realização profissional: avaliar o grau de satisfação e os fatores que influenciam a perceção de sucesso na carreira.
- Reconhecimento e legitimação social: compreender a forma como os bailarinos percecionam o estatuto da sua profissão na sociedade portuguesa, analisando o reconhecimento público e institucional.
- Projeção futura: identificar necessidades e mudanças consideradas fundamentais para o fortalecimento e sustentabilidade da dança em Portugal.

Chegando a uma proposta final, este foi o guião de entrevistas utilizado:

1. Poderia indicar a sua idade, género, nacionalidade e local de residência?
2. Com que idade começou o seu percurso na dança? Por que estilos foi passando durante a sua formação? Em que idade começou a dedicar-se à dança de uma forma mais direcionada para uma profissionalização? Fez algum tipo de formação superior ligada à dança? Em que companhias e países trabalhou? Quantos dias e horas por semana treina?
3. Quais foram as principais influências na sua decisão de se tornar bailarino/a?
4. Quais foram os maiores desafios que enfrentou durante a sua formação como bailarino/a em Portugal?
5. Alguma vez sentiu que o ambiente educacional (escola, conservatório, universidade) foi limitador para o seu desenvolvimento artístico?
6. Que mudanças deveriam existir nos sistemas educativos para promover uma carreira de bailarino/a?
7. Que comentários ou reações de outras pessoas marcaram o seu percurso durante a formação? Quem foram as pessoas que a marcaram mais positivamente? E mais negativamente?
8. Sente/iu-se profissionalmente realizada como bailarino/a em Portugal? E fora do país?
9. Como avalia a forma como a sociedade portuguesa valoriza a cultura e a profissão de bailarino/a e a legitima? De que forma o apoio que o Estado Português dá à cultura tem implicações nesse reconhecimento?

10. Se pudesse mudar algo no panorama da dança em Portugal, o que seria? (ensino, programação, espaços de mediação).

Com o guião consolidado, procedeu-se à elaboração de uma lista de potenciais participantes, privilegiando bailarinos cujos percursos se inserem em áreas da dança com menor visibilidade e reconhecimento no contexto artístico português. A seleção teve igualmente em conta a relevância pessoal destes intérpretes, enquanto referências e fontes de inspiração para mim, cujos trajetos acompanho de perto e reconheço como representativos da diversidade e da resistência que caracterizam a profissão de bailarino.

Assim, a metodologia adotada revelou-se não apenas como um instrumento de recolha de dados, mas também como um verdadeiro espaço de escuta e de reconhecimento de trajetórias frequentemente silenciadas, permitindo que essas vozes encontrassem lugar e ressonância no corpo desta investigação. Cada entrevista foi concebida como um momento de diálogo aberto, no qual se privilegiou a criação de um ambiente de confiança e partilha, favorecendo a emergência de narrativas pessoais e profissionais com toda a sua riqueza e complexidade.

Ao longo deste processo, adotámos uma postura de facilitadoras da palavra, procurando promover a expressão dos participantes em vez de conduzir rigidamente o discurso. Procurou-se, deste modo, assegurar que os bailarinos dispusessem de liberdade para expressar opiniões, experiências e pensamentos de forma autónoma, sem interrupções ou direcionamentos excessivos. Esta escolha metodológica visou não apenas respeitar a individualidade de cada percurso, mas também permitir que emergissem elementos inesperados e espontâneos, frequentemente reveladores de dimensões ocultas ou pouco discutidas da vida profissional na dança.

Acredita-se, assim, que este posicionamento favoreceu a construção de um material mais rico, genuíno e profundo, capaz de refletir as tensões, desafios e conquistas que atravessam as trajetórias dos bailarinos, e de sustentar uma análise que se pretende simultaneamente rigorosa e sensível à realidade vivida pelos participantes.

## 2.2. Contexto e participantes (quem dá corpo e voz)

Os corpos que sustentaram esta investigação são cinco, cada um trazendo consigo a memória de trajetórias marcadas por disciplina, resistência e criação. Mais do que meros

colaboradores, constituem corpos de experiência e de saber, que se tornam inspiração e referência, não apenas para mim, mas também para muitos outros que encontram neles a projeção de caminhos possíveis dentro do universo da dança. Todos nasceram em Portugal e, embora apenas uma das bailarinas já não resida no país, partilham o mesmo gesto de quem dança entre fronteiras, carregando no corpo experiências locais e internacionais. O grupo de entrevistados situa-se entre os 25 e os 38 anos, dois homens e três mulheres que vivem a dança como intérpretes e coreógrafos, somando anos de prática, estudo e trabalho. Ainda que tenham iniciado os seus percursos no ballet clássico ou na dança contemporânea, encontraram nas margens outros espaços de expansão e afirmação: *lyrical*, comercial, *jazz*, *urban show*, *broadway* e *hip hop*. É nessa multiplicidade que se revela a riqueza das linguagens que atravessam o panorama da dança portuguesa, muitas vezes relegadas a um estatuto secundário, mas que persistem como territórios de experimentação e afirmação artística.

Num primeiro momento, os bailarinos foram contactados por correio eletrónico e através das suas redes sociais, recorrendo a este meio sempre que não foi possível obter resposta por outras vias. Do ponto de vista metodológico, a seleção dos participantes foi por conveniência, procurando dar voz a profissionais que representam áreas da dança com menor visibilidade e reconhecimento institucional em Portugal. O grupo reúne intérpretes e criadores com carreiras consolidadas, formados entre o território nacional e o estrangeiro, cujos testemunhos possibilitam tanto a leitura dos desafios internos ao contexto português, como a comparação com realidades externas e um retrato significativo das dinâmicas, tensões e desafios que atravessam a profissão de bailarino no contexto português contemporâneo.

A tabela seguinte apresenta um resumo das informações fundamentais recolhidas nas entrevistas, permitindo caracterizar de forma sintética o grupo de participantes deste estudo

Tabela 1- Caracterização da amostra

Entrevistado	Idade	Local de nascimento	Local de residência	Idade que iniciou o seu percurso	Formação Académica em dança
Ana Carina	25	Vila Nova de Gaia	Porto	3	Ginasiano Fontys academy of the arts
Carlota Carreira	30	Lisboa	Colónia, Alemanha	3	Escola de Dança do Conservatório Nacional

<b>Colin Vieira</b>	37	Funchal	Lisboa	6	Escola Superior de Dança
<b>Francisca Marques</b>	26	Póvoa de Varzim	Póvoa de Varzim	6	Balleteatro
<b>Vítor Kpez</b>	38	Matosinhos	Lisboa	21	Informal

### 2.3. Recolha de dados (a escuta como coreografia)

A recolha de dados foi pensada como um exercício de escuta atenta. Após a confirmação da participação, cada entrevista foi agendada de acordo com a disponibilidade dos bailarinos, respeitando os seus ritmos pessoais e profissionais. A distância geográfica determinou os formatos: a maioria das entrevistas decorreu via *Zoom*, enquanto apenas uma foi realizada presencialmente, permitindo um encontro corpo a corpo.

As conversas tiveram em média uma hora de duração. Cada sessão foi conduzida a partir do guião definido, mas manteve sempre espaço aberto para que, no final, os participantes pudessem acrescentar reflexões ou informações livres, dando lugar ao inesperado e ao que não cabia nas perguntas prévias.

Todos os entrevistados foram informados previamente sobre o tema e os objetivos do estudo, de forma breve e objetiva, de modo a evitar influenciar as suas respostas. As entrevistas foram gravadas com autorização expressa dos participantes, assegurando não apenas a preservação integral dos testemunhos recolhidos, mas também o cumprimento dos princípios éticos de consentimento e transparência. Posteriormente, os áudios foram transcritos através da plataforma *Pinpoint* e revistos manualmente, assegurando a fidelidade ao discurso original e a clareza na sistematização dos dados.

### 2.4. Análise dos dados (montagem e composição)

Inicialmente identificámos quatro grandes secções temáticas que atravessaram os discursos de forma recorrente:

1. Educação base de dança (formal ou não formal) – os caminhos iniciais da formação em dança, entre contextos escolares, conservatórios, academias privadas e experiências informais.

2. Valorização dos estilos de dança e estatuto – a forma como diferentes estilos (do ballet clássico ao urban show) são reconhecidos ou desvalorizados no panorama cultural e institucional português.
3. Profissionalização da dança em Portugal – as condições de inserção no mercado de trabalho, os obstáculos enfrentados e a perceção de legitimidade da carreira artística.
4. Afirmação identitária – o papel da dança na construção da identidade pessoal e coletiva dos bailarinos, incluindo o impacto das experiências no estrangeiro e a luta por reconhecimento no país de origem.

A análise iniciou-se como um novo ato de escuta. Cada entrevista foi relida atentamente, não apenas pelas palavras ditas, mas também pelas pausas e ênfases que carregavam sentidos ocultos. Esse mergulho permitiu reconhecer linhas de força comuns, pontos de encontro entre histórias distintas, mas atravessadas pelas mesmas tensões e aspirações.

Os testemunhos foram então desdobrados em excertos, que passaram a compor as secções temáticas. Este processo assemelhou-se a uma tecelagem: cada fragmento tornou-se um fio, entrelaçado com outros para formar um tecido maior, onde convivem convergências e divergências.

Do ponto de vista metodológico, a análise seguiu um processo indutivo, no qual as subcategorias emergiram diretamente do material empírico, a partir de cada uma das secções previamente definidas. Cada excerto foi associado a uma secção e, subsequentemente, a diferentes subcategorias, o que permitiu uma organização comparativa entre os testemunhos e assegurou maior fidelidade às vozes dos participantes.

Após esta etapa, e uma vez selecionadas as citações representativas para cada secção, os dados foram reorganizados segundo as seguintes subcategorias:

Educação base de dança (formal ou não formal):

- Início em idade infantil e primeiros contactos
- Formação formal em instituições
- Influência de contextos não formais
- Barreiras e desafios na formação inicial

Valorização dos estilos de dança e estatuto:

- Centralidade do clássico e do contemporâneo
- Reconhecimento institucional e social
- Estigmas e elitismos culturais
- Versatilidade das escolas e da formação

#### Profissionalização da dança em Portugal:

- Condições de trabalho e mercado
- Apoio estatal e políticas culturais
- Perceção social da profissão
- Preparação para o mercado de trabalho advinda da formação formal

#### Afirmação identitária:

- Construção pessoal da identidade
- Identidade coletiva e comunitária
- Experiências internacionais e comparação

Deste modo, o corpus de entrevistas foi estruturado em núcleos de sentido, que serviram como base para a interpretação crítica e para a discussão dos resultados. Este percurso analítico permitiu que as vozes dos bailarinos não fossem apenas classificadas, mas sim reconhecidas na sua singularidade e potência coletiva.

## **Ato III- Corpos em voz alta (Apresentação e discussão de resultados)**

A análise das entrevistas realizadas a bailarinos e bailarinas portuguesas revela percursos diversos, mas atravessados por experiências comuns que ajudam a compreender os desafios e especificidades da dança em Portugal. A organização dos testemunhos foi feita em quatro grandes secções: educação base, valorização dos estilos e estatuto, profissionalização e afirmação identitária, o que permite evidenciar tanto continuidades como tensões na forma como se constrói a carreira artística neste campo. Cada eixo foi explorado através de subcategorias que evidenciam percursos narrados. Os resultados encontram-se sistematizados na tabela apresentada no Anexo H, onde as diferentes cores permitem identificar, em cada secção, as citações correspondentes a cada subcategoria.

### **3.1. Educação base em dança (formal e não formal)**

A análise dos testemunhos evidencia que a educação base em dança em Portugal apresenta um conjunto de características comuns, mas também limitações estruturais que condicionam os percursos dos bailarinos desde a infância até à transição para o ensino superior e/ou para a vida profissional.

#### **3.1.1. Início em idade infantil e primeiros contactos**

A maioria dos entrevistados relata ter iniciado o contacto com a dança de forma muito rápida, ainda em idade infantil. As primeiras experiências surgiram em contextos informais de dança criativa, aulas de ballet infantil ou jazz, geralmente em academias locais, e foram determinantes para despertar o interesse pela prática artística. Carlota recorda: *“Comecei a dançar aos 3 anos, ballet aos 3 anos e depois aos 5 ginástica rítmica”*. Carina refere também que iniciou aulas de dança criativa aos 3 anos, enquanto Colin menciona: *“Comecei a dançar quando tinha 6 anos, jazz (...) apesar de ser obrigado a fazer clássico, que não gostava”*. Também Francisca partilha essa experiência precoce: *“Comecei a dançar aos 6 anos por iniciativa da minha irmã e desde então nunca mais parei”*. Em contraste, Vítor Kpez começou a prática da dança de forma mais tardia. Apesar disso, a sua ligação ao movimento esteve sempre presente através da cultura hip-hop, que conheceu primeiramente pela música e pela vivência comunitária: *“Sempre tive uma ligação, primeiramente, se calhar, através da cultura e da música”*.

O facto de quase todos os entrevistados terem começado a dançar em idades muito baixas (3 a 6 anos) confirma a importância do início infantil como porta de entrada para a dança, geralmente através de academias locais ou aulas de ballet infantil ou dança criativa. Esta tendência confirma a análise de Xavier (2017), que defende que a iniciação infantil em dança é fundamental para o desenvolvimento da disciplina corporal e da sensibilidade estética, mas alerta para o risco de restringir o corpo a padrões técnicos normativos. Também Ferreira (2016) sublinha a importância da iniciação, ao referir que *“a iniciação à dança é feita através das classes de movimento - grau I e II -, dirigida a alunos mais novos que querem dar os primeiros passos no mundo da dança, servindo também para detetar e estimular aptidões nesses domínios”* (p. 37). No entanto, nota-se também que estas primeiras experiências são marcadas por condicionamentos culturais e estéticos, onde o ballet clássico surge quase sempre como a linguagem privilegiada e obrigatória, por vezes. No entanto, o sistema português continua a privilegiar a vertente clássica em detrimento de outras linguagens, o que é também visível nos testemunhos recolhidos: quase todos os participantes referem o ballet como linguagem de base, frequentemente imposto como requisito obrigatório de progressão. Essa hegemonia confirma a permanência de hierarquias estéticas que valorizam o clássico como símbolo de técnica e disciplina, mesmo quando os bailarinos optam por outros estilos.

Além disso, quando se inicia o percurso nas danças urbanas já aparece como um início mais tardio e reforça a ideia que a entrada na dança nem sempre se faz pelas vias convencionais das escolas ou academias, podendo nascer de contextos culturais e musicais mais amplos, marcados por vivências coletivas e identitárias, um reflexo da diversidade cultural emergente. Assim, as novas gerações de bailarinos formam-se também em espaços alternativos, fora do ensino oficial, num diálogo entre tradição técnica e identidade cultural. Os resultados mostram que, apesar de uma iniciação em idade infantil e de um investimento pessoal significativo, persistem barreiras na diversidade de estilos e metodologias de ensino. O peso histórico do ballet clássico e a fraca articulação entre escolas locais, academias e instituições superiores contribuem para a reprodução de desigualdades e para a limitação de percursos formativos alternativos. Ao mesmo tempo, os contextos não formais, como no hip-hop ou na dança comercial, emergem como espaços de resistência e de inclusão, abrindo novas possibilidades de expressão e reconhecimento artístico.

### 3.1.2. Formação formal em instituições

Os percursos formais dos bailarinos entrevistados foram diversos, mas todos representam um ponto de viragem importante na consolidação de uma prática artística mais profissional. Carina iniciou o percurso mais estruturado na Academia de Música de Vilar do Paraíso, onde frequentou no ensino articulado. Posteriormente ingressou no Ginásio, onde concluiu o ensino profissional (10.º, 11.º e 12.º anos). Em 2018 entrou na *Fontys*, na Holanda, no curso *Contemporary Urban*. Durante a licenciatura trabalhou durante seis meses com o coreógrafo Denden e a sua equipa, num regime intensivo de ensaios, que culminou numa peça de 12 minutos em co-criação. Ainda no Ginásio realizou estágio com Marco da Silva Ferreira, participando num espetáculo profissional. Carlota entrou no Conservatório Nacional de Lisboa aos 9 anos, frequentando o ensino articulado do 5.º ao 12.º ano, com foco em dança clássica e contemporânea. Após a conclusão, participou em cursos de verão do Atlanta Ballet, nos Estados Unidos, destinados a bailarinos pré-profissionais. Atualmente integra a companhia do musical *Moulin Rouge*, na Alemanha. Francisca fez formação profissional no Balletteatro, correspondente ao 12.º ano: *“Faço profissionalmente desde os 18 anos, quando finalizei a formação profissional no Balletteatro”*. Vítor frequentou a escola All About Dance, em Santa Maria da Feira, onde integrou vários trabalhos apresentados em festivais como o *Imaginarius*. Com esta companhia trabalhou em criações contemporâneas e colaborou ainda em espetáculos do coreógrafo Victor Hugo Pontes, em *Ballet Story* e *Zoo*. Colin frequentou a Escola de Ballet da Madeira até aos 15/16 anos, tendo integrado a Companhia de Dança da Madeira, em parceria com a CNB, em produções como *Cinderela* e outras tantas. Aos 16 anos começou a trabalhar profissionalmente no Casino da Madeira e, mais tarde, no Casino do Estoril, em produções da Pop Productions. Posteriormente ingressou no Chapitô, onde estudou técnicas de aéreos, e na Escola Superior de Dança.

O papel das instituições de ensino artístico profissional e articulado é central. O Conservatório Nacional, o Ginásio e o Balletteatro são descritos como espaços de formação intensa, com carga horária exigente e foco na técnica clássica e contemporânea. Carina descreve: *“Tornou-se ainda mais profissional quando fui para o Ginásio, fazer o 10.º, 11.º e 12.º. E depois tornou-se mais profissional quando quis ir para a Holanda, para a Fontys, onde entrei no curso Contemporary Urban”*. Já Carlota salienta que *“o conservatório, a formação é clássica, maioritariamente clássica e contemporânea, sendo que o contemporâneo não é tão*

abrangente como o clássico”. Este cenário corresponde ao que Ferreira (2016) identifica como herança histórica: a criação de estruturas como a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal e o Conservatório Nacional consolidou um modelo de ensino vocacional assente no clássico e no contemporâneo, legitimando-os como linguagens. A formação formal em Portugal demonstra uma estrutura sólida e exigente, mas ainda insuficientemente adaptada à diversidade de linguagens contemporâneas e à pluralidade de identidades que caracterizam a dança atual. Os testemunhos analisados mostram que, embora as instituições portuguesas assegurem uma base técnica de excelência, o futuro da formação profissional passa por uma maior abertura curricular, pela articulação entre escolas e contextos artísticos independentes, e pela valorização de percursos menos convencionais que reconheçam a multiplicidade de corpos e vozes que hoje compõem o panorama da dança nacional.

### 3.1.3. Influência de contextos não formais

Carlota, após concluir a formação clássica e contemporânea no Conservatório Nacional, procurou complementar o percurso com experiências não formais em Nova Iorque, entre 2021 e 2022. Frequentou cursos intensivos de *Theatre Jazz* e *Jazz*, realizados diretamente com coreógrafos, em formatos curtos e especializados: “*duas semanas com aquele coreógrafo, quatro semanas com aquele coreógrafo, sempre coisas muito independentes, porque são, na verdade, especializações*”. Francisca refere o papel decisivo da ginástica acrobática, que praticou durante 10 anos e as competências que transferiu para o mundo da dança: “*fiz também ginástica acrobática durante 10 anos, o que também potenciou um bocadinho todo o meu trabalho*” e de experiências televisivas e competitivas. Vítor iniciou-se na Just Dance School e, paralelamente, integrou competições ligadas ao universo do *fitness*, como a *Promofitness* e a *Gimnofísico*, onde o *hip-hop* começou a ganhar espaço competitivo em Portugal. Participou ainda em grupos de exibição, tendo contado com o apoio de professores e coreógrafos que o incentivaram a aceitar desafios e a desenvolver novas coreografias. Colin começou a ter contacto com o palco ainda em criança, através de espetáculos semanais em hotéis da Madeira, numa parceria entre a escola que frequentava e estruturas locais, como a produção de *Branca de Neve e os 7 Anões*, onde crianças atuavam ao lado de adultos. Mais tarde, a sua ligação ao Carnaval da Madeira abriu-lhe portas para o mundo profissional no Casino da Madeira, que descreve como um espaço de referência na época, com contratos permanentes e um elenco profissional estável.

Os contextos não formais revelam-se decisivos na aquisição de experiência performativa e profissional, funcionando, por vezes, como espaços de profissionalização precoce. Colin, por exemplo, começou a coreografar desfiles do Carnaval da Madeira aos 13 anos, dirigindo cerca de 200 pessoas mais velhas do que ele: *“Foi aí que comecei a coreografar o Carnaval, portanto, a coreografar 200 pessoas com idade superior à minha”*. Vítor recorda as primeiras experiências em competições ligadas ao *fitness*, onde o *hip-hop* encontrou espaço antes de ter reconhecimento institucional: *“Na altura haviam as competições de dança na promofitness, na gimnofísico, tudo muito ligado ao fitness, que foi assim que o hip-hop foi introduzindo a competição”* ou até mesmo a partir de competições televisivas, *Let’s Dance*, no caso de Francisca e o *Achas que Sabes Dançar?*, em casos como a Carlota, o Vítor e o Colin. Estes percursos confirmam a perspetiva de Borges e Pereira (2012), segundo a qual o mercado da dança em Portugal é fragmentado, e as oportunidades de inserção passam muitas vezes por circuitos informais, festivais locais e experiências comunitárias, antes de qualquer integração em estruturas formais.

#### 3.1.4. Barreiras e desafios na formação inicial

Carina refere que, apesar de sempre ter privilegiado o clássico, o contemporâneo e o jazz, desde cedo sentiu atração pelo lado mais comercial, influenciada por videoclipes e referências da cultura pop. Essa diversidade de interesses acabou por gerar tensões com os percursos mais convencionais de formação: *“Sempre quis estar mais na onda do clássico, do contemporâneo e jazz (...), mas depois sempre havia aquele bichozinho de ver os videoclipes no YouTube da Britney Spears. (...) Foi por isso que quando fui para a Holanda, fui mais para a vertente das urbanas”*. Além disso, compara a exigência entre contextos formativos: *“No ensino em Portugal, se fizer assim, está ótimo. Mas o está ótimo não é bom. Na Holanda pediam-nos mais, levavam-nos ao extremo”*. Carlota destaca o peso da carga horária no Conservatório Nacional, onde a rotina era intensa: *“Enquanto estás na escola de dança do Conservatório Nacional, estudas de segunda-feira ao sábado (...) durante a semana são 10 a 12 horas por dia e ao sábado 4 a 5 horas”*. Francisca identifica a escassez de meios e estruturas como a principal barreira: *“Os maiores desafios durante a formação como bailarina, certamente, é a falta de formação, de meios, de estruturas para que consigamos realmente fazer um ensino superior (...) existe, mas é muito escasso”*. Colin sublinha o desafio de assumir responsabilidades muito cedo. Aos 13 anos, começou a coreografar desfiles do Carnaval da

Madeira, dirigindo cerca de 200 participantes mais velhos do que ele: *“A minha permanência só começou a ser notória a partir dos 13 anos, porque foi aí que comecei a coreografar o Carnaval, portanto, a coreografar 200 pessoas com idade superior à minha”*.

Apesar da exigência técnica, a formação em dança em Portugal apresenta limitações estruturais e pedagógicas que condicionam os percursos dos bailarinos. Carina relata que, embora tivesse interesse no clássico, contemporâneo e jazz, desde cedo sentiu atração pelo lado comercial e urbano *“sempre havia aquele bichozinho de ver os videoclipes no YouTube da Britney Spears”*, mas que só na Holanda encontrou espaço para desenvolver essa vertente, num contexto mais rigoroso e exigente: *“Aqui estamos na nossa bolinha, se fizer assim, está ótimo. Na Holanda pediam-nos mais, levavam-nos ao extremo”*. Carlota, por sua vez, sublinha a intensidade horária do Conservatório Nacional, com jornadas de cerca de 10 horas diárias, de segunda a sábado, apontando para uma lógica centrada na disciplina técnica. Já Colin destaca a pressão precoce de assumir responsabilidades em contextos não formais, como quando, aos 13 anos, coreografou o Carnaval da Madeira para 200 pessoas mais velhas: *“Foi aí que comecei a coreografar o Carnaval (...) pessoas com 30 anos e eu com 13”*. Francisca acrescenta as barreiras estruturais ligadas à escassez de instituições e ao ensino superior em dança: *“Os maiores desafios durante a formação como bailarina, certamente, é a falta de meios e de estruturas para que consigamos realmente fazer um ensino superior (...) só existe em Lisboa e não é uma escola onde me identifico”*. Em conjunto, estes testemunhos evidenciam uma formação que, embora exigente, é limitada na diversidade estilística, marcada por pressões simbólicas e por falta de estruturas sobre os riscos de uma educação em dança centrada apenas na técnica, que pode gerar bloqueios e exclusões. As dificuldades de inserção profissional e a precariedade do setor da dança refletem dinâmicas semelhantes às descritas por Menger (2009), que caracteriza o trabalho artístico como um espaço de incerteza e de realização pessoal num contexto de instabilidade.

### **3.2. Valorização dos estilos de dança e estatuto**

A análise desta secção evidencia que a valorização dos estilos de dança em Portugal continua profundamente marcada por hierarquias institucionais e simbólicas. O predomínio do clássico e do contemporâneo<sup>1</sup>, aliado à desvalorização social e ao elitismo cultural, limita o

---

<sup>1</sup> Esta observação não pretende desvalorizar o ballet clássico nem a dança contemporânea, mas apenas sublinhar que, em Portugal, o reconhecimento e a valorização profissional da carreira de bailarino estão fortemente

reconhecimento de outras formas de expressão e restringe as oportunidades de inserção profissional. Esta predominância é visível também nas estruturas de ensino e nas políticas culturais, onde os estilos clássico e contemporâneo são frequentemente associados a maior legitimidade institucional, como referido por Bentes (2017). Contudo, emergem sinais de mudança: a internacionalização, a fusão de estilos e a defesa da versatilidade apontam para um novo paradigma formativo, mais aberto e plural, em linha com as propostas de Xavier (2017) de uma dança crítica, híbrida e emancipadora.

### 3.2.1. Centralidade do clássico e do contemporâneo

Carina sublinha que a formação em Portugal continua fortemente orientada para o clássico e o contemporâneo, o que limita a diversidade de experiências. No Ginásio, esse predomínio é evidente: *“O Ginásio é notoriamente mais clássico e contemporâneo, notoriamente. (...) Devia oferecer mais outros estilos, dar sempre mais oportunidade aos alunos para experimentarem outras coisas”*. Também nas orientações para o ensino superior, refere que o apoio que recebeu esteve sobretudo centrado nestas áreas: *“Eles deram-me ajuda, atenção, mas foi muito de universidades contemporâneas, clássico e está tudo bem. Mas como já estava naquela fase de mudar mais para as urbanas, não tive tanto apoio nesse aspeto”*. Carlota reforça a mesma ideia relativamente ao Conservatório Nacional, onde estudou do 5.º ao 12.º ano: *“O conservatório, a formação é clássica, maioritariamente clássica e contemporânea, sendo que o contemporâneo não é tão abrangente como o clássico”*. Reconhece, no entanto, que esta formação não prepara plenamente para a realidade do mercado: *“Existe aí uma falha porque não te prepara para a vida real a seguir à escola que não vai ser entrar na companhia nacional”*. Sublinha ainda que uma preparação mais abrangente teria facilitado audições internacionais: *“Isso podia ter sido antecipado uns 5 ou 6 anos, se eu aos 18 tivesse já preparação para ir fazer uma audição à Holanda e pedissem para eu fazer uma coreografia de jazz e eu sabia o que estava a fazer”*. Apesar das limitações, reconhece que *“com a formação clássica, tu podes fazer mil coisas na dança. Não tem que ser só dança clássica”*. Francisca, embora tenha seguido formação em contemporâneo no Balletteatro, distingue-se por ter uma prática diversificada desde cedo: *“A nível de estilos, danço sempre um bocadinho de tudo.”* Colin também critica a excessiva centralização do ensino no clássico e contemporâneo: *“Os*

---

centrados nestes estilos, em detrimento de outras linguagens igualmente significativas no panorama artístico nacional.

*nossos sistemas educativos estão também muito centralizados e quadrados, se assim se pode dizer”. Destaca, contudo, a existência de conservatórios que procuram diversificar: “Uns conservatórios acabam por se focar mais no contemporâneo, enquanto que outros querem fazer contemporâneo e clássico ao mesmo tempo, outros que até a vertente clássico não é de todo o seu foco. (...) Há lugar para muito mais e ser bailarino é muito mais, é uma pluralidade muito grande e não é só clássico e contemporâneo que se consegue formar um bailarino”.*

As entrevistas confirmam que a formação formal em Portugal continua fortemente centrada no clássico e contemporâneo. Carina refere que *“o Ginásio é notoriamente mais clássico e contemporâneo (...) devia dar mais oportunidade aos alunos para experimentarem outras coisas”*. Carlota acrescenta que *“o Conservatório, a formação é clássica, maioritariamente clássica e contemporânea (...) muito mais de clássico do que contemporâneo”*. Este predomínio já foi identificado por Ferreira (2016), ao referir que a criação da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal e do Conservatório Nacional consolidou um modelo vocacional assente nestas linguagens. No entanto, como alerta Xavier (2017), limitar a formação ao técnico clássico e contemporâneo compromete a dimensão identitária e crítica da dança, restringindo as possibilidades criativas dos alunos. Os testemunhos mostram que esta falta de diversidade formativa pode gerar lacunas na preparação para o mercado internacional e para o ecossistema contemporâneo da dança, que exige versatilidade e adaptação estilística.

### 3.2.2. Reconhecimento institucional e social

Carina considera que, em Portugal, a profissão de bailarino não é devidamente valorizada, sobretudo por falta de conhecimento por parte da sociedade: *“Acho que não valoriza muito, porque também não sabe muito. (...) Muitas ideias das pessoas que têm sobre ser bailarino em Portugal é trabalhar com artistas, é legítimo, é verdade. Também nós trabalhamos com artistas, mas às vezes é visto como uma profissão de background”*. Francisca partilha esta crítica, defendendo a necessidade de mudar mentalidades: *“Precisa de haver aqui uma mudança na forma como se expõe a dança, na forma como se consegue diferenciar a dança de uma coisa banal”*. Vítor destaca a ausência de estruturas formais de ensino para estilos como o hip-hop ou street dance, cuja legitimidade depende essencialmente da aceitação da comunidade: *“A nível de formação, pelo menos no Street Dance, não existe, funciona muito a nível de comunidade (...) não existe uma faculdade universal do hip-hop”*. Sublinha ainda que

o reconhecimento institucional privilegia apenas certos estilos: *“O Estado acaba por reconhecer uma companhia de contemporâneo ou de ballet clássico (...) normalmente em teatros grandes só há espetáculos de contemporâneo, é difícil ter espetáculos de street dance”*. Também critica a desvalorização generalizada da profissão, sobretudo em contextos comerciais: *“Em Portugal, a maior parte dos trabalhos de dança que há é o mundo à parte, é muito trabalho corporate, que não precisas de formação (...) basta ter uma cara bonita, duas pernas e dois braços e dá para falsear que és bailarina”*. Conclui defendendo maior apoio institucional: *“Tem que haver um reconhecimento do Estado (...) em todas as áreas: clássico, contemporâneo, street dance”*. Colin reforça esta visão, sublinhando a exclusividade do reconhecimento institucional às carreiras ligadas ao clássico e à Companhia Nacional de Bailado: *“Infelizmente o reconhecimento da profissão em Portugal está só para quem é clássico, veio do conservatório e acaba na CNB. (...) Tudo o resto é um prestador de serviços”*.

O reconhecimento da profissão de bailarino em Portugal é descrito como fortemente dependente da ligação ao clássico ou a companhias nacionais. Colin é claro: *“O reconhecimento da profissão em Portugal está só para quem é clássico, veio do conservatório e acaba na CNB. Tudo o resto é um prestador de serviços”*. Vítor acrescenta que *“o Estado acaba por reconhecer uma companhia de contemporâneo ou de ballet clássico (...). Em teatros grandes é difícil ter espetáculos de street dance”*. O testemunho de Vítor evidencia ainda a ausência de políticas estruturais para linguagens urbanas e comerciais, que permanecem dependentes da iniciativa comunitária. Este cenário está de acordo com Borges e Pereira (2012), que sublinham que, apesar da elevada formação técnica, os bailarinos enfrentam um défice de inserção profissional, sobretudo quando trabalham em estilos menos legitimados, apontando a desvalorização social e institucional como um dos maiores entraves à legitimidade da profissão. A visão de Carina ilustra como a falta de conhecimento social também reforça essa desigualdade: *“Muitas ideias das pessoas sobre ser bailarina em Portugal é trabalhar com artistas (...) mas é visto como uma profissão de background”*.

### 3.2.3. Estigmas e elitismos culturais

Carina destaca as resistências encontradas no meio académico quando tentou romper com os padrões dominantes de formação. No último ano do Ginásio, decidiu que a sua Prova de Aptidão Artística teria uma forte componente ligada às danças urbanas e ao hip-hop, contrastando com a tradição da escola: *“Eu construí uma coreografia em grupo, mas tive que*

*adaptar para solo. E era muito, muito hip-hop, muito diferente do que o Ginásiano está habituado (...) muito habituada a contemporâneo e clássico*". Esta experiência revela a dificuldade de afirmação de estilos menos valorizados no contexto institucional. Francisca acrescenta uma nova dimensão ao debate, ao considerar que a dança deve ser também reconhecida como desporto: *"Não é só arte, não é só cultura. Também é um desporto (...) não há nenhuma estrutura ou federação que nos represente como atletas de alta competição"*. Colin salienta diferenças regionais, referindo uma maior entrega e intensidade por parte dos alunos e da comunidade artística no Porto, em contraste com Lisboa: *"No Porto diz-se as coisas de maneira mais intensa e aí fazem com que se consiga ter resultados melhores. Os alunos são mais esforçados. (...) Cada vez que eu vou ao Porto, eu sinto a vontade de beber"*. Esta observação sugere que a cultura da dança também é influenciada por contextos locais, refletindo desigualdades no acesso, envolvimento e valorização.

Os testemunhos revelam ainda resistências institucionais à aceitação de novos estilos. Carina descreve como, no último ano do Ginásiano, encontrou obstáculos ao apresentar uma coreografia mais urbana e desconstruir a ideia "normal" da escola. Além disso, emergem diferenças regionais no acesso e valorização. Colin refere que *"Cada vez que vou ao Porto sinto a vontade de beber"*, contrastando com Lisboa, descrita noutros trechos como mais elitista e fechada, com as condições todas e sem vontade de aprender, mostrando também a desvalorização por parte de quem toma este lugar como mais seguro. Esta desigualdade regional corrobora a análise de Fazenda (2020), que destaca como, mesmo após a democratização cultural pós-25 de Abril, as políticas públicas continuaram a reproduzir assimetrias entre centros urbanos, principalmente na capital. A proposta de Francisca de reconhecer a dança também como desporto questiona a fronteira entre arte e rendimento físico, evidenciando a necessidade de um reconhecimento multidimensional da profissão, que contemple o corpo do bailarino como instrumento artístico e atlético.

#### 3.2.4. Versatilidade das escolas e formação

Carina destaca a importância de percursos formativos que cruzem diferentes linguagens. Na Fontys, em regime de *Contemporary Urban*, teve contacto com várias áreas: *"Tinha mais das urbanas, hip-hop, continuava a fazer ballet clássico, contemporâneo, jazz, mas tinha hip-hop, popping, floor work, Physical Dynamics, muito mais a parte das urbanas"*. Sublinha que a formação inicial clássica continua a ser útil, mesmo que já não a pratique isoladamente: *"Já*

*não faço ballet clássico puro, mas todas essas ferramentas só ajudam no meu comercial, no meu hip-hop, no meu High Heels*". Defende, por isso, que as escolas devem abrir espaço a workshops e experiências diversas: *"Dar a conhecer outros estilos, sapateado, High Heels, comercial, hip-hop, locking, popping (...). Tudo o que os alunos vão tirar daí vai ajudar de certeza para o contemporâneo, clássico ou jazz"*. Carlota reforça a necessidade de pluralidade, apontando como exemplo o Royal Ballet School em Londres: *"Apesar de ser super clássico e super contemporâneo, existem seminários, workshops e masterclasses com pessoas que praticam theatre jazz, dança de salão, hip-hop, entre outros. E isso é muito importante"*. Considera que a sua própria tomada de consciência foi tardia: *"Formei-me aos 18 anos e só aos 25, 26 percebi que queria ser performer de teatro musical e fazer teatro jazz"*. Francisca confirma essa importância pela sua prática diversificada, onde contemporâneo, ginástica acrobática e estilos competitivos coexistem como base da sua formação, levando a não se identificar com escolas que não apresentem tanta versatilidade: *"não consegui fazer ensino superior, mas isso também foi por opção própria, porque só existe também em Lisboa e não é propriamente uma escola onde eu me identifico e que queira estar"*. Vítor também enfatiza a importância da fusão de estilos, lembrando a fase em que o street dance começou a ser cruzado com o contemporâneo: *"Em 2010, 2011 havia uma mistura muito grande de street dance com contemporâneo, uma fusão diferente"*. Destaca ainda a forma como coreógrafos contemporâneos, como Victor Hugo Pontes, integraram elementos do street dance nas suas criações. Colin resume esta necessidade de adaptabilidade numa ideia central: *"Hoje em dia, quanto mais versátil a pessoa for, mais chances tem para vingar neste mundo"*.

Apesar da predominância do clássico e contemporâneo, os entrevistados reconhecem a crescente necessidade de versatilidade. Carina valoriza o modelo da Fontys, que integrou múltiplos estilos: *"Já não faço ballet clássico puro, mas todas essas ferramentas só ajudam no meu comercial, no meu hip-hop, no meu High Heels"*. Carlota aponta o Royal Ballet School como exemplo de pluralidade: *"Apesar de ser super clássico, existem seminários e workshops com pessoas que praticam theatre jazz, dança de salão, hip-hop (...) e isso é muito importante"*. Colin sintetiza: *"Hoje em dia, quanto mais versátil a pessoa for, mais chances tem para vingar neste mundo"*. Este reconhecimento da versatilidade como competência fundamental confirma as conclusões de Xavier (2017), que defende que o ensino da dança deve preparar corpos capazes de integrar várias estéticas, em vez de se fixarem apenas em

duas linguagens dominantes, podendo estas serem uma ferramenta importante e crucial no desenvolvimento de outros estilos.

### **3.3. Profissionalização da dança em Portugal**

Os testemunhos constroem um retrato coerente: precariedade, subfinanciamento, défice de reconhecimento e fraca articulação formação-mercado.

#### **3.3.1. Condições de trabalho e mercado**

Francisca partilha desta visão crítica: *“Portugal tem muita dança, tem muitos bons bailarinos, mas não tem estruturas para aguentá-los aqui. E é isso que tem que mudar”*. Vítor descreve a situação profissional da dança em Portugal como marcada por precariedade e desvalorização. Refere que todo o ecossistema – bailarinos, coreógrafos, empresas de eventos e clientes – contribui para a deterioração das condições: *“Isto é tudo bailarinos, coreógrafos, empresas de eventos, os clientes, está tudo ligado. É tudo a cortar. E ninguém mete um travão nisto”*. Resume a realidade de muitos profissionais: *“O que é que é viver da dança? Eu não digo viver, é sobreviver”*. Sublinha ainda que os valores de trabalho têm vindo a descer, em contradição com o aumento do custo de vida: *“Os valores nem sequer estão a manter, estão a descer. O custo de vida está a aumentar e os nossos valores de trabalho estão a descer”*. Apesar de existir trabalho, este é mal remunerado: *“Existe trabalho, só que esse trabalho é muito mal pago. Lá fora fazes exatamente a mesma coisa e recebes três ou quatro vezes mais”*. Denuncia ainda o medo generalizado de reivindicar melhores condições: *“As coisas são mal pagas, nós deveríamos bater mais o pé. Há dinheiro para ser pago, só que as pessoas não se querem chatear, têm medo de falar, têm medo de ficar sem trabalho. Eu já perdi imenso trabalho também por causa disso”*. Colin reforça esta visão, apontando para a dificuldade em sustentar projetos artísticos devido à ausência de apoios e à burocracia. Critica os processos de candidatura e o valor efetivo atribuído à dança: *“Se tiver à espera de 50.000 processos, 50.000 folhas que tem que preencher para ter cedência de espaço e mesmo assim com as limitações ridículas e impostas porque a valorização é sempre zero, não vale a pena. Mais vale dançar para a rua com um chapeuzinho no chão e guardar esse dinheiro para alugar um teatro”*. Afirma ainda que muitos bailarinos acabam por investir mais do que recebem: *“Nós crescemos à base do nosso suor, choro e o nosso próprio dinheiro. Nós pagamos muitas vezes para trabalhar, depois quando cai um trabalho diferente, ficamos felizes por receber, mas esse dinheiro já está todo gasto noutras despesas”*.

Os testemunhos revelam uma realidade marcada pela precariedade e desvalorização estrutural da profissão. Francisca resume: *“Portugal tem muita dança, tem muitos bons bailarinos, mas não tem estruturas para aguentá-los aqui. E é isso que tem que mudar”*. Vítor reforça esta perceção, descrevendo um ecossistema fragilizado onde bailarinos, coreógrafos, empresas e clientes contribuem para a desvalorização dos cachês: *“O que é que é viver da dança? Eu não digo viver, é sobreviver.”* Além da baixa remuneração, emerge o medo de reivindicar melhores condições, sob pena de perder oportunidades. Colin confirma esta precariedade ao afirmar que muitos bailarinos acabam por *“pagar para trabalhar”*. Esta realidade confirma a análise de Borges e Pereira (2012), que descrevem a profissão em Portugal como marcada por instabilidade e pela necessidade de acumular atividades, situando os bailarinos *“entre persistência e desilusão”* (p. 77).

### 3.3.2. Apoio estatal e políticas culturais

Carina destaca a ausência de apoio governamental em Portugal para a criação e circulação de espetáculos: *“Sinto que aqui em Portugal não temos esse apoio do governo, para a cultura, para fazer espetáculos em teatros. É preciso muito funding, muito apoio financeiro, não existe esse apoio cá em Portugal”*. Em contraste, aponta o exemplo da Holanda, onde o Estado financia e valoriza de forma consistente a produção artística: *“Vejo colegas minhas que decidiram ficar na Holanda e estão a fazer espetáculos delas, criados por elas, em vários palcos da Holanda, e muito a ser financiado pelo governo holandês”*. Carlota reforça esta crítica, sublinhando tanto a falta de investimento como as dificuldades burocráticas: *“Eu acho que existe um défice enorme de apoio à cultura em Portugal (...) o apoio que existe é difícilimo de obter, metade das pessoas acabam por desistir porque é muito complicado passar a fase de preencher o que for preciso”*. Sublinha também a inexistência de oferta formativa em áreas específicas, como o teatro musical, o que obriga à saída de muitos jovens para o estrangeiro: *“As pessoas estão a gastar 20.000 € por ano para se irem formar a Londres ou a Espanha, quando poderíamos nós começar a investir em ter uma escola profissional dedicada ao teatro musical”*. Francisca também sublinha também a falta de apoios: *“Ainda falta muitos apoios na parte da dança, cá em Portugal”*. Colin partilha a mesma perspetiva, apontando para o reduzido peso da cultura no orçamento do Estado: *“Enquanto a percentagem do orçamento do Estado for tão reduzida para a cultura, nós não vamos crescer”*. Refere ainda que, perante esta carência, a sobrevivência dos projetos depende sobretudo de recursos privados ou do

investimento pessoal dos próprios artistas: *“Se não formos aos privados, se não formos nós, se não for o nosso bolso, é impossível”*. Acrescenta que as sucessivas tentativas de candidatura a apoios nunca lhe trouxeram resultados: *“Já concorri várias vezes a vários apoios, nunca os tive. (...) Foi tudo tão difícil, para que serve a gente continuar a tentar?”*.

A ausência de apoios consistentes surge como uma das críticas mais recorrentes. Carina salienta: *“Sinto que aqui em Portugal não temos esse apoio do governo para a cultura, para fazer espetáculos em teatros. (...) Não existe esse apoio cá em Portugal”*. Em contraste, refere a experiência da Holanda, onde colegas conseguem criar espetáculos com financiamento estatal. Carlota reforça o défice estrutural: *“Existe um défice enorme de apoio à cultura em Portugal (...) metade das pessoas acabam por desistir porque é muito complicado passar a fase de preencher o que for preciso”*. Sublinha ainda a inexistência de formação em áreas como o teatro musical, o que obriga jovens a investir milhares de euros em formação no estrangeiro. Francisca concorda: *“Ainda falta muitos apoios na parte da dança, cá em Portugal”*. Colin acrescenta que, enquanto a percentagem do orçamento do Estado para a cultura for tão reduzida, *“não vamos crescer”*. Esta falta de políticas sustentáveis confirma Fazenda (2020), que denuncia a insuficiência histórica dos apoios culturais em Portugal, e explica em parte porque muitos bailarinos sentem necessidade de procurar oportunidades no estrangeiro.

### 3.3.3. Perceção social da profissão

Carina relata que, em Portugal, a profissão de bailarina continua a ser vista de forma estereotipada e desvalorizada: *“Se pensarem em bailarinos, pensam logo: ‘Ah, o dos domingo à tarde. Ah, bailarina’*. Já tantas vezes no Uber me perguntaram: *‘É bailarina? Trabalha com cantores pimba?’*”. Sublinha que esta perceção está ligada à falta de conhecimento da cultura da dança, o que leva a que a profissão seja entendida como uma atividade secundária: *“Sempre que as pessoas pensam que eu faço: ‘Ah, és bailarina’*. Qual é o seu trabalho? O meu trabalho é ser bailarina. É full-time. Mas as pessoas não têm isso na cabeça, porque não sabem, e por isso não valorizam”. Carlota partilha a mesma experiência, descrevendo a dificuldade de legitimação social da profissão: *“Em Portugal existe ainda esta coisa do que é que faz o bailarino? Sim, mas qual é a tua profissão? Isso existe muito”*. Refere ainda a hierarquia simbólica que coloca a dança num plano inferior: *“Existe uma escadinha: ator, cantor, bailarino. E isso sempre foi uma coisa muito difícil para mim de engolir”*. Francisca acrescenta que o estatuto da dança e o seu reconhecimento deveria ser equiparado ao

desporto de alta competição: *“E é isso que tem que mudar, porque Portugal tem muito talento e podemos ser reconhecidos também pela dança e não só pelo futebol”*. Vítor acrescenta que a própria classe artística nem sempre defende a profissão como deveria, por receio de perder oportunidades: *“Nós artistas não defendemos a nossa profissão de todo. (...) Muitas vezes temos medo de falar para não perder trabalho”*. Aponta também para o peso do estigma social que associa a dança a um passatempo: *“Já as pessoas acham que a dança é um hobby. Vai-se ganhando uns trocos. E vai continuar a ser um hobby a partir do momento em que nós tratamos o nosso trabalho como um hobby”*.

A desvalorização social da dança é evidente. Carina relata: *“Se pensarem em bailarinos, pensam logo: Ah, o dos domingo à tarde. Ah, bailarina. (...) Sempre que as pessoas pensam que eu faço: Ah, és bailarina. Qual é o seu trabalho? O meu trabalho é ser bailarina. É full-time. Mas as pessoas não têm isso na cabeça”*. Carlota confirma esta falta de legitimidade, referindo a “escadinha” que coloca bailarinos abaixo de atores e cantores. Vítor acrescenta que muitos continuam a ver a dança como um hobby: *“Vai-se ganhando uns trocos. E vai continuar a ser um hobby a partir do momento em que nós tratamos o nosso trabalho como um hobby”*. Francisca defende que o reconhecimento deveria ser comparável ao desporto de alta competição: *“Portugal tem muito talento e podemos ser reconhecidos também pela dança e não só pelo futebol”*. Estas perceções confirmam a análise de Borges e Pereira (2012), que destacam a falta de legitimação social da profissão, e reforçam a proposta de Xavier (2017), que defende que a dança deve ser vista para além da técnica, como prática identitária e expressiva que dignifica quem a exerce. *“Para além de analisarmos as características da actuação profissional, analisamos um conjunto de factores (...) especificamente, procuramos identificar em que medida a percepção de adaptação desses cursos à profissão (...) influencia o exercício da profissão”* (Borges & Pereira, 2012, p. 83).

### 3.3.4. Preparação para o mercado de trabalho vindo da formação formal

Carina refere a falta de orientação no momento de transição para o ensino superior e para o mercado de trabalho. Explica que, no final do 12.º ano, o apoio recebido foi limitado e centrado apenas em algumas opções tradicionais: *“Apoio em pesquisar universidades, porque eu senti que fiz muito isso por mim. Foi na altura que nós acabamos o 12º ano, disseram-nos que dança tem que começar a procurar se calhar uma coisa lá fora. Porque cá dentro não temos assim grandes universidades”*. Carlota destaca que o percurso formativo no

Conservatório Nacional criava expectativas que não correspondiam à realidade profissional. Acreditava que a progressão natural seria integrar a Companhia Nacional de Bailado, ideia que a própria escola reforçava: *“Achei, quando tu estás a tomar essas decisões, ainda estás no 12º ano e ainda achas que obviamente vou acabar o conservatório e vou entrar para a Companhia Nacional de Bailado. Porque esse é o caminho óbvio que a escola te vende durante os anos de formação”*. No entanto, essa ligação perdeu força ao longo dos anos, restringindo-se a poucos alunos: *“Os finalistas faziam sempre 1 ano de estágio na Companhia Nacional de Bailado. Mas depois esse vínculo acabou por cessar e as pessoas chegavam ao 12º ano e se calhar uma ou outra entravam para a Companhia Nacional de Bailado, e as outras seguiam outros caminhos”*. Francisca destaca o mesmo problema: *“Depois do secundário não consegui fazer ensino superior (...) só existe em Lisboa e não é propriamente uma escola onde eu me identifico, mas se conseguir fazer num futuro algo com isso, será por aí o caminho, tentar criar, se não criarem antes, para eu ter essa oportunidade de criar algo que dê a oportunidade aos bailarinos que estamos a formar”*.

Outro ponto de consenso é o desajuste entre a formação recebida e o mercado real. Carina descreve que, no final do secundário, a única orientação foi procurar universidades no estrangeiro: *“Disseram-nos que dança tem que começar a procurar se calhar uma coisa lá fora. Porque cá dentro não temos assim grandes universidades”*. Carlota reconhece que o Conservatório criava expectativas de integração na CNB, mas que raramente se concretizavam: *“Achei que ia acabar o conservatório e entrar para a Companhia Nacional de Bailado, porque esse é o caminho óbvio que a escola te vende”*. Francisca aponta igualmente para a falta de alternativas nacionais: *“Depois do secundário não consegui fazer ensino superior (...) só existe em Lisboa e não é propriamente uma escola onde eu me identifico”*.

Estas limitações confirmam Xavier (2017), que sublinha que o ensino da dança deve preparar bailarinos para múltiplos contextos e não apenas para companhias nacionais, sob pena de limitar oportunidades profissionais.

### **3.4. Afirmação identitária**

A afirmação identitária, pessoal e/ou coletiva, é simultaneamente um processo subjetivo (corpo, autoestima, agência) e relacional (pares, públicos, instituições). Em contextos de precariedade, comunidade e circulação internacional tornam-se alavancas de

reconhecimento. Políticas e pedagogias que protejam o sujeito (saúde, psicologia de performance), estruturam a comunidade (redes, cooperação) e abram o campo à pluralidade de estilos reforçam a identidade do bailarino enquanto artista-trabalhador plenamente legitimado.

### 3.4.1. Construção pessoal da identidade

Carina descreve a dança como parte inseparável da sua identidade, afirmando que nunca se imaginou a fazer outra coisa: *“Sentia que não era mais nada. Porque eu sempre pensei: ‘O que é que eu posso fazer mais?’ Não via fazer mais nada”*. No percurso formativo, destaca o desafio de afirmar-se fora dos moldes da escola: *“Quero fazer algo diferente, quero fazer Ana Carina aqui no palco, que é a minha tese. Tenho que representar-me a mim mesma”*. Recorda também a marca negativa de um comentário docente: *“Uma professora de ballet disse-me: ‘Tu nunca vais ser bailarina’. Eu, com 13 anos, fiquei destroçadíssima (...) senti que se uma professora não acredita em mim, quem é que vai acreditar?”*. Apesar disso, afirma-se hoje como bailarina e performer, embora reconheça que ainda não atingiu todo o tempo de palco a que aspira. Carlota destaca a influência da sua fisionomia na construção da identidade: *“Eu sou baixinha, tenho 1,57 m, sempre fui a mais baixa (...) a minha fisionomia sempre foi uma coisa que teve muito presente, tanto porque os outros opinavam, como porque depois isso começa a entrar no teu subconsciente”*. Sublinha, no entanto, que com experiências internacionais passou a desconstruir essa visão: *“Hoje em dia faço um trabalho enorme de desconstruir isso, porque percebi que não interessa se eu não sou alta magra”*. Acrescenta ainda o desejo de inspirar outros: *“Gostava de ser um veículo para mostrar: se calhar não vais entrar para a companhia nacional de ballet, mas podes ter uma carreira muito promissora. Não é porque não danças clássico que não és bailarina”*. Francisca partilha um percurso de confirmação gradual, em que pequenas conquistas consolidaram a sua identidade: *“Tive várias provas de que realmente seria por aí o caminho”*. Vítor refere que nunca traçou um plano fixo de carreira, mas encontra realização em olhar para trás e reconhecer o percurso feito: *“Já fiz muitas coisas que me orgulho de fazer (...) eu nunca delineei uma meta para mim, eu nunca pensei ‘aquilo que eu quero ser’”*. Colin salienta a importância da perseverança e do esforço pessoal. Vindo da Madeira, descreve a necessidade de se afirmar sem redes de apoio: *“Eu consegui estabelecer-me sozinho, sem cunhas, sem nada, porque eu vim de uma ilha em que não conhecia ninguém cá. Tive que me provar para toda a gente”*. Para si, a identidade de

bailarino foi-se construindo de forma natural: *“Eu não escolhi isto. Acho que isto escolheu-me a mim. Parece que eu nasci já e já estava ali dentro”*.

Os testemunhos confirmam que a identidade do bailarino português é construída na relação com o corpo, com a autoimagem e com a necessidade de afirmação individual. Carina relata que sempre se viu como bailarina: *“Sentia que não era mais nada. Porque eu sempre pensei: ‘O que é que eu posso fazer mais?’ Não via fazer mais nada”*, sublinhando que a sua PAV foi um espaço de resistência: *“Quero fazer algo diferente, quero fazer Ana Carina aqui no palco, que é a minha tese. Tenho que representar-me a mim mesma”*. No entanto, recorda também a marca negativa de uma professora que lhe disse: *“Tu nunca vais ser bailarina”*, marca essa que pode representar um momento de desmotivação ou até mesmo de abandono da dança em criança. Carlota enfrenta um desafio semelhante ao recordar as pressões sobre o corpo: *“Eu sou baixinha, tenho 1,57 m (...) a minha fisionomia sempre foi uma coisa que teve muito presente (...) Hoje em dia faço um trabalho enorme de desconstruir isso”*. A sua experiência internacional ajudou a relativizar esses estigmas, levando-a a desejar inspirar outros: *“Gostava de ser um veículo para mostrar: não é porque não danças clássico que não és bailarina”*. Francisca partilha um percurso de confirmação gradual, em que pequenas conquistas reforçaram a escolha pela dança: *“Tive várias provas de que realmente seria por aí o caminho”*. Vítor admite nunca ter delineado metas fixas, mas reconhece orgulho nas etapas percorridas. Colin, vindo de um contexto periférico, salienta a necessidade de se afirmar sem apoios: *“Eu consegui estabelecer-me sozinho, sem cunhas, sem nada, porque eu vim de uma ilha em que não conhecia ninguém cá. Tive que me provar para toda a gente”*. Estes testemunhos ilustram que a educação em dança deve integrar dimensões identitárias e expressivas, e não apenas técnicas, de modo a evitar bloqueios psicológicos e exclusões precoces. Além disso, a persistência dos bailarinos perante adversidades e obstáculos faz com que saibam lidar com o mercado de trabalho e precariedade da área.

### 3.4.2. Identidade coletiva e comunitária

Carina refere a posição secundária dos bailarinos dentro do meio artístico, muitas vezes vistos como meros elementos de apoio: *“Os bailarinos nunca são as pessoas que estão na frente, e pode ser”*. Carlota enfatiza a importância da responsabilidade coletiva dos profissionais na valorização da dança. Defende que pequenas ações podem ajudar a mudar perceções sociais e atrair novos públicos: *“Nós conseguimos divulgar a mais três ou quatro pessoas que existe*

*uma carreira que se chama ser bailarina profissional ou bailarino profissional, que vai para além de muitos estigmas que a sociedade portuguesa tem. Cabe-nos a nós (...) tentar fazer com que mais pessoas apostem na cultura, porque se estivermos sempre à espera que seja o Estado a fazer, vai ser muito difícil*". Francisca reforça a necessidade de investir em Portugal para fortalecer a comunidade artística: *"Se todos pensarmos em abandonar o país, Portugal vai continuar a ser pequenino"*. Vítor sublinha que a legitimação profissional não se conquista de imediato, mas é reconhecida pela própria comunidade: *"É difícil perceber a partir de que momento é que tu te podes considerar bailarino ou não. (...) Eu só com o passar do tempo é que considero que sou um bailarino, porque sinto o respeito da comunidade, sinto que faço parte disto de uma forma natural"*. Colin critica a falta de união no setor, apontando para a pouca solidariedade entre artistas: *"O que nós estamos a fazer errado é simples: nós próprios estamos a fazer isso a nós mesmos. (...) Se alguém vai fazer um espetáculo, não vou porque é daquela pessoa. Não, a gente deveria ir ver, porque assim estamos a contribuir para que depois também venham ver o nosso"*. Alerta ainda para um retrocesso após avanços recentes: *"Enquanto não percebermos que nós todos precisamos uns dos outros, isto não vai ficar melhor. Estava a ficar melhor, mas agora sinto que demos 10 passos atrás"*.

No plano coletivo, os entrevistados evidenciam tanto a importância do reconhecimento comunitário como as fragilidades de coesão entre pares. Carina sublinha a posição secundária dos bailarinos: *"Os bailarinos nunca são as pessoas que estão na frente, e pode ser"*. Carlota, por sua vez, reforça a responsabilidade da própria classe artística na mudança de perceções sociais: *"Cabe-nos a nós (...) tentar fazer com que mais pessoas apostem na cultura, porque se estivermos sempre à espera que seja o Estado a fazer, vai ser muito difícil"*.

Francisca alerta para a necessidade de investir em Portugal, sob pena de perpetuar a fragilidade da comunidade artística: *"Se todos pensarmos em abandonar o país, Portugal vai continuar a ser pequenino"*. Vítor destaca que a legitimação profissional só se conquista pelo respeito dos pares: *"Eu só com o passar do tempo é que considero que sou um bailarino, porque sinto o respeito da comunidade"*. Colin critica a falta de solidariedade: *"O que nós estamos a fazer errado é simples: nós próprios estamos a fazer isso a nós mesmos"*. Este conjunto de falas confirma a análise de Borges e Pereira (2012), que descrevem as divisões internas e a falta de coesão coletiva como entraves à consolidação da profissão, e reforçam a necessidade de estratégias colaborativas para afirmar o estatuto da dança em Portugal. Além

disso, reforçam, também, que a união dos artistas e especificamente dos bailarinos pode levar a uma melhoria nas condições de trabalho e a uma maior valorização.

### 3.4.3. Experiências internacionais e comparação

Os entrevistados destacam o contraste entre a realidade portuguesa e as oportunidades internacionais. É referido que trabalhar em grandes produções internacionais representa um marco máximo na carreira de um bailarino: *“Se eu for a pensar como bailarino, estar nos Estados Unidos, a dançar numa Super Bowl com Justin Timberlake, como a Diana Matos já fez, acho que isso é um dos auges da carreira, porque estás na elite, das elites, das elites, e é preciso trabalhar imenso para estar lá”*. Apesar de alguns avanços, continua a ser pouco frequente que professores ou bailarinos portugueses sejam convidados para trabalhar noutros países: *“Não é muito normal os países europeus virem buscar a Portugal professores. Hoje em dia até vai aparecendo uma coisa ou outra, mas acabei por nunca o fazer”*. Esta dificuldade é explicada também pela localização periférica do país: *“Nós cá em Portugal vivemos assim num cantinho da Europa”*.

Carina e Carlota sublinham que se sentiram mais respeitadas no estrangeiro, onde a profissão é encarada com maior seriedade. Francisca também destaca a sua experiência em competições internacionais, mas insiste na importância de regressar e investir em Portugal: *“Podemos ir lá fora, mas regressar ao que é nosso para que o nosso seja ainda melhor”*. Estas perceções confirmam uma contradição entre o prestígio conquistado no exterior e a falta de valorização interna, e luta de querer mais e sentir que o país não consegue mais. Este sentimento de desvalorização da dança e comparação com os padrões fora de Portugal de quem dança deve ser entendido como espaço de afirmação identitária e de resistência cultural. Aliás, Colin confirma até que: *“quem dança precisa de sentir a valorização (...) é uma realidade que acontece em muitos sítios também, e nós sabemos que sim, mas com a gravidade que nós temos em Portugal, eu não conheço nenhum país que eu já tenha visitado e que tenha visto isso. Existe muita dificuldade noutros países, mas existe muita valorização dos países.”*

## **Ato IV- Último ato (Conclusão)**

A presente investigação permitiu evidenciar como a formação, a profissionalização e os processos de afirmação identitária se entrelaçam na construção das carreiras de bailarinos em Portugal. As entrevistas realizadas revelaram trajetórias marcadas pela persistência, pela versatilidade estética e pela resiliência perante um contexto estruturalmente precário e de frágil reconhecimento social. Apesar da elevada qualidade formativa e da pluralidade de estilos cultivados, a profissão continua a ser percecionada por muitos como instável, pouco valorizada e dependente de apoios públicos escassos e intermitentes. Os resultados confirmam diagnósticos anteriores sobre a distância entre prestígio artístico e valorização profissional (Borges & Pereira, 2012; Fazenda, 2020) e reforçam a necessidade de políticas culturais e educativas que integrem a dança como dimensão essencial da cultura e da cidadania. Verificou-se ainda que a identidade dos bailarinos se constrói tanto no plano pessoal como coletivo, refletindo tensões entre reconhecimento externo e pertença comunitária, bem como entre experiências nacionais e internacionais.

Considero, portanto, que aquilo que senti na pele enquanto bailarina foi transversal aos testemunhos recolhidos: a valorização da carreira de bailarino ainda tem muito caminho a percorrer em Portugal. Os participantes expressaram, de forma unânime, o desejo de ver reconhecida a dança como profissão e não apenas como vocação ou paixão, refletindo um sentimento coletivo de resistência e perseverança.

Verificou-se que a formação de base em dança, sobretudo ao nível profissional e vocacional, apresenta hoje uma estrutura mais consolidada e abrangente, fruto do esforço de escolas e academias que se afirmaram como espaços de qualidade e inovação. No entanto, o ensino superior em dança ainda revela lacunas significativas face às necessidades dos bailarinos contemporâneos. A oferta continua excessivamente centrada nos estilos clássico e contemporâneo, sem abrir plenamente espaço à diversidade estética e à multiplicidade de linguagens que hoje caracterizam o panorama da dança. Urge, por isso, repensar os currículos e promover formações mais híbridas e interdisciplinares, que formem artistas versáteis e completos, capazes de transitar entre diferentes estilos, contextos e abordagens criativas. A valorização da diversidade de linguagens, a criação de redes de apoio à carreira e a integração da dança no tecido cultural contemporâneo exigem políticas consistentes e um diálogo contínuo entre artistas, instituições e Estado tal como sugere Gil (2001)

Do ponto de vista metodológico, a realização das entrevistas mostrou-se um processo desafiante. A dificuldade em obter resposta de vários bailarinos reforça a ideia de que ainda existe algum cansaço ou desmotivação relativamente à participação em estudos académicos, talvez pela perceção de que pouco muda na prática. Este obstáculo, porém, também se tornou revelador da necessidade de criar pontes mais sólidas entre o meio artístico e o meio académico, de modo a que a investigação possa traduzir-se em mudanças reais no setor.

No futuro, seria pertinente alargar o estudo a um número maior de participantes, incluindo bailarinos que se encontram a trabalhar ou residir no estrangeiro. Essa perspetiva permitiria compreender melhor as motivações que levam tantos profissionais a procurar fora do país o reconhecimento e as condições de trabalho que lhes são negadas internamente, e, ao mesmo tempo, recolher contributos que possam inspirar práticas mais sustentáveis em Portugal. Acredito que a transformação da realidade da dança portuguesa passa inevitavelmente por uma maior união entre os profissionais do setor. Só com os bailarinos articulados, conscientes do seu valor e unidos numa luta comum pela dignificação da carreira, será possível alcançar um crescimento efetivo e duradouro. A criação de associações representativas, programas de apoio à transição de carreira, e políticas culturais que integrem a dança como dimensão estratégica de desenvolvimento social e educativo são passos fundamentais nesse caminho.

Conclui-se, assim, que ser bailarino em Portugal é, simultaneamente, um gesto de criação e de resistência. A profissão exige não apenas excelência técnica, mas também uma capacidade contínua de reinventar percursos, negociar apoios e procurar novos espaços de legitimação. A dança afirma-se como lugar de identidade, de crítica social e de transformação cultural, ainda que fragilizada pelas condições laborais e pela falta de programas estruturados de apoio à carreira e à sua transição (Castro, 2023).

Este estudo contribui, portanto, para o aprofundamento da reflexão sobre os desafios e as potencialidades da dança em Portugal, oferecendo pistas para futuras investigações e para a formulação de medidas que possam garantir maior sustentabilidade ao setor. Em última instância, a luta pela valorização da dança é também uma luta pela dignificação do trabalho artístico e pela afirmação da cultura como pilar fundamental da sociedade democrática.

## **Epílogo- Da Ideia ao Palco: Relatório de Vestígios de Movimento**

Durante a minha formação como bailarina, cresci envolta de comentários que diminuían a relevância da escolha artística que fazia. A dança, para muitos, não era entendida como profissão legítima, mas antes como um capricho passageiro ou uma atividade secundária. Este olhar de desvalorização não surgia isolado: refletia uma sociedade onde o interesse artístico, e particularmente pela dança, era escasso e onde o peso do preconceito cultural recaía de forma dura sobre aqueles que ousavam afirmar-se como artistas. Este sentimento, partilhado em confidências e desabafos com colegas de percurso, revelava-se comum e transformava-se numa revolta interior que, por ser coletiva, ganhava corpo e voz. Com o tempo, percebi que a mesma incompreensão se reproduzia quando comecei a ensinar alunos, mas sobretudo os pais e encarregados de educação, traduziam as expectativas da sociedade em que vivemos, onde o ensino da dança é mais facilmente aceite e valorizado do que a carreira do bailarino enquanto intérprete-criador.

Nesse sentido, a resposta à pergunta “Qual é a sua profissão?” tornava-se um exercício de tradução social. Dizer “sou bailarina” gerava uma nova questão “Mas o que faz mesmo?” à qual me via quase sempre levada a responder “sou professora de dança”. Esta substituição não era apenas uma estratégia de sobrevivência discursiva, mas uma tentativa de alcançar uma aceitação maior, num país onde o estatuto do artista permanece frágil. É deste lugar de tensão entre identidade, resistência e desejo de afirmação que nasce o solo *Vestígios de Movimento*. A obra constitui-se como um espaço de memória e denúncia, mas também de celebração: procura dar voz às inquietações, às revoltas, às pequenas vitórias e às persistências dos bailarinos portugueses. É um gesto coreográfico que inscreve no palco não apenas um corpo em movimento, mas também a marca de uma luta coletiva, a urgência de reconhecimento e a esperança de transformação social.

Assim, o espetáculo assume-se como testemunho e manifesto. Testemunho de um percurso marcado pela resistência silenciosa às forças de desvalorização; manifesto da vontade de inscrever a dança no imaginário cultural português como profissão, como linguagem artística e como lugar de pertença. *Vestígios de Movimento* é, em última instância, uma forma de devolver dignidade e visibilidade àqueles que, todos os dias, insistem em dançar contra o esquecimento.

Este projeto foi desenvolvido no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas, especialização em Dança- composição coreográfica e conecta diretamente com a investigação teórica, que estuda a formação e afirmação dos bailarinos em Portugal. Assim, esta proposta nasce dos testemunhos das entrevistas realizadas aos bailarinos portugueses e do meu percurso como bailarina.

## Metodologia

O processo criativo do espetáculo *Vestígios de Movimento* teve início com a realização de entrevistas a um conjunto de bailarinos previamente selecionados. A escolha destes participantes teve como critério a diversidade de percursos profissionais, de estilos de dança e de experiências no panorama artístico português, de modo a recolher uma visão plural sobre os desafios e conquistas inerentes à profissão.

As entrevistas, de carácter semiestruturado, permitiram recolher testemunhos que, para além do registo narrativo, se transformaram em material simbólico e poético para a criação coreográfica. A análise qualitativa das entrevistas seguiu um processo de escuta atenta, transcrição e subsequente identificação de temas recorrentes, que foram sendo organizados em questões que surgiram desta reflexão, como a identidade profissional, valorização social, precariedade, persistência e afirmação artística.

A partir desta reflexão emergiram várias questões orientadoras da criação, que se converteram em problemas artísticos a explorar em palco:

- Que estilo ou estilos de dança seriam incorporados e qual deles deveria assumir centralidade?
- O espetáculo teria momentos de fala direta, ou apenas de ligação dramática entre gesto e palavra?
- Que elementos cenográficos poderiam dialogar com o corpo e com o espaço cénico?
- Que músicas, sonoridades ou silêncios melhor traduziriam os sentimentos evocados pelos bailarinos?
- De que forma os testemunhos poderiam ser representados sem cair em mera ilustração, mas sim em tradução artística e simbólica?

- Quais seriam os tópicos centrais a corporizar, de modo a manter uma coerência estética e conceptual?

Após este processo analítico e reflexivo e a partir de conversas coletivas com o público presente, delineararam-se respostas e caminhos criativos que serviram de base à composição coreográfica. A metodologia, portanto, estruturou-se em três etapas complementares:

1. **Investigação e recolha de material** - através das entrevistas e da análise de narrativas pessoais dos bailarinos.
2. **Sistematização e seleção de conteúdos** - organização das ideias emergentes em tópicos centrais, posteriormente traduzidos em questões criativas.
3. **Experimentação e composição** - exploração prática em estúdio, testando possibilidades de movimento, de integração de voz e de música, de relação com o espaço e com objetos cénicos, até à construção final da dramaturgia do espetáculo.

Deste modo, a metodologia adotada procurou conciliar o rigor da investigação qualitativa com a liberdade do processo artístico, transformando as vozes e vivências dos bailarinos em matéria coreográfica e dramática.

## Cronograma

A conceção do projeto *Vestígios de Movimento* iniciou-se em outubro de 2024, com a formulação da ideia e a definição dos primeiros objetivos artísticos. O processo ganhou corpo em janeiro de 2025, altura em que se iniciaram as entrevistas aos bailarinos participantes, etapa que viria a constituir a base conceptual e dramática da criação. Entre janeiro e setembro de 2025, o trabalho decorreu em várias fases complementares: recolha e análise de testemunhos; definição do guião dramático; seleção de músicas e criação de partituras de movimento; desenvolvimento de propostas coreográficas em estúdio; escolha de figurinos e cenários; e realização de reuniões de acompanhamento artístico e técnico. Este período foi igualmente marcado por momentos de experimentação, de reflexão crítica e de ensaios, permitindo um processo de maturação gradual da obra.

A estreia de *Vestígios de Movimento* ocorreu no dia 17 de setembro de 2025, às 17 horas, no Teatro Helena Sá e Costa, assinalando o culminar de um percurso de um ano de investigação, criação e ensaio.

Em síntese, o cronograma pode ser assim estruturado:

- **Outubro 2024** - Definição da ideia inicial e planeamento do projeto.
- **Janeiro a maio** - Realização das entrevistas, transcrição e análise dos testemunhos.
- **Junho** - Construção do guião e delineação das primeiras cenas.
- **Junho a agosto** - Seleção de músicas e experimentação coreográfica.
- **Agosto a setembro** - Definição de figurinos, cenários e aprofundamento dos ensaios.
- **Setembro** - Ensaios finais, ajustes técnicos e estreia no Teatro Helena Sá e Costa.
- **16 de setembro** – montagem, ensaio técnico e ensaio geral
- **17 de setembro**- apresentação e desmontagem

## Ficha técnica

### Coreografia e Direção

Inês Garrido

### Interpretação

Inês Garrido

### Orientação

Cláudia Marisa

### Figurino

Inês Garrido

### Luz

Bernardo Correia

### Som

Jorge Vasconcelos

### Duração

35´

## Nota da criadora

Este espetáculo nasce das vozes dos bailarinos portugueses e da necessidade de dar corpo às suas inquietações. É uma homenagem à resistência de quem escolhe dançar num país onde tantas vezes a arte é vista como um luxo. Que cada rasto deixado neste palco possa ecoar para além dele.

## Análise crítica e reflexões

O espetáculo *Vestígios de Movimento* nasce de uma urgência: dar corpo e voz às histórias silenciadas dos bailarinos portugueses, transformando em gesto, palavra e imagem a luta por reconhecimento, dignidade e espaço social. Não se trata apenas de um solo coreográfico, mas de um ensaio em movimento sobre a condição do artista, que expõe o íntimo e o coletivo de forma entrelaçada.

Do ponto de vista estético, o espetáculo destacou-se pela dominância do estilo *jazz*, explorado em várias vertentes. O *jazz*, com a sua versatilidade, trouxe para a cena a metáfora de um corpo que constantemente se adapta, experimenta e resiste. As passagens mais fluidas contrastaram com outras mais vigorosas, onde a fisicalidade evidenciava a luta diária do bailarino contra a invisibilidade e a precariedade. Esta escolha foi, ao mesmo tempo, um gesto artístico e político: afirmar o *jazz* como linguagem central foi também afirmar a diversidade estética da dança, tantas vezes reduzida ao clássico e ao contemporâneo. Além disso, este é estilo principal que domina nos bailarinos entrevistados, quando se dá a fuga ao clássico e contemporâneo.

A opção de iniciar o espetáculo com a voz de uma criança ofereceu ao público uma entrada inesperada e profundamente simbólica. Representou a inocência do início, o sonho em estado puro, antes da confrontação com a realidade social. Essa abertura criou um horizonte de esperança que se foi complexificando ao longo da dramaturgia. A inserção de citações das entrevistas, regravadas na minha própria voz, funcionou como recurso duplamente eficaz: por um lado, garantiu clareza sonora e limpidez no impacto, por outro, fundiu a identidade de todos os bailarinos e representou o peso de cada palavra e de cada significado, peso esse que em entrevista pode ficar suave e desvalorizado. Esta fusão reforçou a ideia de que, embora cada história seja singular, o peso das dificuldades e a urgência da afirmação são partilhados coletivamente.

Os momentos de silêncio foram outro pilar dramaturgico. Longe de serem meras pausas, constituíram momentos de confronto: o corpo suspenso, imóvel, exposto à vulnerabilidade, exigia do público uma escuta diferente, mais profunda. O silêncio, aqui, foi gesto político, um desafio à pressa da sociedade contemporânea e um convite à reflexão sobre o não-dito.

O espelho em cena destacou-se como elemento simbólico central. Ao refletir o público, devolveu-lhe a sua própria imagem, colocando-o no centro da questão: se os bailarinos vivem numa sociedade que os marginaliza, quem são os responsáveis por essa marginalização senão todos nós? O espelho funcionou, portanto, como denúncia e questionamento. Mas foi também um dispositivo íntimo: refletiu a minha própria imagem, confrontando-a com a sua identidade de bailarina e de mulher, entre a fragilidade e a afirmação. A presença da mala de ensaio, carregada de “bagagem”, trouxe para o palco uma metáfora poderosa. Nela se inscrevia o peso das memórias, das renúncias, dos ensaios intermináveis e dos sacrifícios invisíveis. Mais do que objeto utilitário, tornou-se símbolo de um percurso cheio de desafios, mas também de conquistas.

O figurino preto reforçou a densidade dramática, tornando o corpo a principal superfície de inscrição poética. A decisão de me manter sempre em palco, incluindo a troca de figurino e calçado diante do público, quebrou a ilusão do espetáculo como espaço de perfeição intocável. Pelo contrário, expôs o labor do bailarino, o desgaste físico e emocional, numa transparência rara em cena.

A banda sonora foi marcada por diversidade estética: atravessou sonoridades mais comerciais, dialogou com o *jazz* e terminou com o fado “Quero é Viver”, de Sara Correia. Esta escolha final teve uma carga simbólica indiscutível. O fado, enquanto emblema cultural português, foi convocado para traduzir uma mensagem de sobrevivência: mais do que dançar, trata-se de reivindicar o direito de viver e de ocupar espaço na sociedade. A frase repetida “*quero é viver*” ecoou como um apelo coletivo à valorização da arte e à necessidade de dar aos artistas condições dignas para existir.

A dramaturgia revelou-se uma tessitura de camadas: a palavra gravada, o silêncio, o gesto, os objetos, a música e a cenografia compuseram um mosaico fragmentado, mas coerente. O espetáculo recusou narrativas lineares e escolheu a via da fragmentação poética, dando lugar ao inacabado, ao hesitante, ao contraditório, marcas que refletem a própria vida dos

bailarinos em Portugal. Ao mesmo tempo, houve uma clara intenção de evitar a vitimização. A dor foi mostrada, mas não isolada. Foi transformada em força, em resistência e em denúncia. A precariedade tornou-se material estético e o corpo, em sua vulnerabilidade, afirmou-se como lugar de potência.

A receção do espetáculo variou consoante o perfil dos espectadores, o que enriquece ainda mais a sua análise.

- **Entre bailarinos e profissionais da dança**, a obra foi sentida como espelho fiel das suas próprias vivências. Muitos reconheceram nas falas e nos gestos a sua trajetória, encontrando no espetáculo um espaço de validação e partilha.
- **O público geral** foi confrontado com uma realidade que muitas vezes desconhece. A presença do espelho foi particularmente marcante, pois obrigou cada espectador a confrontar-se com o seu papel numa sociedade que desvaloriza o artista. O silêncio, por vezes desconfortável, abriu espaço a uma receção reflexiva e emocional.
- **Para críticos e académicos**, *Vestígios de Movimento* revelou-se uma proposta que alia pesquisa empírica (entrevistas) a criação artística, aproximando a metodologia científica da poética da cena. Essa dimensão híbrida entre investigação e espetáculo pode conferir relevância no campo da dança em Portugal.

Em síntese, *Vestígios de Movimento* não foi apenas uma criação artística, mas um manifesto. Manifesto pela dignidade do bailarino, manifesto pela urgência de reconhecimento da dança como profissão, manifesto pela necessidade de abrir espaço para que os corpos artistas possam não só dançar, mas também viver. Trata-se de uma obra que ultrapassa a dimensão estética, tornando-se também documento social e político. Ao transformar o peso da “bagagem” do bailarino português em poesia de movimento, a obra inscreveu-se como gesto de resistência e esperança.

Assim, a sua maior contribuição não reside apenas na beleza coreográfica, mas sobretudo na sua capacidade de provocar reflexão: sobre o lugar da dança, sobre o valor da arte e sobre o compromisso que, enquanto sociedade, temos para com aqueles que persistem em criar, mesmo em condições adversas.

## Limitações e desafios do espetáculo

Apesar da densidade estética e da força política de *Vestígios de Movimento*, é necessário reconhecer que o processo de criação não esteve isento de limitações e desafios. O facto de se tratar de um solo, concebido e interpretado pela investigadora deste estudo, conferiu à obra uma unidade expressiva e coerente, mas reduziu a multiplicidade de vozes em palco. Ainda que as entrevistas tenham permitido integrar diferentes testemunhos, estes acabaram sempre por ser filtrados pela minha voz e pelo meu corpo, o que inevitavelmente condicionou a amplitude da representação coletiva.

Outro limite evidente foi a simplicidade cénica e técnica. O espelho, a mala e o figurino preto constituíram escolhas poéticas intencionais, mas também traduziram constrangimentos de produção que impediram uma exploração mais alargada de recursos visuais e sonoros. Também os momentos de silêncio, embora pensados como recurso dramático essencial, revelaram-se desafiantes. Para alguns espetadores, esses instantes de suspensão trouxeram densidade e reflexão; para outros, criaram desconforto ou rutura na receção do espetáculo. Este risco, porém, fazia parte do próprio gesto artístico: colocar o público diante do vazio, sem oferecer respostas imediatas, foi um desafio assumido e, ao mesmo tempo, uma fragilidade inevitável. Do ponto de vista conceptual, um dos maiores desafios foi equilibrar a dimensão de denúncia social com a vontade de celebrar a persistência e a vitalidade da dança. Em vários momentos, a narrativa correu o risco de pender para uma visão demasiado crítica, ofuscando a luminosidade e a esperança que também fazem parte da vida do bailarino. Outro desafio foi o de representar uma experiência coletiva a partir de um único corpo. A decisão de usar a minha voz para dar forma às palavras dos entrevistados procurou colmatar esta dificuldade, mas exigiu um esforço interpretativo intenso, para que a dimensão individual não anulasse a pluralidade das vozes.

A escolha de permanecer sempre em palco, incluindo a troca de figurino e calçado à vista do público, acrescentou outro nível de exposição. Este gesto, pensado como afirmação da vulnerabilidade e da resistência do bailarino, constituiu também um risco físico e emocional, ao quebrar a proteção simbólica dos bastidores e colocar o corpo permanentemente sob escrutínio. O espelho, enquanto dispositivo cénico, reforçou esse confronto, não apenas refletindo a minha imagem, mas também devolvendo a imagem do público, obrigando-o a ver-se como parte da sociedade que tantas vezes desvaloriza a arte.

Finalmente, o fecho com o fado “Quero é Viver”, de Sara Correia, trouxe consigo um desafio dramático de grande intensidade. Convocar uma canção de forte carga identitária num espetáculo de dança poderia correr o risco de soar apenas ilustrativo. No entanto, ao ecoar como manifesto de sobrevivência, o fado transformou-se em clímax simbólico, deixando a plateia perante uma mensagem clara: a de que os bailarinos, mais do que dançar, reivindicam o direito de viver e ocupar um lugar digno na sociedade.

Além disso, o desafio de voltar a palco em solo, num espetáculo tão extenso e integralmente concebido por mim, representou uma experiência simultaneamente íntima e coletiva. A responsabilidade de sustentar em cena uma mensagem que era profundamente pessoal, mas que, ao mesmo tempo, refletia as lutas e conquistas de uma comunidade inteira, foi um processo exigente, emocionante e profundamente gratificante.

Em última análise, as limitações e os desafios de *Vestígios de Movimento* não enfraqueceram a obra, mas antes a tornaram mais próxima da realidade que procura representar. O peso da subjetividade, os recursos escassos, os silêncios arriscados, a exposição constante em palco e a intensidade de regressar em solo são reflexo das próprias condições de trabalho dos bailarinos em Portugal. O espetáculo, ao incorporar estas fragilidades no seu tecido poético, acabou por espelhar a precariedade e, ao mesmo tempo, a resiliência que marcam o quotidiano artístico. Nesse sentido, as limitações não se constituem como falhas, mas como parte integrante da verdade do espetáculo e da sua mensagem de resistência.

## Referências bibliográficas

- Bentes, A. (2017). *Uma prática profissional de intervenção em Dança no âmbito da Coreografia: Pensamentos da criação e seu reflexo artístico*. Provas para Título de Especialista em Dança, Instituto Politécnico de Lisboa.
- Borges, V., & Pereira, C. R. (2012). Mercado, formação e sucesso: Atores e bailarinos entre persistência e desilusão. In V. Borges & P. Costa (Orgs.), *Criatividade e instituições: Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura* (pp. 77–96). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Borges de Castro, F. (2020). Career transition of dancers in Portugal: An exploratory study supporting the need for a program for development and career transition in dance. *Psychology and Psychotherapy Research Journal*, 3(2), 1–12.
- Castro, F. B. de. (2023). *Career transition of dancers in Portugal: An exploratory study supporting the need for a program for development and career transition in dance*. *Portuguese Psychological Research Journal*.
- Fazenda, M. J. (2020). Do desenvolvimento da dança teatral em Portugal no pós-25 de Abril de 1974: Circunstâncias, representações, encontros. *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, 38, 101–127.
- Ferreira, M. M. (2016). *O papel da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal enquanto pioneira na criação do ensino vocacional artístico e profissionalizante em Portugal*. Dissertação de Mestrado, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL).
- Gil, J. (2001). *Movimento total: O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Moura, M., & Alves, M. J. (2016). O lugar da dança no sistema educativo português. *ResearchGate*.
- Sá, M. J. S. (2020). *O setor da dança em Portugal segundo a perspetiva de produção de cultura de Richard A. Peterson*. Dissertação de Mestrado, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL).

Xavier, M. (2017). *A dança como prática de formação e emancipação: Um estudo sobre processos pedagógicos e identitários*. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa.

## **Anexo A- Transcrição da entrevista de Ana Carina Rodríguez**

(IG) Primeiro queria que disseses o teu nome, a tua idade, nacionalidade, local de residência.

(CR) Então, sou Ana Carina Abreu Rodríguez, tenho 25 anos, nasci em Vila Nova de Gaia, mas neste momento moro no Porto, por questões de facilidade de deslocação.

(IG) Com que idade é que que começaste o percurso na dança, por que estilos é que começaste, por que estilos é que passaste na tua formação e em que idade é que também começaste a dedicar-te à dança mais profissionalmente?

(CR) Então, eu comecei a dançar dança criativa, né? Como se dizia quando eu tinha 3 anos na academia de música de Vilar do Paraíso e sempre quis dançar, sempre quis fazer artes e até cheguei a fazer violino e tudo, por isso sempre quis estar dentro das artes. Depois é que eu quando comecei a ficar mais a sério, foi quando entrei ainda ainda na academia de Vilar do Paraíso, quando fizeram o articulado. Eu tinha todas as disciplinas, português, matemática, não sei quê, dentro da minha escola e tinha a dança complementada. Foi aí que acho que disse mesmo, quero mesmo isto, quero mesmo mais a dança. Tornou-se ainda mais profissional quando foi para o ginásio, fazer o 10º, 11º e 12º. E depois ele tornou-se mais profissional quando quis ir para a Holanda, para a Fontys onde entrei no curso Contemporary Urban em 2018. Exatamente, 2018. Os estilos. Eu queria sempre quis sempre quis estar mais na onda do clássico, do contemporâneo e jazz. Foi sempre o que eu, na verdade, gostava mais. Mas depois sempre havia aquele bichozinho de ver os vídeos no YouTube da Britney Spears e assim. Sempre me deu esse lado comercial que começou mais diria os meus 15, 17, não, menos, menos. 13, 14 anos. Por isso é que depois quando fui para a Holanda, fui mais para a vertente das urbanas, porque senti que queria mais explorar esse lado do que ballet clássico e isso.

(IG) Também ainda nesse sentido, já também falaste, mas formação superior ligada à dança e companhias em que tens trabalhado, mais ou menos quantos dias e horas consideras que teinas.

(CR) Eu entrei na Fontys com 17 anos, em 2018 e tive no curso Contemporary Urban que havia dois cursos, o curso Dance Theatre e o curso Contemporary Urban. O Contemporary Urban tinha tinha mais das urbanas, hip-hop, continuava a fazer ballet clássico, contemporâneo, jazz, mas tinha hip-hop, o popping, floor work, Physical Dynamics, que é um floorwork misturado com breaking, muito mais a parte das urbanas e nós tínhamos sempre aulas das 8:00 da

manhã até às 8:00 da noite, só com uma hora de pausa e para aqueles 15 minutos ir para uma aula e ir para outra, não é? Nós no último no terceiro ano da faculdade, nós tínhamos que estar com algum coreógrafo que quiséssemos da Holanda, tinha que ser holandês. Então, eu decidi, juntamente com outras colegas minhas, estamos com o Denden, Denden, que na verdade foi b-boy há muitos anos atrás, mas depois ele lesionou-se e decidiu focar-se então mais no floorwork misturando o breaking. Então, eu tive 6 meses com ele e também com algumas das pessoas da companhia dele, do grupo, que ele não é um próprio momento companhia que ele tem uma visão diferente sobre companhias. Estamos com o grupo todos os dias a treinar não desde as 8:00 da manhã às 8:00 da noite, mas desde as 14h até às 20h e sempre aquecimentos de 2 horas, só aquecimento de 2 horas e depois sempre por aqui e no final tínhamos um espetáculo, uma coreografia na verdade foi gravada, uma peça de 12 minutos que foi uma co-criação entre ele, nós e os assistentes dele. Por isso é que foi uma experiência. Foi muito fixe, muito difícil e até eu cheguei a me magoar no pulso, porque não estava habituada a fazer breaking. Nós fizemos o aquecimento 2 horas, mesmo assim. Mas mesmo assim fiquei com tendinite nos pulsos. Não estava habituada, mas foi muito fixe, foi muito fixe.

(IG) Em relação à tua formação de dança, quais foram as principais influências da tua decisão de te tornares bailarina.

(CR) Acho que foi o facto de gostar, ou seja, eu não tive ninguém, tipo uma pessoa mesmo, mas foi o facto de eu gostar mesmo do que fazia. Foi mesmo isso, tipo, sentia que não era mais nada. Porque eu sempre pensei: "O que é que eu posso fazer mais?" Não via fazer mais nada, sabes? Tipo, gosto muito de fotografia e gosto muito de vídeo. Era a minha opção se não entrasse em nenhuma faculdade, entrar para Instituto Português de Fotografia do Porto, que é algo que eu gosto muito, mas nunca tive aquela coisa de, o que é que eu vejo a fazer mais? "Sou professora de português, sou professora de matemática, ser arquiteta." Nunca vi nada fazer isso, por isso nunca tive uma influência pessoa. mas acho que fui eu mesma, gostar muito do que eu faço e por isso disse: "Olha, porque não? Vamos seguir". E sempre tive o apoio da minha família, sempre sempre sempre foi tipo, se queres vai, nós vamos contigo, nós ajudamos-te. Também ajudou muito, porque sempre muitas pessoas que é "ai, que é muito ser bailarina, mas os pais Hum, não sei, não sei se é um bom caminho para ir," mas por isso a

influência pessoa não tive, mas é eu gostar muito do que faço, então, olha, bora. E acho que deu certo, né? Acho que sim. Sim.

(IG) Quais foram, assim, os maiores desafios que enfrentaste durante a formação em Portugal?

(CR) Em Portugal, foi a carga horária, sendo que depois piorou na Holanda. Meu Deus, piorou muito na Holanda. E também os professores, na altura, no ginasiano era não eram muito para a frente. O que quer dizer com isto? Já no último do curso, nós tínhamos que fazer a PAV, prova de aptidão vocacional, que é a nossa tese final, digamos assim. E eu na altura, como já estava com aquelas ideias do comercial, das urbanas, metidas na minha cabeça, decidi fazer algo muito diferente. Nós podíamos fazer coreografia nossa criada por nós ou o repertório ou repertório adaptado, podíamos mudar. Eu decidi fazer repertório e adaptei, porque eu construí uma coreografia em grupo, mas tive que adaptar para a solo. E era muito muito hip-hop, muito diferente do que o ginasiano está habituado, contemporâneo, clássico, jazz não muito, mas contemporâneo e clássico. Está muito habituada a isso. E um desafio foi mudar a cabeça das pessoas, foi dizer: Ah, que podes fazer isto? Porque eu quero, primeiro, porque eu gosto, porque acho que é o meu caminho quando eu quero seguir. Estou no ginasiano, muito bem. Mas eu não tenho que seguir a vossa linha para sempre, não é? Segui a vossa linha durante os dois primeiros anos, 10 e 11<sup>º</sup>. Neste último ano, quero fazer algo diferente, quero fazer Ana Carina aqui no palco, que é a minha tese, não é? Tenho que representar-me a mim mesma. E então foi esse desafio, perceber, dar-lhes a entender que não tem que ser Ana Carina, ginasiano. É Ana Carina eu, no final tudo. Por isso, acho que esse foi o maior desafio. E a carga horária.

(IG) E alguma vez sentiste que no ambiente, seja ele educacional, o que for, foi limitador para teu desenvolvimento, seja nesse caso ou noutros.

(CR) Não, não diria que foi limitador, diria que depois, como estavas a dizer no final, eu agora vou-me libertar um bocadinho disso, mas não foi limitador, porque eu senti que todas as ferramentas que me deram, ajudaram para a minha tese final ou para agora onde eu estou, já não faço ballet clássico puro, não, mas sim, todas essas ferramentas só ajudam no meu comercial, no meu hip-hop, no meu High Heels, não é? Por isso não foi limitador, na verdade, ajudou muito, porque acho que se eu tivesse a começar já no hip-hop ou só no comercial, só

no High Heels, não tinha toda a bagagem que eu tenho por trás, se não tivesse se tivesse tido o contemporâneo, o jazz e o clássico. Por isso acho que foi tudo ajudado para o que eu faço agora. Acho que não limitou nada, pelo contrário.

(IG) Que mudanças é que para ti deveriam existir nos sistemas educativos para promover e para que haja alguma vontade para uma carreira de bailarina?

(CR) Talvez mais apoio. Apoio em pesquisar universidades, porque eu senti que fiz muito isso por mim. Foi na altura que nós acabamos o 12º ano, disseram-nos que dança tem que começar a procurar se calhar uma coisa lá fora. Porque cá dentro não temos assim grandes universidades, não é? E então eu senti que esse foi o meu trabalho pessoal. Eu gostava de ter mais apoio nesse sentido, mais apoio no sentido, olha, estas universidades são boas para ti e bom para ti. Eles deram deram-me ajuda, atenção, mas foi muito de universidades contemporaneas, clássico e está tudo bem. Mas como já estava naquela fase de mudar mais para as urbanas, não tive tanto apoio nesse aspeto. E sinto que é mesmo só esse apoio, estarem mais presentes, ou seja, não estarem lá porque são os nossos professores e tudo bem, a nota 20, não sei quê, mas ajudar-nos mesmo a levantarem-nos. Acho que podemos ter tido mais ajuda na minha altura. Podemos-te ajudar a levantar, a voar um bocadinho mais. Senti que não tive esse apoio tão grande. Acho que foi isso.

(IG) E alguma vez ouviste algum comentário, reação do de outras pessoas que marcaram assim a tua formação, seja eu positiva ou negativamente?

(CR) Tive um comentário de professora de ballet, quando eu tinha 13 anos que isso marcou e ainda me marca até hoje, que foi que queria ballet, não é, como já disse. E e ela disse-me, virou-se para mim e disse-me: "Tu nunca vais ser bailarina". E eu, com 13 anos, eu fiquei destroçadíssima, destroçadíssima, não quero dançar. Houve uma altura que eu nem queria ir às aulas, fiquei mesmo destroçada, aquilo bateu-me mesmo muito, estás a ver? Foi mesmo, senti que se uma professora não acredita em mim, quem é que vai acreditar? Não é? É uma professora que é minha mãe e o meu pai muito bem aquele apoio. Mas é uma professora de dança, uma professora que já teve, pode ter tido uma carreira de outro mundo, mas está na dança. Isso afetou-me negativamente do facto de me dizerem que nunca vais chegar à bailarina e fiquei muito mal nessa altura. Pela parte positiva, já tive muitos, vai, vai em frente, nós estamos aqui para te ajudar, és boa bailarina, eu sei como é que tu, sei como é que tu

danças, eu gosto muito de te ver a dançar e é sempre bom ouvir esse feedback, porque às vezes eu fico assim, pronto, eu dou aulas, faço espetáculos, faço eventos, fixe, muito bem. Mas será que realmente eu valho alguma coisa? Por isso é bom sempre ter esse feedback de fora, o feedback positivo e construtivo. Nunca acho que o negativo deva ser dado, acho que o construtivo deve ser dado. O positivo é sempre bom de ouvir, porque nós estamos sempre na nossa bolha, portanto, eu sinto sempre de evento e evento, escola e escola, por isso é sempre bom ouvir aquele olha, estás a fazer um bom trabalho. Sim. Não pedir, não solicitar para agora. E tu estás a fazer um bom trabalho, sabes? Só te quis dizer isso. E acho que falta um bocadinho também essa empatia na nossa comunidade. Acho que falta da gente de trabalhar, tem o meu lugar, é o meu evento, eu ganho o meu, mas falta tipo, olha, estás a ir mesmo bem, sabes? Tipo, continua. Mas tive isso, pouco mas tive.

(IG) E sentes-te profissionalmente realizada como bailarina em Portugal?

(CR) Se já atingi todos os objetivos que eu queria, mais ou menos? Acho que não. Acho que tenho muito mais para dar. Acho que falta não sei o quê. Não posso dizer: Ah, quero trabalhar com aquele artista. Ah, quero fazer aquilo. Não sei. Mas acho que em termos de dar aulas, sinto-me concretizada. Acho que estou bem. Não estou demasiado carregada, porque também acho que depois se eu tiver muito carregada, não sinto que dou o máximo em cada escola, em cada aula. Só acho que estou bem nesse aspecto em termos de aulas regulares, mas de eventos, espetáculos, performances, que eu sou bailarina, não sou formada em professora, sou formada em dança para ser performer, é o meu objetivo é estar no palco o máximo tempo possível. Eu acho que ainda não tive tempo que eu gostaria de estar em palco, mas não te sei dizer, quero trabalhar com aquele, com aquele. Mas acho que não diria todos 70% diria.

(IG) Como é que avalias a forma como a sociedade portuguesa valoriza a cultura e a profissão do bailarino e a legitima.

(CR) Acho que não valoriza muito, porque também não sabe muito. Acho que muitas ideias das pessoas que têm sobre ser bailarino em Portugal é trabalhar com artistas, é legítimo, é verdade. Também nós trabalhamos com artistas, mas às vezes é visto como uma profissão de background. Ou seja, os bailarinos nunca são as pessoas que estão na frente e pode ser. E pode ser. Normalmente, quando somos artistas, estamos sempre um bocado atrás, mas

mesmo às vezes, trabalhando com artistas, é possível os bailarinos serem muito profissionais, muito profissionais, muito à frente, ou seja estarem basicamente quase ao nível de um artista. E sinto que as pessoas não veem isso cá em Portugal e se pensarem em bailarinos, pensam logo: "Ah, o dos domingo à tarde. Ah, bailarina." Já tantas vezes no Uber já me fizeram essas perguntas. "É bailarina? Sim. Ah, trabalha tipo com cantores pimba e eu não, trabalho com eventos, como professora de dança, com algo mais profissional como ballet clássico, contemporâneo, high heels, comercial, urbanas, e as pessoas ficam sempre muito, hum, eu não sei que é isso." Por isso eu acho que não valorizam porque não conhecem. Eu acho que se tivessem mais conhecimento da cultura da parte da dança, acho que iam valorizar um bocadinho mais a nossa nossa profissão, porque pensam que é algo que eu faço sempre como part-time. Sempre que as pessoas pensam que eu faço: "Ah, és bailarina". Aí, qual é o seu trabalho? O meu trabalho é ser bailarina. O meu trabalho é ser professora. Eu estou a ver com a dança. Ah, mas não é part-time? Não, não, não. É é full-time. É o meu full-time job. Acho que as pessoas não têm muito isso na cabeça. Por isso, porque não sabem. Eu acho que é mesmo isso. É porque não sabem, então não valorizam. Acho que é mesmo isso.

(IG) E já agora e fora do país.

(CR) Ui, valoriza muito mais. Eu sinto, primeiro, há muito mais apoio do governo para ajudar. Sinto que aqui em Portugal não temos esse apoio do governo, para a cultura, para fazer espetáculos em teatros. É preciso muita funding, muito apoio financeiro, não existe esse apoio cá em Portugal, enquanto lá sinto que vejo colegas minhas que decidiram ficar na Holanda e estão a fazer espetáculos delas, criado por elas em vários palcos de da Holanda. E muito a ser financiado pelo governo holandês. Claro que eles poêm muito delas, ensaios, que com convidam coreógrafos, convidam bailarinos, convidam profissionais de fazer luzes, de som, não é? Muito bem também pela parte delas, mas é muito, o governo ajuda muito mais, porque também valorizam mais. Então, acho que aqui como não valorizam, não dão. Por isso acho que sem dúvida que lá fora eles levam mais a sério. Até as pessoas irem ao teatro. Aqui as pessoas já se está a ver mais, ver as pessoas mais a irem ao teatro. Mas eu lá na Holanda, nós tínhamos que fazer relatórios de espetáculos que íamos ver, porque nós tínhamos que ver x espetáculos por ano na nossa faculdade, era tipo obrigatório, e temos que fazer relatórios depois do espetáculo, quem é que nós vimos, não sei quê, não sei que mais. E era basicamente duas em duas semanas nós íamos ver um espetáculo. Era fácil. E a quantidade de pessoas que

iam ver todas as semanas, ou às vezes várias vezes durante a semana ao teatro, é ridículo e pessoas mais de idade iam ver, tipo, NDT dançar. Como assim? Tipo, aqui provavelmente não. Ou seja, uma companhia portuguesa, não se vê casa cheia. Era raro ver às vezes a casa ficar cheia em todas as sessões. Lá é esgotado todas as sessões. Porque as pessoas, mesmo que não tenham muito conhecimento de dança, vão ver. Querem ver, querem perceber mais. Eu acho que aqui as pessoas não querem saber mais.

(IG) A forma de como apoia o Estado português e da cultura tem implicações nesse reconhecimento todo também.

(CR) Sim, o reconhecimento é mínimo. Quando é que tu vês, que não se pode comparar, mas eu vou comparar. Mas quando se pode quando é que já viu nos Globos de Ouro, ver melhor coreografia. Se nos Estados Unidos é que se vê. Melhor coreografia do videoclip, melhor coreografia do videoclip nos Estados Unidos. Vê-se agora nos MTV Awards ou o que seja. E tu não vês, ou seja, não há reconhecimento da dança. E das outras artes há teatro, música. Sim, não falando mal disso, mas da dança não há esse reconhecimento. Nos Globos de Ouro, o que seja, Nunca há nada dedicado à dança, pelo menos que eu tenha visto. Por isso, não valorizam, não reconhecem e não vão ajudar, o que acho que está super errado, não é? Depois tem que vir ter connosco para nos ajudar, para perceber o que é que nós precisamos.

(IG) E se pudesses mudar alguma coisa no panorama de dança em Portugal, seria seja ensino, na programação espaços de mediação, ou mais que uma.

(CR) Certo eu acho que no ensino diria, eu acho que vou pegar no ginásio. O ginásio é notoriamente mais clássico contemporâneo, notoriamente. Oferecer mais outros estilos. Não é para dizer que o ginásio tem que mudar, as escolas tem que mudar. Se uma escola é de High Heels é de High Heels. Se bem que acho que não existe, mas pronto, ou seja, dar sempre mais oportunidade aos alunos para experimentarem outras coisas. Não deixarem que eles fiquem, as meninas contemporâneas, as meninas de clássico vão ficar assim para todo sempre enquanto tiverem aqui. Não, ter workshops, acho que dar a conhecer outros estilos, sapateado, High Heels, comercial, mais dentro do hip-hop, locking, popping, tanta coisa. Ou seja, não ficarem quadrados a escola é contemporânea é clássica, muito bem. Mas dá sempre um convite, não é? Vê como como é que tu achas. Porque tudo que as pessoas vão tirar dos workshops de hip-hop, de sapateado, vai ajudar de certeza absoluta para o contemporâneo e

clássico, jazz, ou o que seja, lyrical. Vai sair alguma coisa, vão sempre usar para colocar no estilo em que realmente querem mesmo seguir. Acho que dar mais convite aos alunos para experimentarem coisas.

(IG) E a nível, por exemplo, fora, quais são as principais diferenças que achas que que existiram? Que existem?

(CR) No que toca ao ensino, senti mais rigor fora, quando tive na Holanda, apesar que eu tinha a carga horária praticamente a mesma, se é um bocadinho mais lá, na Holanda, o rigor para nós fazermos mais e melhor era-nos mais pedido. Aqui estamos na nossa bolinha, se fizer assim, está ótimo. Mas o está ótimo não é bom, nós queremos sempre mais. Eu acho que eles na Holanda pediam-nos mais isso, eles levavam-nos ao extremo. O que pode ser bom, pode ser mal em termos de lesões, não é? Mas eu acho que é maior diferença o rigor nós queremos fazer mais, queremos atingir outras coisas enquanto acho que aqui no ginásio. Queremos o vosso melhor, não é nada contra isso, queremos o vosso melhor, mas está bom se fizerem assim. Eu acho que lá é tipo, não, por exemplo, sei lá, uma aula é clássica, fizeste duas piruetas, está bom. Lá, cinco, não interessa se caíres, vai, vai, corre, corre por isso, estás a ver? Uma coisa mais prática. Eu acho que aqui é tipo, porque fizeste duas. Boa. Lá e puxa. É ir ao extremo, é ir ao extremo. Acho que essa é a maior diferença.

(IG) Companhias e espetáculos que tenhas participado, seja no país ou fora com artistas.

(CR) Eu tive, lá fora tive com o Denden, como já te disse, fez parte do estágio da Holanda. Depois, antes de ir para a Holanda, na verdade, é que nós também tivemos estágio no ginásio e eu decidi fazer com Marco da Silva Ferreira na altura. Não sei em que ano é que foi, mas eu tá tive a trabalhar num espetáculo. O que foi só incrível, estava só eu e outra rapariga nesse estágio, e depois os bailarinos, e nós chegamos a trabalhar, num espetáculo que depois foi para cena. E foi mesmo incrível. Foi super intensivo também e eu já gostei mais porque ele, o Marco da Silva Ferreira também tem um background assim urbano. Por isso, eu gostei muito desse estágio porque já estava tipo a pôr o bichinho que já tinha, é isto. Eu gosto mais disto. É isto que eu quero mais seguir. Acabou por não seguir bem isso, mas na altura eu estava mesmo é isto mesmo que eu quero. Depois, ver em cena o que fazíamos, as ideias como ele cria o espetáculo, como é que é tudo à base de improvisação com uma task, improvisem com este pensamento. Isso é muito fixe para depois criar as coisas e está aí tudo

filmado. O que acho que nós não fazemos muito. Nós não filmamos as nossas improvisações, mas eu não filmava muito, agora já filmo mais. Eles filmavam tudo porque diziam tipo: Ei, o que é que eu fiz? Vamos ver. Aquilo resultou muito bem, melhorava. E depois ver essa transformação de improvisação para palco foi muito fixe. Adorei essa experiência com ele e depois com o Denden na Holanda. Foi muito bom, foi muito bom. De resto, companhias não trabalhei com mais nenhuma porque depois meteu-se o covid. Por isso depois não trabalhei com mais nenhuma companhia, depois é que comecei a dar aula.

(IG) E assim, umas referências que tenhas de bailarinos e bailarinas.

(CR) Diria nas urbanas, que é o agora, é a Diana Matos, nacional. Diria que a Joana Lima também no que toca a High Heels, acho que elevou High Heels a outro nível cá em Portugal. Ela acho que pode não saber disso, mas ela elevou. A nível internacional em High Heels o Yanis Marshall, também já tive oportunidade de fazer intensivo com ele. Tenho algumas, mas acho que Diana Matos e Joana Lima nacionais são as minhas. Aquelas referências estão sempre lá. Acho que sim.

(IG) Obrigada!

## **Anexo B- Transcrição da entrevista de Carlota Bastos Carreira**

(IG) Queria que indicasses tua idade, a tua nacionalidade, o local de residência, onde nasceste.

(CBC) Tenho 30 anos, nasci em Lisboa, sou portuguesa, claro e neste momento, vivo em Colônia, na Alemanha.

(IG) Com que idade é que começaste o teu percurso na dança e por que estilos é que passaste na tua formação enquanto bailarina?

(CBC) Eu comecei a dançar aos 3 anos, claro, não profissionalmente na altura, não é? Mas comecei a fazer ballet aos 3 anos e depois aos 5 fui para a classe de ginástica rítmica, e aí comecei a fazer ballet e ginástica rítmica ao mesmo tempo, no Ginásio Clube Português, portanto, eram classes separadas, uma classe não tinha nada a ver com a outra, mas eu fi-las paralelamente durante dos imensos anos, e a rítmica, já era a rítmica de competição, mesmo em pequenina, tipo, os primeiros 2 anos não é, mas depois começa a ser. E fiz rítmica para aí até os meus 11 anos. Depois aos 9 anos, entrei para o conservatório em Lisboa, para a Escola de Dança do Conservatório Nacional, que é ensino articulado, é o ensino normal, da escola normal e depois tem o o ensino integrado artístico. E ainda fiz ginástica rítmica nos primeiros 2 anos, mas depois tornou-se impossível por uma questão de horários, era completamente impossível fazer as duas coisas ao mesmo tempo, e pronto, depois fiz o conservatório, aí é profissional, portanto, do 5º ano ao 12º, para nós é do primeiro ao oitavo artístico, mas entrei com nove porque aquela coisa de eu fazer anos ainda no ano anterior. Mas aí foi mesmo quando comecei profissionalmente. O conservatório, a formação é clássica, maioritariamente clássica e contemporânea, sendo que o contemporâneo não é tão abrangente como o clássico, ou seja, nós mantemos as duas coisas durante todos os anos, mas é muito mais muito mais de clássico do que contemporâneo. E, pronto, e aí foi a minha formação artística profissional foi em clássico e contemporâneo e só depois eu sair da escola e já nestes últimos, mas eu saí da escola com com 17, com 18, só nos meus últimos 12 anos é que a formação noutros estilos é constante, mas eu diria que a formação profissional em Theatre Jazz, em Jazz, fiz depois em Nova York em 2021 e 2022, em cursos, ou seja, não é numa escola, nem num curso que tem um programa durante 3 anos, digamos, não é nada disso. Fiz foi formação com coreógrafos, tipo, duas semanas com aquele coreógrafo, quatro semanas com aquele coreógrafo, sempre coisas muito independentes porque são, na verdade, especializações, não é? A formação profissional foi no conservatório.

(IG) E ainda pegando também neste assunto, em que idade é que começaste a dedicar a dança de uma forma mais direcionada para uma profissionalização, no fundo. E se fizeste alguma formação superior e em que companhias também.

(CBC) Então, eu acho que a partir do momento em que uma pessoa entra no conservatório de dança, ou na escola de dança do conservatório nacional, torna-se muito óbvio que ou queres muito ser bailarina e dedicas-te inteiramente e já escolheste aos 10 anos que esta vai ser a tua profissão, ou então com o avançar dos anos e a dificuldade é tanta, tanto técnica como pessoal, porque é um esforço enorme, há pessoas que acabam por sair porque percebem, ok, eu gosto de dançar, mas não quer seguir isto como carreira desta forma, porque tens que abdicar, como é óbvio, de muita da tua vida, não é? Mas eu sabia, como já fazia dança desde os três e já competia na rítmica e sempre cresci num ambiente muito artístico, eu sabia mesmo aos 10 anos que eu quero ser bailarina, portanto, aos 10 anos foi quando eu decidi isto é o que eu quero fazer para a minha vida e claro que por muito difícil que fosse, nunca houve dúvidas de quero fazer outra coisa. Depois em ensino superior não fiz nenhum na dança e na altura no 12º ano tu podes escolher candidataste às faculdades ou ensino superior e eu candidatei-me por uma questão de segurança, candidatei-me a várias faculdades, mas nada a ver com a dança, porque achei, quando tu estás a tomar essas decisões, ainda estás no 12º ano e ainda achas que aí, obviamente que eu vou acabar o conservatório e vou entrar para a Companhia Nacional de Bailado. Porque esse é o caminho óbvio que a escola te vende que vai acontecer durante os anos de formação, que depois acaba por não ser verdade ou se é verdade é para uma ou para duas pessoas da turma. Quando eu entrei para o conservatório, em 2004, isso era assim que acontecia. Os finalistas faziam sempre 1 ano de estágio na Companhia Nacional de Bailado. Mas depois esse vínculo com o avançar dos anos acabou por cessar e depois as pessoas chegavam ao 12º ano e se calhar uma ou outra entravam para a Companhia Nacional de Bailado e as outras que não entravam para lá, entravam noutras companhias fora ou então faziam o ensino superior ou etc. Mas eu sempre achei que talvez esse fosse o meu futuro entrar para a Companhia Nacional. Então, não vi uma necessidade de tirar um curso superior em dança, porque também não me queria especializar em ensinar, e achei que para a carreira ativa era melhor entrar logo para uma companhia a seguir à escola em vez da escola superior da faculdade. E então, candidatei-me, por segurança que não fosse acontecer qualquer coisa, uma faculdade normal e entrei no ISCTE no curso de gestão de recursos humanos e tive lá 2 meses. Congelei porque, obviamente, que depois tornou impossível a continuar a querer essa bailarina que tornou-se impossível estar a estudar numa faculdade e fazer audições fora e dançar todos os dias, etc. E também acho que, como sempre foi óbvio para mim, não era o que eu queria fazer. Eu queria ser bailarina profissional, portanto, tive lá 2 meses. Portanto, não tenho na verdade, não tenho licenciatura.

(IG) E em que companhias e países é que já trabalhaste. E quantos dias e horas, mais ou menos, por semana tens de treino, se conseguires quantificar?

(CBC) Eu quando acabei o conservatório, na altura eu tinha feito um curso de verão em Atlanta, nos Estados Unidos, que é na Georgia, no estado da Georgia, porque tínhamos um professor da escola do

conservatório, que tinha sido diretor do conservatório, que dava aulas em Atlanta num curso de verão da companhia Atlanta Ballet, que é uma companhia profissional. E eu fiz um curso de verão que é para pré-profissionais que eventualmente mais tarde se podem juntar à companhia. E eu tinha feito um curso lá em 2009, ainda era bastante jovem e depois repeti esse curso a seguir ao conservatório, portanto, no verão a seguir porque já era um bocadinho mais adulta e então surgiu a oportunidade de se calhar falou-se de eu ficar a estagiar na companhia, obviamente a estagiar seria não remunerado e como era óbvio era insuportável para mim estar nos Estados Unidos sozinha e, ainda por cima não era uma cidade, Atlanta é uma cidade super desenvolvida, mas não era, não é uma cidade onde tu possas, por exemplo, não ter carro. E então eu não tinha carta na altura, era impossível eu ficar em Atlanta a estagiar na companhia no Atlanta Ballet, mas surgiu esse convite que depois acabou por acabei por não fazer, mas essa foi a minha primeira experiência fora. Depois fiz muita coisa em Portugal e a minha segunda experiência fora a viver, está a ser agora, a viver mesmo cá, porque eu passei 2021, 2022 passei grande parte desses anos em Nova York, mas sempre em temporadas, tipo, ia 1 mês, voltava, ficava 2 meses em Portugal, ia mais 1 mês, voltava. Então, em 2021 ou 2022, acho que tive para aí cinco vezes em Nova York no ano, sempre em temporadas, mas não vivia lá. Só tive lá durante temporadas, vivia lá entre Lisboa e Nova York, tinha uma amiga que tinha casa lá, então tornava-se mais fácil. E agora estou a viver aqui na Alemanha porque estou na companhia do Moulin Rouge e essa é a minha terceira experiência fora. Em termos de horas, enquanto estás na escola de dança do Conservatório Nacional, estudas de segunda-feira ao sábado e vamos dizer que são 10 horas por dia, ao sábado são 4/5h, portanto, ao sábado só temos aulas até ao meio-dia. Que não são consideradas aulas, porque, obviamente, pela lei, isso não acredito que seja muito legal, mas são considerados ensaios para espetáculos que nós temos, mas tens que ir, não podes não ir, portanto, para mim na minha cabeça sempre tive aulas de segunda a sábado, sendo que o sábado era só até à hora de almoço mais ou menos. Mas durante a semana são muitas horas. São 10, 12 horas por dia que passas na escola e é muito intenso. Depois, obviamente, saindo de uma escola, claro que não consegues manter 12 horas de trabalho na tua área porque, a não ser que estejas numa companhia, mesmo na companhia não é muito legal trabalhar 12 horas, e então nem é sustentável para o corpo, não é, para trabalhar o tempo todo. Mas uma vida de uma bailarina freelancer em Nova Iorque a ter aulas, eu diria que dedicava 5/6 horas do meu dia a dançar e depois mais umas 3/4h a ver espetáculos ou a ver um concerto, mas sempre muito ligada à arte, ou seja, mesmo que não esteja a dançar a um trabalho diário que é ou a ver vídeos dos teus ensaios ou a estudar de alguma forma, mas sim, em atividade física umas 6 horas por dia. Agora, que estou nesta companhia, nós temos espetáculo todos os dias, menos à segunda-feira, portanto, trabalhamos 6 dias por semana, e temos o espetáculo tem 2:45h. A nossa hora de chegar ao teatro é 2h antes do espetáculo, mas nós quase sempre temos ensaios ou temos preparação física ou temos aula de alemão ou temos canto ou temos qualquer coisa. Portanto,

vamos dizer que por dia também são mais ou menos 6 horas que trabalhas aqui, sendo que não há aqui o temos as 40 horas semanais, mas muitas vezes ultrapassamos as 40 horas semanais.

(IG) E quais foram as tuas principais influências na tua decisão de te tornares bailarina?

(CBC) Sem dúvida, os meus pais, o meu pai e a minha mãe. O meu pai porque era cantor e eu cresci dentro do mundo da televisão e da música, porque ele além de cantar apresentava programas, portanto eu cresci muito dentro do meio artístico. O que fez com que eu rapidamente, desde muito pequenina, tivesse uma paixão pela dança e pela música, sobretudo pela música mesmo. Sempre fui muito ligada à música. E a minha mãe por também ter sido professora de ginástica, também sempre me incentivou bastante e a nossa vida sempre teve dentro da arte, a vida sempre foi muito à volta da arte. Portanto, desde muito pequenina, os meus pais foram a minha primeira grande influência. E continuam a ser, mesmo apesar do meu pai já não estar cá entre nós, continua a ser porque foi uma vida inteira ligada à arte e eu vejo isso como um modelo para mim, porque a minha vida também faz sentido assim, toda ligada à arte. Depois, sem dúvida tive alguns professores no conservatório que foram exemplos mais ou menos, eu quero ser igual àquela professora, porque eu também nunca tive muito sonho de ser professora, mas exemplos de disciplina, porque já tinham sido bailarinos no passado antes de serem professores, então quando és pequenina ficas tipo, OK, a forma como a pessoa nos ensina e está no estúdio, incentiva-te a tu seres um dia igual, não necessariamente que eu queria ser professora, mas só pela postura e etc. Tive alguns professores no conservatório que foram sem dúvida grandes influências para mim, mas muito mundo clássico e eu acho que se há uma coisa que não foi tão boa na minha formação é que o ensino da escola de dança do Conservatório Nacional é só muito focado em clássico e contemporâneo. E depois tens um ou outro momento de sapateado ou um ou outro momento de danças tradicionais portuguesas, mas não existe uma ligação entre a formação que tu tens e depois efetivamente aquilo que tu vais fazer na tua vida. Com a formação clássica, tu podes fazer mil coisas na dança. Não tem que ser só dança clássica. E eu acho que existe aí uma falha porque não te prepara para a vida real a seguir à escola que não vai ser entrar na companhia nacional. Isto tudo para dizer que uma das grandes influências da minha vida e do meu percurso artístico é um coreógrafo americano que se chama Albert Blackstone, em semelhança dele existem outros, o Andy Blankenbuhler, o Billy Griffith, a Carrie Patino, existem muitos muitos nomes que te posso dar, mas são tudo influências muito presentes no meu dia a dia hoje em dia, porque são tudo pessoas que tiveram formação clássica. Tudo pessoas que vieram de escolas, fizeram clássico, fizeram contemporâneo, mais cedo do que eu começaram a fazer danças de salão ou jazz, sempre teve muito presente na educação deles e eu gostava que isso tivesse sido a minha formação, ou seja, voltava já amanhã para o conservatório, mas gostava que houvesse um complemento de outros estilos que precisem da formação dessa clássica. E então, seguindo as carreiras deles e agora depois de me ter

formado com eles, parte da formação também é saber onde é que essas pessoas estudaram, o que é que eles fizeram, por onde é que começaram e todos começaram com dança clássica ou todos têm dança clássica no currículo, mas hoje em dia essas são as minhas grandes influências a nível de estilo “jazzístico” e a nível de de carreira. São pessoas que têm carreiras que me interessam bastante e que fazem coisas que a mim me puxam. Outro grande nome é Justin Peck, que é um coreógrafo também americano, que coreografou o Inside Story, imensas coisas. Na verdade, ele coreografou imenso para o American Ballet, mas acaba por depois coreografar coisas que não são clássico, são jazz, mas que precisam da formação clássica e, portanto, são grandes influências para mim, porque eu considero que o meu percurso é esse, é um percurso que vem do clássico, mas que depois depois de experimentar muita coisa desabrochou para o jazz, theater jazz e não teria sido possível sem formação clássica.

(IG) Quais foram os teus maiores desafios que enfrentaste durante a tua formação cá em Portugal?

(CBC) Olha, um grande desafio é o corpo, a tua fisionomia ainda. E é uma coisa que, assim que eu saí de Portugal, tanto em Nova York como aqui, tu vês a desaparecer. Ou cada vez mais a desaparecer. Então, em Nova York não existe sequer sequer complexos nenhuns com o bailarino tem que ser alta, magra e ponto final. Em Nova York não existe isso. E eu na escola, eu sou baixinha, tenho 1,57 m, sempre fui a mais baixa, em todas as turmas, quer dizer, a minha turma foi a mesma do primeiro ao oitavo ano, mas da turma sempre fui a mais baixa. Saí quando fui a Atlanta a primeira vez era a mais baixa, sempre fui a baixinha. E isso faz com que o público automaticamente te veja já com um certo hum porque a ideia de uma bailarina clássica é uma ideia muito esguia, muito magra. Eu nunca fui muito magra, quer dizer, agora eu olho para os vídeos da escola e penso: "Eu era magra, mas nunca fui muito magra, nunca fui muito esguia". E então, a minha fisionomia sempre foi uma coisa que teve muito presente, tanto porque os outros opinavam, como, porque depois isso começa a entrar no teu próprio subconsciente e tu comesças a não gostar daquilo que estás a ver só porque ouves as pessoas a dizer que tu não estás bem de certa forma. Mas hoje em dia faço um trabalho enorme de desconstruir isso, porque depois de experimentar realidades diferentes de Portugal, percebi que não interessa se eu não sou alta magra. Eu tenho 1,57 m, obviamente que também não posso ser uma pessoa descuidada ao nível da saúde, portanto, um bailarino que trabalha 8 horas por dia, automaticamente vai ter um corpo atlético. Não vai ser uma pessoa com um problema de obesidade. É muito raro que exista um bailarino profissional a trabalhar todo o dia, tem um problema de obesidade, porque o exercício em si não o permite, não é? Mas nunca fui aquela típica magra e então hoje em dia tenho que fazer assim às vezes um trabalho de desconstruir isso para gostar daquilo que estou a ver e gosto bastante. Eu sou uma pessoa normal, não sou gorda, não sou magra, sou normal. Tenho músculo, muito músculo e acho que aceitar a tua própria fisionomia e a tua genética foi assim algo com que eu batalhei. E engraçado porque depois de conhecer as pessoas de muitas nacionalidades e que vêm de muitos países, muitas passaram pelo

mesmo. Seja a Inglaterra, onde for. Mas existe um padrão de na dança clássica ao crescer e ao ser adolescente, que é complicado por si só, existe muita uma batalha muito grande de aceitação com o próprio com a própria genética do próprio corpo. E isso entristece-me um bocadinho, que continua a ser assim. Porque eu acho que aqui já não é ou aqui eu não sinto no mundo profissional, nem as pessoas que me vão ver têm uma opinião sobre o meu corpo, mas em Portugal existe muito. Em todo o lado. Tu abres a televisão e há sempre alguém a comentar alguém uma coisa sobre o corpo de alguém e é uma coisa que eu acho que já não já não faz sentido, então na nossa área não faz mesmo sentido. Porque não há nada pior do que tu teres que trabalhar com o teu próprio corpo e não gostares dele. Então, nós devíamos incentivar a cuidar de nós e ser saudáveis, mas a gostar do que estamos a ver. E essa foi assim a minha primeira, a minha grande batalha. Existe outra também, que também não ajuda e completa aqui esta questão do corpo. Eu tenho uma escoliose dupla, ou seja, a minha coluna, em vez de ser normal, é um grande S, depois posso-te enviar o raio-x se quiseres ver, porque é chocante e foi uma coisa que eu comecei a ganhar. Quando entrei para o Conservatório, tive que fazer exames para entrar e o meu raio-x já mostrava que eu tinha um bocadinho, mas era muito ligeiro comparado com o que eu tenho hoje em dia. Portanto, a carga, a sobrecarga de trabalho que eu tive, e também a minha genética, fez com que a minha escoliose aumentasse imenso, o que me provoca imensas dores quando eu trabalho muito e tens que lidar com essa dor diária é obviamente um desafio muito grande e depois também comesças a perceber as limitações de eu consigo fazer uma coisa muito bem para um lado e para outra não consigo fazer tão bem e tu vês toda a gente a conseguir fazer bem porque tem umas costas mais equilibradas e tens que batalhar o triplo para conseguires fazer tão bem ou passas por muito mais dores do que as pessoas que não têm escoliose. E então essa continua a ser uma batalha. Essa não vai desaparecer.

(IG) Alguma vez sentiste que o ambiente seja ele educacional, na escola, no conservatório, foi limitador para o teu desenvolvimento artístico.

(CBC) É assim, na minha experiência, não. Na minha experiência, não, porque eu sempre vi comentários menos positivos ou atitudes, se calhar, não excelentes por parte dos professores, como "Mas eles estão a querer puxar por mim. Eles só estão a dizer isto, não é porque tão chateados com a vida deles e lhes apetece." Eu já bastante nova tinha essa consciência. Mas isto tudo depende, obviamente, que tem que existir um esforço enorme por parte dos professores para fazer, para dizer as coisas da forma correta, mas também depende da pessoa que está a receber a informação. E eu vi muitos colegas meus a desligarem, porque não puxavam por eles ou porque não os punham à frente. E eu sempre vi, não, se me põe à frente é porque acreditam que eu vou conseguir fazer. Se não me põe à frente é porque eu não estou a conseguir fazer o que eles querem que eu faça, portanto, eu tenho que trabalhar para conseguir e foi sempre assim que eu vi. E isso sempre me me incentivou

bastante. Agora, não te posso dizer que não vi isso a acontecer noutras pessoas. Sim, vi. Mas isso é como tudo, nós somos humanos e os humanos todos cometem erros e também acredito que professor só porque é professor não está sempre certo e com certeza que existiram atitudes que não eram certas e não eram incentivos à minha formação, mas eu passei sempre um bocado por cima disso e pensar ouvir a ambição na minha cabeça da forma correta e não ele está-me a querer cortar as pernas ou assim.

(IG) Apesar de teres feito um ensino sempre articulado, que mudanças é que achas que deveriam existir nos sistemas educativos para promover uma possível carreira de de bailarino.

(CBC) Eu acho que, sem dúvida, mesmo uma escola de dança do Conservatório Nacional focada para clássico e contemporâneo, tem, na minha opinião, de incluir tem de saber estar no país onde está, que é um país que tem uma companhia de dança clássica ou duas, e tem algumas companhias de essa contemporânea e tem muitos bailarinos cada vez mais a formarem-se por ano e estrangeiros da querer vir para Portugal trabalha e temos que saber que estamos a formar a cada ano se finaliza 12 alunos no conservatório de dança, esses 12 alunos não podem ir completamente despreparados para o mundo de trabalho no país que estão. E a dança é uma coisa que eu acho que no mundo elitista, seja ele da dança ou da música, o clássico tem um certo peso que eu não acho positivo, e acho que nós em Portugal ficamos por ainda pensarmos muito assim. Eu vou pegar aqui num exemplo próximo. Na Royal Ballet School em Londres, apesar de ser super clássico, super clássico e super moderno e contemporâneo, mas existem seminários, workshops, masterclasses com pessoas da área de trabalho profissional que não praticam só clássico, ou seja, que praticam um neoclássico, praticam um theatre jazz, que praticam dança de salão, que praticam hip-hop, que praticam um monte de outros estilos de dança. E isso é muito importante, porque senão... eu tive sorte, considero que tive sorte, eu formei-me aos meus 18 anos e só aos 26, 25, é que eu percebi que queria fazer ou que podia utilizar tudo o que eu aprendi e ser bailarina de teatro musical e ser performer de teatro musical e fazer teatro jazz. Isso podia ter sido antecipado uns 5 ou 6 anos, se eu aos aos 18 tivesse já preparação para ir fazer uma audição hã à Holanda e pedissem para eu fazer uma uma coreografia de jazz e eu sabia o que estava a fazer. E se isso tivesse acontecido no meu 12º ano, eu provavelmente teria feito essa audição e teria ficado um bocado à nora, não é a Nora, porque a linguagem é muito parecida, mas não existe uma preparação. Portanto, eu sem dúvida que eu incluiria mesmo na escola de dança do Conservatório Nacional, que é onde eu estudei, mas em todos os percursos de clássico, eu incluiria ou seria mais presente outros estilos dos quais o clássico fosse a base, porque continua a ser e não há ninguém que eu conheça que seja performer e que tenha sucesso na Broadway ou em West End ou aqui ou em Espanha, que não tenha feito clássico, não há uma pessoa. Todos fizeram e é importante que a formação de clássico exista muito concentrada, mas também é importante que se abram horizontes,

que é uma coisa que eu não vejo acontecer. Sinceramente, não vejo acontecer em Portugal. Pelo menos na minha escola, eu não posso falar de outras, mas na minha não vejo acontecer e tenho muita pena. Porque gostava de ser eu próprio gostava de ser um veículo para mostrar, "olha, se calhar, não vais entrar para a companhia nacional de ballet, mas podes ter uma carreira muito promissora de sucesso. E não é porque não danças clássico que não és bailarina." Que é um bocado essa mentalidade com a qual eu cresci.

(IG) Que comentários ou reações das pessoas que marcaram o teu percurso durante a tua formação, seja eles mais positivos, sejam eles negativos.

(CBC) Não posso dizer assim um comentário que eu me lembro, tipo, aquela pessoa disse aquilo, mas eu tive uma professora no conservatório, a professora Ulrich, que é alemã, e foi bailarina muitos anos, e depois foi bailarina da Gulbenkian em Portugal, e ela tinha uma disciplina que para muita gente era assustadora e era para mim também. Eu tinha um nervo tinha sempre um nervozinho na aula dela e eu tinha aula com ela todos os dias, durante para aí três ou quatro anos ela foi minha professora de técnica dança clássica e todos os dias eu tinha um bocadinho de nervo, mas ela assim que ela entrava no estúdio, ela tinha uma postura de este sítio aqui é um sítio para trabalhar. Ponto final. E isso foi uma coisa que eu sempre levei muito a sério e aprendi com ela e trago hoje em dia comigo também, que é, obviamente que quando tu conheces o elenco com quem estás a trabalhar, podes-te rir, podes ter piadas, tens momentos de ternura, de amizade, de carinho para com os teus colegas, mas o sítio onde tu estás em ensaiar ou a aula ou ensaio não pode nunca ser tratado com desrespeito, porque para eu ter esta profissão, para eu ser bailarina profissional, muitas pessoas tiveram que lutar bastante e ainda não é uma uma profissão que as pessoas, por exemplo, em Portugal olhem com a mesma dignidade que olham para um advogado. Portanto, para eu estar ali, houve muitas pessoas que lutaram e que deram o seu corpo às balas e que sempre levaram a carreira com um respeito enorme pela arte e eu acho que a primeira pessoa que me fez ver isso assim foi ela de não cair na tentação de brincar ou de desrespeitar no fundo a arte, não é? Porque a arte é a minha vida e acho que não faz sentido desrespeitar uma coisa que dá tanto a tanta gente e que é tão importante para mim, não é? E que nós não podemos só dizer: "Eu quero isto e quero aquilo e depois não ser os primeiros a dar o exemplo e a respeitar". E, portanto, não foi um comentário, mas sim a sua postura, a forma como ela me educou a ter sempre o respeito máximo pelo aquilo que estou a fazer. Seja ele uma coisa que eu adoro fazer ou que não gosto tanto.

(IG) Sentes-te ou já te sentiste profissionalmente realizada como bailarina em Portugal ou fora de Portugal?

(CBC) Sinto-me realizada como bailarina, fora de Portugal. Em Portugal existe ainda esta coisa do que é que faz o bailarino? Sim, mas qual é a tua profissão? Isso existe muito. E dentro dos próprios colegas de profissão ou não de profissão de bailarinos, mas dentro dos próprios colegas da arte, tipo, vou fazer uma gala para um canal de televisão em Portugal e vou dançar. O próprio público dessas galas, ou seja, os teus colegas atores, realizadores, etc, não olham para ti com a mesma dignidade da dignidade que eles atribuem àquilo que eles fazem. Ou seja, existe tipo uma certa uma escadinha, ator, cantor, bailarino, e isso sempre foi uma coisa muito difícil para mim de engolir, estás a fazer uma gala de televisão, num programa, um concurso qualquer televisão e tu estás a fazer como bailarina profissional e acabas um número, acabas um ensaio do número e a produção traz água ao músico e não traz água aos bailarinos. Isso foi uma coisa que para mim nunca fez sentido e pouco a pouco, acredito que vá mudar, mas para mim é muito difícil aceitar isso, porque eu acho que o que nós fazemos é tudo tão bonito, dançar ou cantar ou representar. By the way, eu faço as três coisas todos os dias. Não tem que também ser metido numa caixinha de ai és bailarina só, ai és cantora só, ai és atriz. E acho que em Portugal existe muito essa divisão e o trato não é fantástico pelo público leigo e então aí esquece e se tu dissesse que és bailarina, metade da população acha que tu és um certo tipo de bailarina. Metade da outra população pergunta se tu sabes fazer espargata e acha que isso é que é ser bailarina e as pessoas, mesmo as pessoas que são instruídas e que já foram ver um espetáculo da Companhia Nacional de Ballet, acham que só esse tipo de bailarina é que é digno. És bailarina, mas em que companhia? Mas qual na companhia nacional? Diz Não, não, sou freelancer. A reação é tipo, hã? Como assim? Tipo, o que é que isso quer dizer? O que é que tu fazes? Aí existe muito uma dúvida enorme e conseqüentemente eu acredito que também é por isso que as coisas acabam por não evoluir, porque quanto menos pessoas acreditarem na arte ou quanto menos pessoas acreditarem que ser bailarina é uma profissão, menos pessoas quando tiverem os seus filhos vão incentivar os seus filhos a fazerem isso se eles quiserem. E então isso é uma bola, portanto, não é que eu não me sentisse realizada em Portugal. Não me sentia tão respeitada como sinto agora e depois por uma natureza de, não existe tanto dinheiro para arte, portanto não existe tanto dinheiro para criar espetáculos. Os espetáculos que existem, produtoras que investem, os elencos nunca podem ser muito grandes, são sempre elencos pequeninos para que depois eles vejam o investimento de volta. O que faz com que nunca se possa ter musicais com muita dança, porque todos os musicais que têm muita dança têm elencos grandes. Então, quando se faz um musical com dança, os bailarinos são os bailarinos, apesar de terem o microfone de cantarem e de representarem, são vistos como os bailarinos e, portanto, o projeto acaba por nunca ser para mim, nunca acabou por ser uma coisa tipo uau, senti-me super realizada a fazer uma coisa, senti-me super respeitada, sinto que as pessoas adoram o que eu estou a fazer e que respeitam o que eu faço e acho que o único projeto que eu fiz em Portugal que isso aconteceu foi o Chicago no Teatro Trindade e mesmo assim, agora que estou aqui a fazer isto e que vejo as diferenças,

é difícil, acho que é difícil. Um bailarino, se quiser seguir teatro musical ou fazer teatro jazz, acaba por se contentar com o que existe em Portugal e pôr um bocadinho de lado a ideia do mas estás a exceder as tuas expectativas, estás a viver o teu sonho, acabas por te contentar um bocadinho com o que tens. O que é legítimo, porque tens que viver uma vida e é melhor que seja feliz. Mas aqui sinto-me muito mais realizada do que em Portugal.

(IG) Como é que avalias a forma, também já falaste um bocadinho, mas como avalias a forma como a sociedade portuguesa valoriza a cultura e a profissão do bailarino e a legitima e a forma como o apoio do Estado português dá à cultura e as implicações que isso tem no nosso reconhecimento.

(CBC) É um bocadinho o que eu o que eu já tinha dito, não é? Eu acho que existe um défice enorme de apoio à cultura em Portugal, e eu sou da capital, eu sou de Lisboa e é onde as coisas acontecem e mesmo assim, o apoio que existe, primeiro, é difícilimo de obter. É muito complicado obter apoio do Estado, envolve que quase precisas de contratar uma equipa de advogados para conseguirem preencher papéis e mais papéis e mais coisas e prazos e teses e mil coisas quando metade das pessoas acabam por desistir dos apoios porque é difícilimo conseguir passar a fase de preencher o que for preciso para conseguir. E depois, mais uma vez, eu não digo que não existam esforços da parte do Estado. Mas e acredito que é um esforço que não vai por aí além. É um esforço que não dignifica a própria arte. Não dignifica a cultura dum país. Que é tudo. E isto acho que o exemplo mais curriquireiro que eu posso dar é pandemia. Vamos todos para casa. Toda a gente ligou a televisão. Toda a gente foi ver vídeos de YouTube. Toda a gente foi ver Netflix. Toda a gente foi ver televisão porque era a única maneira de poder ter entretenimento. Obviamente que o que eu faço não é possível dar a uma pessoa através da televisão, mas aconteceu peças de teatro da Broadway serem gravadas, já porque sim e depois serem apresentadas, por exemplo, na Netflix ou em outros canais de streaming para o público nessa altura. E isso é muito óbvio, quer dizer, vamos todos para casa, toda a gente vai para casa, menos médicos, etc. E o que as pessoas consomem é a cultura. E, portanto, quando as pessoas dizem: "Ah, mas a cultura não é uma prioridade no país". A meu ver é. A meu ver é, é um bocado aquela coisa do Titanic. Há um desastre, mas há quatro músicos que ficam a romantizar o final das suas próprias vidas, mas o ser humano tem uma necessidade de escape e esse escape é sempre para a cultura, seja ela uma peça de dança, seja ela uma peça de teatro, seja ela uma guitarra, seja ela uma voz, é sempre para a cultura e portanto, eu acho que não é que não existe um esforço, mas não é um esforço que dignifique os artistas e a cultura de um país que deveria ser que deveria ligar muito à cultura. Pois isto é uma bola, não é? Claro que a culpa é do Estado, mas depois não é só do Estado, a culpa também é do público. O público também. O público reclama por pagar 20 € para ir ver uma peça de teatro, mas não reclama para pagar 20 € para umas calças de ganga ou não reclama para comer uma refeição por 20 €. E quando tu vês as coisas assim. Eu própria já tive que ter discussões com pessoas da minha

família, não diretas, mas aquela família mais ou menos, que dizem: "Ah, 20 € por uma peça de teatro e meio esse dinheiro". E eu penso: Não, espera. Quantas pessoas é que tu viste em palco? Se calhar, se fores dividir, não dá 1 € do teu bilhete a cada pessoa. E as pessoas depois de fazerem essa análise, pensam melhor isso. Tens razão. Mas existe assim uma ideia geral de a cultura é uma coisa garantida. Não tens que pagar por ela. Porque temos festivais de ter festa das terrinhas, das aldeias que te permitem ver coisas gratuitamente e depois tu pensas: "Mas se eu vir gratuitamente, porque é que eu tenho que pagar para ver numa sala de teatro ou isto ou aquilo". Isto, eu estou a falar de teatro e de música porque é o mais abrangente, porque a dança então é muito pouco abrangente ao público português, e isso é uma coisa que me entristece e que eu tento lutar contra a minha maneira e que vejo uma resistência enorme. Olha, eu vou-te dizer, desde que eu vim para aqui eu tenho tentado através de todos os meus contactos e acredito que eu tenho alguns e bons contactos. Revistas, telejornais, programas da tarde, programas da manhã, dos diversos canais, contactei toda a gente a dizer: "Olha, eu gostava que fizesse uma peça, uma reportagem sobre, não é sobre a Carlota, é sobre uma bailarina portuguesa, uma artista portuguesa a fazer uma peça da Broadway, por acaso na Alemanha, que é aqui ao lado de Portugal." E, portanto, isto significa, na minha opinião, que se essa peça acontecesse, daqui a 2 ou 3 anos, se calhar alguém que está a finalizar o conservatório pensa: Aquilo pode ser uma possibilidade para mim. Isto para essa pessoa que está a estudar agora é um caminho, mas também pode significar que eu passo uma reportagem na televisão e uma família em Vila Nova de Milfontes ouve a reportagem e por acaso tem um filho que diz: "Ai, eu gostava de tocar música" e os pais dizem: "Não, isso primeiro vais tirar um curso e depois se quiseres tocas música". E se calhar se virem mais exemplos de sucesso de uma pessoa que estudou a arte a vida inteira e que tem uma carreira, a meu ver, de sucesso é um exemplo, é legítimo, dá legitimidade à arte e faz com que mais pessoas mais famílias apoiem os seus filhos e as futuras gerações a seguir esta carreira, porque é possível com muito esforço, muito isto e muito aquilo, mas as outras também é assim. Também não há nada fácil no mundo, não é? Claro que esta é uma carreira difícil porque tens menos tempo. É, de facto, é uma carreira que não tem muita longevidade no ativo, mas existem outras formas de contornar isso depois de passar o tempo ativo no palco, mas de facto e existe um grande défice de apoio à arte em Portugal e tudo que nós podemos fazer é tentar lutar contra, mas é difícil, é muito difícil é mesmo muito difícil sentires que não te levam a sério como artista e o próprio estado é incentivador dessa opinião, pela omissão de apoio e de incentivar a cultura acabam por não estar a fazer o seu trabalho com a cultura de um país, não é? Pronto. Mas isto dava panos para para mangas.

(IG) Para terminar, se pudesses mudar alguma coisa no panorama da dança em Portugal, seja ensino, programação, espaços de mediação, o que for. Uma ou mais que uma coisa? O que é que seria?

(CBC) Olha, eu adorava conseguir um dia comprar um armazém de fazer um estúdio em Lisboa e que estaria aberto a projetos, masterclass, criações, tudo que fosse, espetáculos, um estúdio que desse realmente para fazer todo o tipo de de atividade ligada à dança. Porquê? Porque eu estou aqui, mas eu nunca quis ser professora, mas estou aqui e agora a partir de daqui a uns meses, vou assumir um novo papel aqui na companhia, porque sempre gostei muito de ser não é professora, mas sempre gostei muito de ser dance captain, coreógrafa, sempre gostei muito de trabalhar com bailarinos. Portanto, não sou o tipo de pessoa ideal para dar aulas, pessoas que querem apenas dançar por diversão, mas sou a pessoa para dar aulas e para limpar um ensaio, para coreografar, para trabalhar com bailarinos experientes. E então, desde que estou aqui, tento continuar a fazer as minhas aulas de teatro jazz com música ao vivo e contacto, obviamente, os estúdios e, na minha opinião, os melhores estúdios que existem em Lisboa para fazer as minhas aulas. E existe um entrave atrás do outro, atrás do outro para eu fazer uma aula e tu vais ver, eu estou a tentar fazer uma aula de 2 horas que vai abranger 20 pessoas, de dança e é difícil ou porque não é uma criação, é uma masterclass. Ou porque não é um projeto conceptual o suficiente, ou porque não é um projeto elitista ou porque não é um projeto, é só um workshop, é só uma masterclass. Ou depois, sim, mas queremos 50% das revenue, das inscrições. E, portanto, àquela hora que eu pedi para fazer aula em vários sítios, ao que perguntei quanto é que custa, eu pago para fazer, 20 estúdios que eu perguntei vão estar livres, não vai acontecer nada lá, mas eu não posso ir lá fazer uma aula de theater jazz para profissionais da área da dança, simplesmente porque há um entrave atrás do outro e porque há muitos interesses e porque não, lá está, não preenchia os papéis 1000 papéis que tinha que preencher. E, portanto, se eu pudesse mudar alguma coisa, eu fazia um estúdio em Portugal que fosse de fácil acesso, desde que a pessoa que esteja a fazer, para isso existe tem sites para isso existe pesquisa, não é? Quem é essa pessoa? Onde é que essa pessoa está? O que é que essa pessoa estudou? O que é que essa pessoa está a fazer? Depois dessa pesquisa, sim, senhor. E por um valor que não é no meu interesse ganhar dinheiro com esse estúdio porque o interesse nunca é o dinheiro. Claro que tu tens que ser paga pelo aquilo que estás a fazer. Mas o interesse é proporcionar a 20 pessoas a oportunidade de fazerem aula ponto final e de treinarem e de continuarem a praticarem e de se inspirarem e de ser bom para toda a gente. E eu tenho visto e tem sido, olha, tem sido uma coisa que me tem desiludido imenso, porque eu não quero mais nada, só quero dar uma aula para bailarinos profissionais e parece que estou a pedir um teatro inteiro durante 15 dias a custo zero. E isso é uma coisa que eu acho que é difícil. Existe espaço para criação e para projetos e para residências artísticas, mas depois não existe espaço para coisas que são mais práticas, treino só para bailarinos ou existem estúdios fantásticos em Lisboa que não são utilizados metade do tempo porque não é para uma residência artística, não é para isto, não é para aquilo, percebes? E é uma coisa que me entristece que já é tão difícil. Porque é que os próprios da área ainda estão a fazer mais difícil e tornar um nicho cada vez mais fechado, e pronto, e isto tudo para

terminar para dizer porque também não há um estúdio ideal em Lisboa e Lisboa é a capital de Portugal, não há um estúdio ideal para fazer, por exemplo, o que nós fazemos. O theater jazz, não é aqui, porque ou é um estúdio que não tem caixa de ar, ou é um estúdio que não tem linóleo, tem caixa de ar, não tem linóleo, tem linóleo, não tem caixa de ar, depois não tem espaço suficiente, não é grande suficiente, depois tem linóleo e não podes riscar e pronto, 1001 coisas. Portanto, eu se pudesse fazer alguma coisa, espero um dia conseguir, comprava um estúdio enorme e faria desse espaço um espaço fácil de fácil acesso a muita gente da área e desde que o projeto fosse para profissionais, eu abria o meu espaço com muito agrado, que é uma coisa que, de facto, eu acho que falta.

(IG) Se quiseres acrescentar mais alguma coisa ou dizer alguma coisa.

(CBC) Não, acho que acho que falei bastante. Mas se eu pudesse deixar uma nota final era: Isto de todas essas críticas que eu falei e que tu provavelmente deve estar a ouvir de outras pessoas, a crítica só serve para melhorar e nunca para porque eu sou uma pessoa amarga e que estou contra Portugal, pelo contrário, eu estou sempre a lutar ou tentar lutar para que em Portugal, assim como tu, através destas pequenas ações, nós conseguimos divulgar a mais três ou quatro pessoas que existe uma carreira que se chama ser bailarina profissional ou bailarino profissional, que vai para além de muitos estigmas que a sociedade portuguesa tem e cabe-nos a nós que somos apaixonados por isto, seja porque estamos em cima do palco, seja porque estamos a estudar ainda, tentar fazer com que mais pessoas apostem na cultura, porque se estivermos sempre à espera que seja o estado a fazer, vai ser muito difícil, porque essas coisas não acontecem assim, não é? Então, tem que ser bocadinho a bocadinho. E por isso é que eu disse, ainda bem, por esta iniciativa que estás a ter, porque é importante as pessoas lá fora ou as pessoas que não estão no meu círculo fechado, saibam que existem vários artistas portugueses fora a fazer dança, música, teatro musical, então, cada vez existem mais e nenhum deles é formado em Portugal, é impressionante. Teatro musical, então, não há formação em Portugal profissional, que é o outra coisa que é tipo, as pessoas estão a gastar 20.000 € por ano para se irem formar a Londres ou a Espanha, quando poderíamos nós, se calhar, começar a investir em ter uma escola profissional dedicada ao teatro musical. Na minha opinião, também adorava fazer isso um dia. Mas isto é a crítica é sempre numa de espalhar a notícia e fazer com que mais pessoas se apaixonem pela arte e pela dança, sem dúvida.

## **Anexo C- Transcrição da entrevista de Colin Vieira**

(IG) Numa primeira abordagem, queria só que te apresentasses, a idade, o local de residência, onde nasceste.

(CV) Eu sou Colin Vieira, tenho 37 anos, nasci no Funchal e vivo atualmente em Lisboa.

(IG) Pedia agora para partilhar um bocadinho da tua trajetória na dança desde do começo até mais ou menos agora.

(CV) Eu acho que tenho que cortar muitos caminhos, senão não sairíamos daqui hoje. Porque acho que tive a oportunidade de fazer muita coisa desde muito novo e há coisas que eu acredito que também por muitas possibilidades que hoje em dia eu criei aos meus alunos, acho que já não é igual como era antigamente, como eu costume dizer. Eu comecei a dançar quando tinha 6 anos, jazz, numa escola que só havia aulas uma vez por semana, que era o sábado, portanto, sábado havia jazz, apesar de eu ser obrigado a fazer clássico que não gostava, mas era obrigado a fazer, depois fui introduzido ao contemporâneo, sensivelmente 1 ano depois, portanto, para aí aos 7 anos. Depois houve uma grande vira-volta naquela escola em que essencialmente a escola deixou de existir e a única escola que existia na Madeira era só do clássico com método Vaganova. Portanto, eu vim de Royal para Vaganova. Portanto, ainda na altura dessa escola já comecei a fazer espetáculos semanais que este meu professor e essa escola tinham um acordo com alguns hotéis na Ilha da Madeira em que tinham um espetáculo que era semanal que era a Branca de Neve e os 7 anões de animação turística em que os sete anões eram sete crianças. Portanto, era as crianças dançarem com os adultos lá salvo seja que tinha um grupo mais profissional também na área do jazz. Mais tarde, então, foi quando eu fui para a escola de clássico, escola de ballet de Carlos Fernandes. E então tive nessa escola, até aos salvo erro 15, 16 anos, lá durante algum tempo formou-se a companhia dança da Madeira na altura, em que tínhamos uma parceria com a CNB, em que vinha muitos bailarinos de cá e nós fazíamos os clássicos, espetáculos de Natal ou de final de ano, sempre com, imaginemos se era a Cinderela, lembro que a Cinderela de alguma vez que foi Cinderela, a versão do Bolshoi e que nós fizemos. Ou seja, tínhamos sempre até os primeiros bailarinos a irem até a Madeira para fazer os papéis principais e nós, os residentes só, ou seja, fazíamos os papéis secundários e os solos e era muito muito giro, porque tínhamos esse contacto direto com os primeiros bailarinos da CNB e fazíamos algo com eles e era uma aproximação muito grande todos os anos. Portanto, com os anos isto repetia-se, os anos eram ou era uma base diferente ou era tínhamos uma parceria muito grande com a CNB. E acho que isso fez com que o meu conhecimento e a minha aproximação também com a malta da CNB fosse desde muito novo. E depois mais tarde foi quando tecnicamente falando, eu comecei a participar no no Carnaval da Madeira, isso é um aspecto importante. Também aos 6, 7 anos, mas ainda era muito muito criança e no meio disso

era um bocado confuso. Mas a minha permanência e a minha evidência só começou a ser notória a partir dos 13 anos. Porque foi aí que comecei a coreografar o Carnaval, portanto, a coreografar 200 pessoas com idade superior à minha, normalmente era o dobro, pessoas com 30 anos e eu com 13. Foi muito divertido. Uma curiosidade um bocado estúpida, a história da Caneca Furada diz que no primeiro ensaio quando eu apareci com 13 anos, eu não me lembro, honestamente, mas isso estava nas críticas portanto, acredito que tenha sido verdade. É uma coisa que eu possivelmente poderia ter feito, mas eu não me recordo, mas que foi que no ensaio, como ninguém me levava a sério, que eu tinha 13 anos, toda a gente tinha 30, não é? Ou 20 e tal, eu tive que agarrar numa das colunas, atirei para o chão, parti, a coluna toda, uma coluna de som, fez um barulho desgraçado para aquelas 200 pessoas pararem e olharem para mim para começar que eu estava a tentar para aí há 20 minutos a chamar a atenção e não estava a conseguir, portanto, isso foi uma coisa muito gira. Portanto, isto por causa do percurso, porque eu até ao Clássico fiquei mais ou menos entre os 16 e 17 anos e aqui também comecei a fazer paralelamente o casino da Madeira, portanto, aquele que me ligou mais ao mundo profissional mais rapidamente na área que mais gosto, na área de jazz, isto porque num dos projetos do Carnaval, lá está num dos vários, repete todos os anos, num dos projetos, a nossa projetista, a nossa autora do projeto no fundo, ela fez um tema sobre o casino e sempre foi uma coisa que eu gostei muito, que era que havia na altura um grupo profissional da Shawn Leslie, que tinha os melhores bailarinos e aquilo era tipo um espetáculo fenomenal e era o único na Madeira que empregava literalmente pessoas que trabalhavam todas as quartas, quintas, sextas e sábados com ordenado permanente. Portanto, era aquele espetáculo que era o sonho de qualquer bailarino, porque ali tu quando tu entravas, ficavas até, ou seja, ela ficou 35 anos ali trabalhar a Big Boss. Toda a gente trabalhou lá 20 e tal anos. Portanto, a gente nunca achava que havia fim, era a gente ia se reformar lá, porque isto o espetáculo tinha sucesso, estava tudo muito bem, e então era a parte muito curiosa, porque mesmo quando entrava pessoas novas, da mesma forma como eu entrei, numa visão mais tarde, é interessante mesmo que as pessoas novas nós continuamos a ter o nosso lugar. É só se alguém quiser sair dali que então que procurava solução. Portanto, este tipo de mentalidade que havia na altura hoje em dia muito diferente. Mas faça esse projeto a Shawn Leslie, que era a cantora da dona diva do casino, se assim se pode dizer, assim que me viu, convidou-me logo para ingressar o espetáculo dela, porque um dos bailarinos tinha sido há pouco tempo, e portanto, eu comecei tecnicamente a trabalhar profissionalmente aos meus 16. Aos 16 com ordenados, não precisa de recibos e sensivelmente foi principalmente os meus ensaios. Fiquei lá há uns anos, depois fui convidado para o casino do Estoril, numa companhia da Pop Productions, são os responsáveis pelo Crazy Horse, Moulin Rouge e o antigo Lido, portanto, de Paris, em que disseram uma coisa muito interessante, que era na altura o casino do Estoril era o maior casino da Europa. Então, a teoria deles era: Vão buscar os melhores bailarinos da Europa e vão juntar todos naqueles espetáculo. A ideia foi muito interessante. Então, havia toda a gente do lado, portanto, era

espanhola, italiana, era franceses, inglesa, havia tudo. Até havia americanos, mas isso era outra história. Mas era interessante na teoria deles para que fossem fazer aquele espetáculo. Fiquei lá sensivelmente 1 ano e depois não quis renovar o contrato, quis voltar porque lá, na altura, como se fazia também, tinha aéreos, tinha tudo e por várias vezes, cada vez que havia uma lesão era o Colin que desenrascava, então, o Colin acabou por fazer tudo e mais um par de voltas até que percebeu que se calhar era bom aprender a fazer aéreos, porque já que eu estou a fazer aéreos sem qualquer tipo de formação, se calhar é melhor fazer aéreos. Então, o que é que eu pensei? Vou para Madeira, fico lá mais 1 ano, estabilizo mais ou menos, voltei para o casino, até organizar-me, para entrar no próximo ano letivo, no Chapitô, porque achei que era um plano B para caso a dança era um um acontece. Consegui fazer a aéreos. Ela alargou bastante bastantes horizontes, de uma forma muito resumida. E depois fui para a Escola Superior de Dança, mas antes da Escola Superior de Dança, foi no último ano do Chapitô foi quando apareceu o *Achas que sabes Dançar?* começou o programa em que participei. E a partir daí as coisas viraram muito ao contrário, já não era só bailarino, também as minhas coreografias, que isso é uma coisa muito interessante que era, mas eu sempre disse que era bailarino e de repente bailarino e também faço algumas coreografias. Mas a partir daí as coisas viraram de outra perspectiva em que parecia que já não me viam como bailarino, só me viam como coreógrafo, portanto, anteciparam a minha reforma mais cedo, salvo seja, mas que fiquei feliz que gosto muito do trajeto que fiz. Mas, tinha a oportunidade de dar workshops de fora de Portugal, foi uma coisa inédita, um daqueles que mais que posso salientar que foi mais interessante foi quando fui à Noruega em que no período de verão deles em que não há noite, ou seja, o mais confuso foi estar 4, 5 dias lá e nunca ver noite. Ou seja, eu não consegui descansar, eu não consegui fazer nada aquilo foi assustador, mas consegui dar esse workshop essa semana lá. E já percorri vários continentes com projetos meus que ao longo do tempo fui criando não só o Art of Dance, que é uma companhia jovem, mas também outras marcas que tenho associadas, nomeadamente o Summer School, que é um curso de verão. Além dos eventos todos vou criando com os meus profissionais, com as pessoas que também acabo por formar e também com as que são meus colegas. E agora é o mais recente projeto que é o concurso nacional de dança, que já é a terceira edição que eu faço. Ou seja, eu guardei a pasta toda, ou seja, eu tenho que desenhar roupas, procurar materiais, desenhar cabeças e coisas e etc. Portanto, já não sou só um bailarino, já não sou só um coreógrafo, já não sou só um estilista, aparentemente agora que me chamam também. Eu gosto de uma coisa, eu sou um artista e é tudo aquilo que eu posso fazer, aquilo que consigo fazer, eu faço. Portanto, não acho que hoje em dia já não cabe catalogar as pessoas só por aquilo que só fazem.

(IG) Quais foram as tuas principais influências na tua decisão de te tornares bailarino e de seguir o mundo da dança?

(CV) Isso é bem curioso, porque eu acabei de dar uma entrevista por acaso há meses atrás. Sim, meses atrás que dei entrevista e perguntaram justamente isso. Eu acho que nunca eu penso eu tive referência tive professores, tive bailarinos, tive coreógrafos, nomeadamente um dos principais, sem dúvida nenhuma, é o Mike McCabe, que foi o Michael McCabe, que era o coreógrafo do Casino da Madeira na altura, que era um homem que até hoje tem um talento que é surreal como é que o homem cria coreografias de uma forma tão interessante e que toda a gente quer fazer. Ele não tem mais do que 1,5 m. E, já está nos 50 a 60 anos e ainda consegue, tipo, é surreal. É surreal como é que ele ainda consegue. Portanto, essa é uma das pessoas que mais me chamam atenção. Foi quando também houve um grande boom do *So you think you can dance* lá fora, portanto, havia muita gente. Nós tínhamos muitos bailarinos que esperávamos que saísse na televisão e depois nós tínhamos colegas ou amigos que mandavam DVDs para Madeira, acho que consegui ver as temporadas ou anteriores ou aquelas que se faz, enfim, era assim uma diversão muito grande, mas o que essencialmente nós fazíamos era ter parece que é até um dos piratas para a gente conseguir ver tudo aquilo que se passava lá fora, portanto, teve uma grande influência científica na dança, na minha vida, porque era onde eu via que a dança jazz era mais do que aquilo que a gente só vê aqui. Existe um mercado, existe um mundo ligado a isso. Eu fiz uma das coisas que mais me orientou a querer continuar e a querer fazer. Portanto, eu acho que nunca tive necessariamente alguém que me empurrasse e foram várias influências que eu admirava, mas a minha vida moldou-se tanto à dança, ou seja, não foi a minha escolha. Parece que eu nasci já e já estava ali dentro. Ou seja, não foi. Eu agora vou ser bailarino. Não, não foi. Foi aqui, agora vou fazer aquilo, agora vou não sei quê. E acho que foi tudo tão tão natural que eu digo, eu não escolhi isto. Eu acho que isso escolheu-me a mim, porque foi tudo muito natural e estou muito grato por tudo aquilo que já fiz até hoje. E todas as oportunidades que eu tive e que tento proporcionar aos meus alunos e a todos os mais, sobre aquilo que eu não tive, é o que eu tento fazer agora, mas acho que nunca escolhi nem nunca foi agora fazer isto. Portanto, eu acho que foi naturalmente acontecendo.

(IG) Quais são os maiores desafios que sentiste durante a tua formação, seja cá em Portugal, seja fora, mas principalmente cá em Portugal, desafios que sentiste?

(CV) Eu acho que há imensos desafios. Mas há uma coisa que eu costumo dizer, que é esta constante vitimização de nós da dança tem que acabar, porque esta história de que ai, não, porque não há apoio, ai, não, porque não há não sei quê. Antigamente não havia nada disso e formou-se os bailarinos, as pessoas dançavam e tinham o seu trabalho, portanto, não me venham com essa história. Eu acho que as pessoas hoje em dia são muito preguiçosas, portanto, porque todos os desafios que eu ultrapassarei sozinho, sem apoios, sem nada, foi porque eu quis. Portanto, aquilo que eu costumo dizer é se eu conseguir ultrapassar, porque qualquer outra pessoa não faz? Porque é que tem que ser tem que fazer apoio? Tem que ter apoio para tudo. E o facto de me dizer isto quê? Eu não tive apoio para criar as

coisas que criei. Portanto, não há, vou tornar-me isso possível. Ou seja, há impasses, há desafios, há obstáculos, há, agora, mas só há se tu realmente quiseres fazer algo de diferente e só há se realmente quiseres ultrapassá-los, porque desafios há imensos. E não é preciso às vezes ter dinheiro, é claro que assim, não vamos não vamos ser hipócritas, claro que não tem não há dinheiro, não há nada. Portanto, isso é simples. Agora, há formas de tentar criar dinheiro para fazer as outras coisas, portanto, eu acho que aqui a questão dos obstáculos é uma questão e que é isso que eu tento passar muitas vezes, que é de tentarmos sermos mais inteligentes na dança, que é existe mercado, existe dinheiro. Temos é que saber canalizá-lo e temos que saber escolher. Obstáculos existem muitos. Portanto, acho que nada na minha vida foi dado. Eu acho que a única vantagem que eu tive durante perante muitos dos meus colegas foi eu, até hoje, e graças a Deus, nunca tive fazer um currículo e entregar um currículo. Portanto, isso para mim é muito bom. Enquanto a gente preparar currículos e tudo, eu nunca tive que o fazer. Eu tenho a sorte também de ter um nome diferente e que isso ajuda um bocado na memória rápida das pessoas, mas é até aí é importante, ou seja, eu sou um produto de marketing. Eu sou um produto de mim mesmo, como eu costumo dizer, que é eu uso o meu nome, eu usa a minha imagem, uso tudo para ultrapassar os meus obstáculos e não os ter. Portanto, eu acho é que quanto mais apagado nós formos, quanto mais a gente não quiser arriscar, quanto mais a gente não quiser chegar lá ou ultrapassar, então aí existem mais e mais e mais obstáculos e mais desafios. Porque se a gente for inteligente neste ponto, não é necessário ou não vamos passar por eles. E é isso eu tento também inculir às vezes, porque estou sempre a dizer, se eu fiz e se eu consegui, toda a gente consegue. Portanto, eu não sou especial.

(IG) E alguma vez sentiste que o ambiente educacional, seja na escola, seja na universidade, foi limitador para o teu desenvolvimento artístico?

(CV) Super, mas isso não no meu desenvolvimento artístico, porque eu acho que se quando nós temos aulas com alguém, temos sempre muita coisa para aprender, seja com quem for. Eu acho que quando há limite vou explicar isso de outra forma. Eu acho que nem toda a gente pode dar aulas. Eu falo para dizer isto, nem toda a gente pode dar aulas, nem toda a gente deve dar aulas. E porque isso tem esse impacto a seguir nos alunos. Porque nós temos que avaliar o erro de antes. E o erro de antes muitas vezes é, quando as pessoas dão aulas, deveriam de fazer o luto de si mesmos enquanto bailarinos ou o luto do palco. Tem que perceber que estás como professor já não importa, a pessoa que está a ensinar já não interessa. Quem interessa é as pessoas que estão a aprender com. Portanto, a atenção virou. E há muitas pessoas que não entendem isso. Há muitas pessoas que ainda acham que ao não passarem certo e determinados conhecimentos que tenham para os para os alunos não ultrapassarem que isto é um problema. Depois temos outro tipo de professores que acham que aula é para eles, porque eles ainda estão no ativo. Este é o segundo problema. Pois ainda temos um terceiro problema

que é, pessoas que se sentem intimidadas por falta de conhecimento e então limitam ou arranjam problemas, portanto, eu categorizo isto em três. E eu acho que isso é o grande problema em Portugal, isso é um grande grande grande problema que é chama-se falta de humildade que existe entre professores. Porque se eu estou seguro daquilo que eu sei, qual é o meu problema? Qual é o meu problema de passar o meu conteúdo todo? Porque se eu estou a dar aulas, se me foi confiado a dar aulas, as pessoas confiam em mim para aprenderem comigo, porque eu não vou dar e vou fazer com que eles sejam melhores do que eu. Essa primeira. A segunda é literalmente o facto de não saberem às vezes com por falta de conhecimento e tudo bem, qual é o problema de ir procurar mais informação? Qual é o problema de aprendermos uns com os outros? Qual é o problema de estarmos constantemente a questionar tudo e a tentar aprender e fazer melhor e tentar fazer experiência e mesmo com o aluno. Eu acho que o professor só é bom o professor depois de fazer 50.000 experiências e todos anos a minha receita muda. Porque o que não funcionou este ano e tenho que estar aqui a buscar uma coisa que funcionou no ano passado, porque esta turma nesta fase da vida destas idades não funcionou. Portanto, isto é uma constante evolução. É uma constante evolução e as pessoas têm que estar sempre ligadas. E isto é limitativo. E a situação dos professores não saberem o seu lugar, limita as pessoas, mas não é limita na parte criativa, porque eu não acredito nisso. Eu acredito que limita na parte de desenvolvimento artístico ou técnico, mas mais físico do que outra coisa. Porque para mim a parte de criatividade ou está lá ou não está lá. Ou a pessoa é criativa ou a pessoa é artesã. Não há problema nenhum. Existe isto dois tipos de pessoa. Nós precisamos pessoas criativas para ter as ideias e tudo, mas nós precisamos das pessoas artesãs que agarram nas ideias e que tornam as coisas melhores e com outro tipo de trabalho, com outro tipo de cuidado, portanto, nós precisamos deste dois tipos de pessoa. Mas há muito professor que não deveria de estar a dar aulas e durante o meu percurso profissional, houve muita gente, como, por exemplo, na Escola Superior de Dança, que não tive boas experiências, porque sei que até certo ponto, na altura não consegui compreender, mas hoje consigo compreender, que até certo ponto eu deveria de intimidar pessoas, não sei se era pelo meu conhecimento, se era pelas minhas atitudes, não sei, mas claramente eu trazia insegurança a certos professores e acho que isso foi um grande problema que tive naquela escola em que literalmente tudo que tinha algumas todas as pessoas tinham algumas condições para serem, não vou dizer profissional, mas para serem mais qualificados, mas automaticamente são também mais. Não vou dizer isso que isso é *fake*, mas vou dizer, então, há alunos que são melhores que os outros, que isto é normal, mas que faz parte do desenvolvimento que os alunos tiveram, porque esses alunos não deveriam de ter a mesma consideração do que aqueles que vão aprender agora e que esses é que são melhores do que estes. Então, se eles têm mais bagagem, tem mais anos investidos, tem mais escola investida, esses acabaram de cá chegar, tem 18 ou 19 porque estão a aprender o polir do zero. E pessoas que fazem há 20 anos, não tem 18 ou 19 porque não tem mais para para para onde evoluir,

portanto, ou seja, é este tipo de coisas só demonstra a fragilidade nós temos o nosso ensino aqui em Portugal, que é a falta de humildade, como eu farto de me dizer, porque é assim, o professor não pode só ensinar aquelas pessoas que acabaram de chegar, não reconhecendo o trajeto de outros alunos que possam ter também estado. Agora, a partir do momento que só importa quem me vai venerar, que esse é um problema aqui em Portugal, eu acho que aí a pessoa já tem tudo a perder logo logo de início e mesmo que não ou seja, num num num presente rápido, eu acho que num futuro breve as consequências que ele aparecem. Portanto, o lado humano tem que estar associado ao lado de ensino. E quando se perde isso em prol de ego, é um desastre, porque o que nós estamos a influenciar aos nossos alunos é algo negativo, já não é algo positivo, já não é já não já não estou a acreditar nas competências do aluno e eu estou a limitar o aluno. E aqui é que está o problema. É que a pessoa não devia dar aula. Volta para trás. Eu tive sorte de nunca ter este problema em em dar aulas, porque eu acho que dei aulas muito cedo, ou seja, comecei a dar aulas para aí quando tinha 17 18 anos, portanto, acompanhou-me a minha vida não só profissional, a minha vida de cada vez mais ando a sair do palco, porque já tenho idade para isso, né? Cada vez que começo a sair, para dar lugar também aos novos, da mesma forma como deram para mim, esta parte sempre foi muito natural para mim. Mas há muito, principalmente em Portugal, há muita falta de segurança da parte dos professores que, infelizmente, a seguir de acabam por uma certa forma, implicar negativamente o aluno. E isso sim pode ser condicionante, enquanto que agora pergunto assim: Ah, mas lá fora é igual. Não. Não, porque até os professores que que se acham mais fracos, são os primeiros a dizer: "Eu preciso de mais informação. Eu preciso de fazer mais. E vão fazer mais. E tem zero problemas em em perguntar, em partilhar, em querer saber, mas muitas competições que foi, por exemplo, na América, era tão curioso quando eu ao lado de grandes escolas, de grandes conservatórios e e grandes grandes escolas, nós a falarmos todos a mesma linguagem e toda e muitas vezes éramos nós fascinados com eles, com o que que eles conseguiam fazer e nós perguntávamos eles diziam de livro aberto sobre como é que faziam as coisas, mas era às vezes mais eles fascinados connosco como é que nós. Muitas vezes, com 1h, 1/2 hora percebi semana, ou no máximo 3 horas, seja 1,5 hora, 1,5 hora, 1,5 hora, terça e quinta que seja, como é que às vezes um dia por semana nós conseguimos produzir pessoas a este nível. Quando eles precisam de 6 8 horas para para produzir a maneira como eles produzem, claro que eles são melhores. Em algumas coisas é claro que a gente tem que ver a melhor. Agora, que nós também conseguimos, nós também conseguimos. O que que isso quer dizer? Que é houve partilha de informação para a gente conseguir diluir informação que existe lá fora para cá dentro de Portugal. Eles lá lá, até vem perguntar-nos a nós como é que a gente faz, que gostavam de saber. Portanto, são pessoas quando existe humildade entre entre os profissionais da área, eu acho que aí que toda a gente cresce, toda a gente evolui. E a dança em Portugal estava, eu arrisco-me a dizer que estava a evoluir muito rápido até, digo eu, covid, no covid baixou bastante. Regrediu, digo eu em certos aspectos. E ainda estamos aqui a

tentar perceber o que que vai acontecer, porque é esta coisa do imediato que tem a ver nomeadamente com TikTok e com Instagrams e aulas feitas para Instagram e não só, isto é prejudicial. quem tem culpa aqui? São os professores. Porque em vez de estarem preocupados em informar pessoas, estão preocupados em ter likes e acham que isso é que vai ser aquilo que lhes vai dar mais aulas e vai-lhes pôr no mapa. Se calhar, mas não é não da forma como eles acham que estão a ser porque isto o tão instantâneo que isto é, que instantâneo é que ele vai ser. Portanto, na na na atualidade de hoje em dia, os pessoas preocupam-se muito que não só com as redes sociais, eu não publico nada nas redes sociais. Eu antes era mais ativo, deixei de ser porque acho que a seguir há uma facilidade em vou ver o que que ela está a fazer. O que ela está a fazer isso, eu vou agarrar e eu vou fazer também assim igual. Há essa facilidade. E eu não vou fazer isso. Eu vou fazer com o que venham à minha aula, que não é tipo vocês vão, tipo, ver o que que eu estou a fazer. Venham fazer o que que eu estou a fazer e depois aprendam comigo o que eu estou a fazer. Porque foi assim que eu aprendi e isso faz mais sentido. Mas há uns professores que estão a tornar isto um problema porque estão literalmente com a preocupação só de ser viral ou de ter muitos likes, acabam por o conceito de ensinar alguém e formar alguém e isto é um problema em Portugal.

(IG) E conhecendo também o cenário dos sistemas educativos em Portugal, que mudanças é que que achas que deveria existir para promover uma carreira possível como bailarino?

(CV) Primeiro tentamos olhar para o problema num outro lado, que eu diria que é reconhecimento da profissão em Portugal, porque infelizmente o reconhecimento da profissão em Portugal está só para quem é clássico, veio do conservatório e acaba na CNB. Portanto, isto é a única forma que existe de reconhecimento puro e duro de profissão. Tudo o resto é um prestador de serviços, quer quem, quer não, registrado no artigo 9, quer quem quer não, é um prestador de serviços da área do espetáculo. Portanto, não é bailarino rotulado em cima e pronto. Eu acho que primeiro temos que olhar para aí. Mas ao chegar aí, a gente também pode ver outra coisa que é os nossos sistemas educativos estão também muito centralizados e quadrados, se assim se pode dizer. E agora está a melhorar com os novos conservatórios que estão a surgir pelo país todo. Portanto, estão a dar mais oportunidades, uns conservatórios acabam por se focar mais no contemporâneo, enquanto que outros querem fazer contemporâneo clássico ao mesmo tempo, outros que até a vertente clássico não é de todo o seu foco e eu acho isso interessante, porque há lugar para muito mais e ser bailarino é muito mais é uma pluralidade muito grande e não é só clássico e contemporâneo que se consegue formar um bailarino. Aliás, hoje em dia, quanto mais versátil a pessoa for, mais chances, eu vou dizer chances que tem para vingar neste mundo. Sim. Porque vejamos, clássico aqui ou estamos no conservatório nacional ou estamos na Annarela. Portanto, todo o resto, infelizmente, não produz bailarinos a um nível que possa ingressar, pode existir talentos, atenção. Mas a nível de de número de produção é muito mais limitado

do que esses dois conservatórios que têm uma carga superior e bons professores assim sensivelmente, e que estão focados para isso. Agora, os outros conservatórios são mais para contemporâneos e outras áreas acabam por ser mais abrangentes e dar mais ferramentas a outros bailarinos que possam seguir várias vertentes, nem que seja a mesma de ensino. Ou seja, há uma panóplia de decisões. Nós temos pouco, continuam a achar que é pouco, mas principalmente porque nós temos uma carga horária muito difícil de conseguir dar a volta, porque o nosso ensino português é tórrico que faz com que as horas artísticas sejam menos e até mesmo o Ministério, olha para as horas artísticas, não sei assim se pode chamar, como o limite é este. E às vezes o limite de x horas por semana obrigatórias devia ser mais, porque é um programa que ainda é antigo. Já não se enquadra hoje em dia nos parâmetros mundiais e nós não concorremos. Nós não podemos concorrer com escolas, até mesmo aqui do lado de Espanha, que tem o dobro da carga horária obrigatória. E portanto, acaba por ser estamos antiquados aí, mas as escolas, eu conheço, estou a par e participo em algumas escolas, não só como examinador, como professor convidado, sinceramente, eu sei que eles estão a fazer mudanças dentro daquilo que podem por lei. E isso está a complementar e está a enriquecer e está a aumentar, mas era necessário olhar-se para aí primeiro, corrigir aquilo que é hoje em dia um mercado. Olhar para o mercado por uma maneira diferente que hoje em dia já não é só ser bailarino clássico ou só contemporâneo, existe muito e nós produzimos muito talento aqui que acaba por não se aproveitar daqui. E é uma coisa que por mais que a gente tente. formar os melhores aqui, não vão ficar aqui. Não há espaço, não há dinheiro, não há companhias, não há apoios, não há nada para eles aqui. Basicamente é isso.

(IG) E comentários ou reações de outras pessoas foram marcando o teu percurso durante a formação e quem foram as pessoas que até marcaram mais, seja positivamente ou negativamente o o teu percurso.

(CV) O misto de positivo e negativo, acho que foi a minha mãe, porque sempre foi muito criticado no meu trabalho e esse lado foi muito bom, mas por outro lado foi muito mal. Mas ajudou-me bastante e acho que não conseguia ter alcançado metade se não tivesse o tipo de mãe e a mãe que tem. Portanto, isso acima de tudo. Depois, honestamente, toda a gente que que agora vejo que era um podia ser um bocadinho de inveja sem eles saberem que era inveja, mas todas as pessoas que achavam que não era possível ou que achavam que não ia conseguir. Eu agradeço, porque só me fizeram mais forte e só fizeram com que eu quisesse provar que é possível. Eu vejo como essas pessoas como todas as pessoas que me tiraram pedras, aquelas que me ajudaram a construir a casa. Eu acho que de certo modo sempre fui muito criticado. Eu sempre fui muito irrevível nas coisas que faço, faço coisas completamente fora, porque um pouco da minha maneira de pensar. E já há 20 anos atrás ou 10 anos atrás era estranho. Se ainda hoje é estranho, na altura ainda era ainda era pior. E então acaba por ser,

sempre um pouco a razão pela qual, eu sempre consigo alcançar mais e querer fazer mais, porque estou sempre que alguém diz assim: "Ah, não, isso não é possível. Ah, não, esquece". e ficava, mas não porquê? Então, vamos descobrir como é que como é que essa coisa vai dar. Então, acho que foi um bocado essa essa uma trajetória, portanto. A quem tirou as pedras, obrigado porque eu construí uma casa.

(IG) E sentes-te realizado como bailarino em Portugal ou fora?

(CV) Sinto-me bastante. Antes achava que ia ser um bocado limitador porque não havia muito mais que lá a fazer e os meus anos de davam-se estavam a passar e agora acredito que não é bem assim, mas via as coisas de maneira de maneira diferente antes. E hoje em dia consigo ver que estou muito bem. Consegui alcançar muita coisa que muitos dos meus colegas não, não o fizeram. Eu consegui estabelecer-me sozinho, sem cunhas, sem nada, porque eu vim de uma ilha em que não conhecia ninguém cá. Portanto, eu tive que me provar para toda a gente. Tive que fazer audições, ou seja, eu tive que fazer algo, eu tive que me mostrar que consegui fazer alguma coisa para as pessoas que quer saberem o meu nome, ou quando está aqui, ele foi o meu aluno, alguém pergunta, consigo sugerir ou alguém sabe. A rede é outra. Quando alguém vem de fora, totalmente de fora, é o estranho. E o estranho ou tu te safas, ou tu és posto de parte. Eu acho que se sim, considero-me realizado, sim. Consegui fazer tudo aquilo que eu quis e fiz a minha check list ou era muito ingénuo e muito pouca, que fiz nos muitos anos atrás, mas consegui fazer os checkins todos e agora tudo o que vem, eu só fico grato porque não estava à espera. Não estou a dizer que invento mais e tipo, olha, não contava fazer isso há uns anos atrás, tudo aquilo que eu projetei, eu consegui. Porque a minha garra no fundo fez com que me obrigasse a querer fazer os cheques todos. E agora, honestamente, eu acho que estou numa fase diferente da minha vida, em nível profissional tenho imensa coisa a acontecer ao mesmo tempo. Estou a fazer 50 mil coisas ao mesmo tempo e é giro. Portanto, agora vou-me superar em outras coisas que não pensava que iria fazer. Se eu agir, eu tenho novos estímulos para tentar perceber se agora vou me sentir realizado agora por estar do outro lado das coisas. É agir.

(IG) E como é que avalias a forma como a sociedade portuguesa valoriza tanto a cultura como a profissão em si do bailarino e a forma também como o apoio que o Estado português dá à cultura tem implicações neste nosso reconhecimento.

(CV) Isso sim é um suspiro muito grande. É literalmente um suspiro que acho que é uma batalha de já muitos anos e que ainda temos muito a batalhar. Enquanto a percentagem do orçamento do Estado for tão tão tão tão reduzida para a cultura, nós não vamos crescer. Não vamos crescer mesmo. Nós crescemos à base do nosso suor, choro e o nosso próprio dinheiro que ainda existe em Portugal e que a gente paga para trabalhar. A realidade é esta. Nós pagamos muitas vezes para trabalhar, depois

quando cai um outro trabalho diferente, é que a gente lá fica feliz por ter recebido esse trabalho, mas já estamos a agarrar nesse dinheiro e já está tudo no outro lado. seja, em roupas, seja em sapatos novos, seja o que for. E quando fazemos coisas maiores, como, por exemplo, o concurso, espetáculos, festivais e etc., percebemos que se não formos aos privados, se não formos nós, se não for o nosso bolso, é impossível. Portanto, o estado português, eu ainda não o vi, durante os meus anos todos. Já concorri várias vezes a vários apoios, nunca os tive. Mas se calhar, perguntam, mas se for suficiente, se calhar, não. Honestamente, mas também como há uns anos atrás foi tão tudo tão difícil, para que serve a gente continuar a tentar? É aquilo que muita vezes a gente tem a gente pensa. Então, vamos fazer coisa de outra forma, porque se calhar, pelo privado, ou seja, eu a investir, eu consigo fazer. Portanto, se eu investir tenho que fazer, tenho que poupar mais tempo, tenho que poupar mais anos para conseguir alugar um teatro e fazer um espetáculo, por exemplo. Mas se tiver à espera de 50.000 processos, 50.000 folhas que tem que preencher para ter cedência de espaço e mesmo assim com as limitações ridículas e impostas porque a valorização é sempre zero, não vale a pena. Mas vale a gente chorar e e dançar para a rua com um chapeuzinho no chão a dançar e guardamos esse dinheirinho todo e conseguimos alugar um teatro, portanto, resumindo e concluindo, o privado é o que funciona neste país, porque não temos apoio suficiente. Ou seja, tudo que é privado, escolas privadas, o apoio privado é a grande roldana da cultura neste país. Não é o estado, nem nunca vai ser o estado na maneira como que a percentagem que está.

(IG) E se pudesses mudar algo no panorama da dança em Portugal, o que é que seria? Seja para o ensino, ou programação, ou espaços de mediação, o que for.

(CV) Eu mudava, provavelmente aqui que está o problema, eu mudava a percentagem que existe de valor para a cultura e tentava implementar a cultura com o verdadeiro nome dele, que é a cultura e não só futebol é a cultura de Portugal. Portanto, quer dizer com isto é há uma fatia muito grande que nós já tivemos, se nós recordarmos a história de Portugal, portanto, a nível de espetáculos, nós tínhamos uma coisa chamada Parque Mayer, que tinham salvo erro, acho que era cinco teatros a funcionar, em que era só cultura, nós tínhamos uma pequena Broadway em Portugal, o que aconteceu uma pequena Broadway em Portugal. Ou seja, um espaço que tínhamos para todos os artistas poderem estar e também o facto que a comunidade de artistas era muito inferior ao que é hoje em dia. Portanto, hoje em dia nós somos muito mais e influenciámos muito mais e conseguimos agregar muito mais, portanto, existe espaço para não existe local para. O que eu faria, provavelmente, era, não vou dizer distribuição, mas eu vou dizer concentração de espaços que permitissem vários tipos de artistas e de todas as formas de arte possíveis que possam ter lugar. Não é só o teatro que tem que ser sempre privilegiado. Nós somos a dança, portanto, a gente está sempre a reclamar. É verdade, porque nós não temos muito. Mas o teatro tem os seus apoios, o teatro tem os seus lugares. Não dão

teatros à dança, não existe isso. Dá para a gente ter tantos teatros com dança nos mesmos dias, na mesma semana, várias sessões se for necessário. Não há a vontade, porque não há interesse. Porque acham que não é vendável, mas sempre que querem alguma coisa, manda chamar bailarinhos. É aqui que é a parte que eu acho engraçada. E o bailarinho tem que fazer tudo, até fingir que canta, mas o bailarinho faz. Mas o bailarinho não é necessário Ou seja, não há lugar para o bailarino, mas chame um bailarinho que é melhor. Sim. É, nós somos o faz tudo das artes. Porque não somos os faz tudo das artes. E eu apago fogos com até se for possível tens que acender a luz para ir para palco, acende a luz, mete play e corre para o palco. vais, fechas a cortina, ligas a luz, fazes tudo. E fazes. Porque precisamos tanto disto, ou seja, quem dança precisa de sentir a valorização que até é capaz de fazer seu próprio teatro, lá está. Faz 50.000 funções para poder ter um momento disto e não é justo e isso é uma realidade que acontece em muitos sítios também, e nós sabemos que sim, mas com a gravidade que nós temos em Portugal, eu não conheço nenhum país que eu já tenha visitado e que tenha visto isso. Existe muita dificuldade noutros países, mas existe muita valorização dos países. Mas o que nós estamos a fazer errado é simples, nós próprios estamos a fazer isso a nós mesmos. Ou seja, a falta de se alguém vai fazer um espetáculo, não vou porque o espetáculo daquela pessoa. Não, a gente deveria ir ver, porque se a gente for ver aquele espetáculo, estamos a contribuir para isso, para quando for eu, eles venham, quando eles fizeram o nosso espetáculo, também venham ver o nosso próprio espetáculo. Portanto, a falta desta visão, que é enquanto não perceberem que nós todos temos que estar para todos, isto não vai funcionar. É isso que é a grande dificuldade. Eu achava que estávamos a caminhar para aí em 2019, antes da pandemia e tudo. Eu acho que pós-pandemia e essa nova geração que tem uma mentalidade completamente egoísta, agora que vai ter que eles, ou seja, a nova geração agora, vocês, agora, os mais novos, agora que vão ter que fazer isso, porque a gente estava a conseguir chegar lá. Não chegamos. Mas agora foi tudo abaixo e ninguém está a pensar desta forma, que é, enquanto não perceber que nós todos precisamos uns dos outros, isto não vai ficar melhor, porque estava a ficar melhor. Mas agora sinto que demos 10 pasos atrás. Demos uns 4 5 anos, regredimos 10. Para aí.

(IG) E que diferenças sentes principalmente então olhar noutros países ou noutros noutras cidades até.

(CV) . Eu vou dar um exemplo muito prático. Porto é incrível. A zona do norte é incrível. O norte é incrível porque o norte quer isto e gosta disto e é capaz de sair da escola e vai a correr, enfiar-se num chuveiro às 4:00 da tarde e sai lá às 10:00 da noite.

Lisboa, não há isto. Porque há tanta distração, há tanta mentalidade fora do sítio, como é costume dizer, que o puto quando sai da escola pode ir ao futebol, mas a seguir tem que ir ao ao jantar com

com as amigas e depois tem nesse aqui que os pais não querem levar, porque há trânsito, porque há isso e há aquilo. E no Porto diz-se as coisas de maneira mais intensa e aí fazem com que se consegue ter resultados melhores. Os alunos são mais esforçados.

Aqui tem as condições todas do mundo, porque aqui se não é em grande, não é né? Tem o melhor chão, tem ar-condicionado, tem tudo o que reclamam tem, mas depois, como tem tanto, tanto, tanto, tanto, a valorização é zero. E cada vez que eu vou ao Porto, eu sinto a vontade de beber. Aqui, como toda a gente tem acesso a todos os dias da semana em uma escola diferente, salvo seja, OK. Mas cada vez que a gente vai para fora é diferente e a gente vê isso no aluno.

E quando eu pus os meus alunos para poderem fazer essas aulas com outras pessoas, não vem com a mesma vontade como tem, porque, ele arranjou, ele está aqui, é fácil. Não há, não sei explicar, mas é, no norte vive-se as coisas de maneira diferente. Aqui, não, aqui é há muita distração, é tudo muito fácil, é tudo muito reclamável. No norte a malta tem uma mentalidade que é nós queremos fazer, ponto.

É para dançar na em cima da calçada portuguesa, vamos lá. Aqui, meu Deus, se o chá não tiver caixa d'água, com linóleo é só não. Ou seja, e eu cresci num mundo que a gente dança na rua, dança na rua, está-se bem. É para dançar, vamos. Eu acho que aqui torna-se um bocadinho elitista pela negativa.

Enquanto que eu acho que no Porto tem o facto de ser mais um mais, não vou dizer humilde, não é humilde, é a mais vontade, a menos distração, a maior fome. E isso é bom. Porque os bailarinos querem aprender alguma coisa efetivamente. Aqui é tipo, não faz mal se não for hoje, amanhã deve vir alguém.

(IG) Obrigada!

## **Anexo D- Transcrição da entrevista de Francisca Marques**

Entrevista Francisca Marques

(IG) Poderia indicar a sua idade, género, nacionalidade e local de residência?

(FM) Tenho 26 anos, sou portuguesa e vivo na Póvoa de Varzim.

(IG) Com que idade começou o seu percurso na dança? Por que estilos foi passando durante a sua formação? Em que idade começou a dedicar-se à dança de uma forma mais direcionada para uma profissionalização? Fez algum tipo de formação superior ligada à dança? Em que companhias e países trabalhou? Quantos dias e horas por semana treina?

(FM) Comecei a dançar aos 6 anos por iniciativa da minha irmã e desde então nunca mais parei. Faço profissionalmente desde os 18 anos, quando finalizei a formação profissional no Balletteatro. A nível de estilos, danço sempre um bocadinho de tudo. Fiz formação específica em contemporânea e em termos e técnica de dança contemporânea. Em paralelo fiz também ginástica acrobática durante 10 anos, o que também potenciou um bocadinho todo o meu trabalho. Já fiz trabalhos nacionais e internacionais, inclusive algumas competições, algumas, várias. Já fui várias vezes campeã do mundo, e tenho vindo a fazer um trabalho, não só como bailarina, mas também como coreógrafa e professora, com a o Academia da minha irmã, o AM Dance Studio, onde temos vindo a ser várias vezes campeões do mundo.

(IG) Quais foram as principais influências na sua decisão de se tornar bailarino/a?

(FM) A nível de influências em me tornar bailarina, realmente foi ao longo do meu percurso. Tive várias provas de que realmente seria por aí o caminho. Em 2017, venci o programa Let Dance da TVI, o que me ajudou a abrir muitas portas e entrar para o mercado de trabalho.

(IG) Quais foram os maiores desafios que enfrentou durante a sua formação como bailarino/a em Portugal?

(FM) Os maiores desafios durante a formação como bailarina, certamente, é a falta de de formação, de meios, de estruturas para que consigamos realmente fazer um ensino superior, por exemplo. Existe, mas é muito escasso, não há muita oportunidade para isso, eventualmente só conseguia se fosse para fora e desde que venci o Let's Dance nunca se proporcionou e não consegui gerir nem, confesso que também nem era muito a minha vontade ir para fora, visto ter aqui algo seguro e algo que eu acredito que realmente vai dar frutos no futuro e penso que é por aqui o caminho.

(IG) Alguma vez sentiu que o ambiente educacional (escola, conservatório, universidade) foi limitador para o seu desenvolvimento artístico?

(FM) O ambiente educacional foi um bocadinho limitador no sentido em que depois do secundário não consegui fazer ensino superior, mas isso também foi por opção própria, porque só existe também em Lisboa e não é propriamente uma escola onde eu me identifico e que queira estar, mas se conseguir fazer num futuro algo com isso, será por aí o caminho, tentar criar, se não criarem antes, para eu ter essa oportunidade de criar algo que dê a oportunidade aos bailarinos que estamos a formar.

(IG) Que mudanças deveriam existir nos sistemas educativos para promover uma carreira de bailarino/a?

(FM) É um bocadinho por aí, os sistemas educativos para promover uma carreira de bailarino começa também por aí pela formação e pelas oportunidades, tanto televisivas, nós, enquanto escola, conseguimos proporcionar isso aos nossos alunos, experiências televisivas, competitivas e isso aqui acaba também por enriquecer e dar bagagem aos bailarinos.

(IG) Que comentários ou reações de outras pessoas marcaram o seu percurso durante a formação? Quem foram as pessoas que a marcaram mais positivamente? E mais negativamente?

(FM) A nível de comentários ou reações de outras pessoas durante a formação, quem foram as pessoas que marcaram mais positivamente e claro que já passaram muitas pessoas durante a minha formação, mas realmente o cifrão foi das pessoas que mais me marcou no sentido em que foi a partir dali do Let's Dance e de todo o apoio que ele me deu nessa fase e para entrar no mercado de trabalho foi realmente uma pessoa importante e continua a sê-lo pela amizade que mantemos e pelo respeito também que tenho por ele.

(IG) Sente/iu-se profissionalmente realizada como bailarina em Portugal? E fora do país?

(FM) Sinto-me realizada como bailarina cá em Portugal. Acho que se todos pensarmos em abandonar o país, Portugal vai continuar a ser pequenino. Portanto, eu sou da opinião que realmente sim, podemos investir, podemos ir lá fora, mas regressar ao que é nosso para que o nosso seja seja ainda melhor. Ainda falta muitos apoios na parte da dança, cá em Portugal, mas acho que se todos pensarmos assim, nunca vamos mudar. Portanto, eu tento sempre que essa mentalidade mude e é isso que vou tentar fazer para que Portugal também seja reconhecido pela parte da dança e que os outros queiram vir para o nosso país para fazer isso.

(IG) Como avalia a forma como a sociedade portuguesa valoriza a cultura e a profissão de bailarino/a e a legítima? De que forma o apoio que o Estado Português dá à cultura tem implicações nesse reconhecimento?

(FM) A nível da sociedade, sim, realmente precisa de haver aqui um bocadinho uma mudança na mentalidade, na forma como se expõe na dança, na forma como se consegue diferenciar a dança de uma coisa banal, não é? Não é só arte, não é só cultura. Também é um desporto, ou seja, nós temos miúdos e inclusive eu fiz vida nisso. Dedico horas e horas. Isto para mim é um desporto, não é? E não há nenhuma nenhuma estrutura ou nenhuma federação que nos represente e que tenhamos direitos, por exemplo, de atletas de alta competição que seria super importante, mesmo a nível escolar. Acho que era importante existir e isso também é um processo que queremos muito conseguir que é realmente Portugal ver a dança como um desporto e como algo que realmente tem que ser não é só cultura, não é só arte. É muito mais do que isso, basicamente era isso.

(IG) Se pudesse mudar algo no panorama da dança em Portugal, o que seria? (ensino, programação, espaços de mediação).

(FM) Se pudesse mudar, sim, há muita coisa que quero mudar. Já tenho alguns projetos em mente que provavelmente vão mudar, portanto, é mudar um bocadinho essa mentalidade, dar mais oportunidades, dar mais estruturas aos alunos e aos bailarinos que querem se tornar profissionais e cá no nosso país. Eu acho que Portugal tem muita dança, tem muitos bons bailarinos, mas não tem estruturas para aguenta-los aqui. E é isso que tem que mudar, porque Portugal tem muito talento e podemos ser reconhecidos também pela dança e não só pelo futebol.

(IG) Obrigada.

## **Anexo E- Transcrição da entrevista de Vítor Duarte (Kpez)**

(IG) Primeiro queria pedir para partilhares a tua idade, nacionalidade, local de residência e o local onde nasceste.

(VK) Então, eu sou natural do Porto, Matosinhos, Porto, vivi lá toda a minha vida desde que nasci, eu sou de 86, portanto tenho neste momento 38 anos. Comecei a dançar bastante tarde com 21 anos. E, pronto, a minha fase de vida sempre foi crescer e nascer e trabalhar em Matosinhos no Porto, mas em 2008 eu penso, não, 2008 foi quando eu comecei a dançar. Em 2018, penso eu, a minha vida deu assim uma mudança muito grande, e acabei por vir parar aqui à capital, não foi algo que eu estivesse à procura, mas depois acabei por me mudar para cá para baixo por causa de, inicialmente, por causa de trabalho, e portanto, neste momento vivo não em Lisboa, estou na Margem Sul, moro na Charneca da Caparica. Tenho família aqui perto em Corroios, portanto, é uma zona que não posso dizer que conheço, mas é mais familiar porque vim para cá para esta zona por causa dos meus tios, foram eles que me ajudaram nos inícios quando vim para cá. Portanto, atualmente, estou a morar cá na Charneca, Margem Sul, sou natural do Porto de Matosinhos, tenho 38 anos e sou português.

(IG) Também já introduziste, mas com que idade então começaste o percurso na dança e os estilos? E em que idade é que também começaste a trabalhar na dança e a ser algo mais profissional?

(VK) Então, imagina, isto eu sempre tive um bocadinho a paixão da parte artística da dança, ligado ao hip-hop, sem saber especificamente o que é que era e o que é que não era. Portanto, sempre tive uma ligação, primeiramente, se calhar, através da cultura e da música e , porque na altura em 2000 e "trocopasso" ouvia-se muito estava muito na moda o Eminem, e as bandas de pop rock, etc. Portanto, era o que eu ouvia na altura. Então, acho que primeiramente foi introduzida a parte cultural do hip-hop através exatamente da música e depois perceber quais são as vertentes dentro da cultura, que obviamente depois tem uma parte de, vamos chamar assim, dançável ou a parte de dança, não é? Mas que só veio muito mais tarde. Em 2007 ou 2008 eu tive oportunidade de participar num espetáculo, porque a minha namorada na altura pertencia a uma escola que foi onde eu comecei a dançar, era a Just Dance School, que é a escola do Fernando Lopes, que ele inaugurou a escola em 2006, talvez, 2007, uma coisa assim do género. E pronto, a minha namorada na altura, ela começou

a fazer aulas de dança nessa escola. Eu comecei a conhecer as pessoas da escola, porque ia com ela para os ensaios e etc. Apesar de que antes ela já tinha um bocado a paixão da dança, mas era muito, no quarto, a ver vídeos, vídeos, não YouTube, porque não havia YouTube na altura, mas era muito através dos videoclips, lá está videoclips de hip-hop, MCs na altura que eles usavam muito os b-boys para os videoclips. Então, essa paixão sempre veio um bocadinho aí sem nunca ter tido aulas de dança propriamente. Nunca comecei por ballet, nem contemporâneo. E nessa altura, tipo, para se fazer uma aula de Hip-Hop. Não haviam escolas, as aulas eram, ou eram alguns professores que estavam mais ligados ao *fitness*, então e trouxeram um bocado para cá o hip-hop dessa forma, portanto, o hip-hop começou a crescer na altura nas academias de *fitness* e por aí fora e foi assim que eu fui começando, assim, resumindo. Como é que eu cheguei a essa proposta de espetáculo, porque lá está, eu era amigo deles, porque eu ia ver os ensaios, ia ver isso tudo. Na altura eu não tinha nada a ver com dança, porque eu trabalhava na área de informática e jogava futebol, portanto, nada a ver com dança, zero. Nunca tinha tido uma aula nem nada de gênero, então na altura o Fernando, que hoje em dia é um grande amigo meu, ainda até aos dias de hoje, nós mantemos o contacto e ele na altura disse: "Olha, eu sei que tu gostas de, tipo, gostas de dançar, uns passinhos e não sei quê. Olha, estou aqui com um problema porque na altura o espetáculo era o Asterix e Obelix, que ele fazia sempre espetáculos com tema e acho que houve um aluno, que pagou a roupa e não ia ao espetáculo. Ou seja, ele ia ficar sem aquela da personagem para o espetáculo, que eu acho que era o peixeiro na altura, ou seja, a aldeia do Asterix e Obelix, tinha o Ferreiro, o peixeiro, o trovador e por aí fora. Então, ele viu ali uma oportunidade, ou seja, ele precisa aqui de um rapaz para fazer uma personagem, mas se calhar vou falar com o Kpez, e entra aí, não tem que pagar nada, porque a roupa já foi paga por um aluno, portanto, assim, desenrasca-lhe e diverte-se um bocadinho, tipo, ao mesmo tempo." Foi assim que eu, de certa forma, fui introduzido à dança, se bem que eu, possivelmente, se calhar uns meses antes, era uma altura em que às vezes faziam-se workshops em algumas escolas e não sei quê, eu lembro-me de fazer uma aula da Bé Reis, penso eu, mas foi muito tipo fiz aula 5 minutos, 10 minutos e saí, portanto, eu não considero bem uma aula de dança. Portanto, eu propriamente comecei ali na Just Dance School, então, aceitei o desafio do Fernandp, e eles depois já me passaram uma outra coreografia, que eu estava, tipo, em pânico completamente, não tinha jeitinho nenhum para aquilo na altura, havia coisa que estava a contar de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Ele: "Não, não, só se conta até 8". As coreografias vai até

8, tempos vão até 8. Eu: "Ah, OK". E eu senti-me um bocadinho aquela senhora do Zumba, em que as pessoas vão para o lado direito e vou para o lado esquerdo e andava ali assim um bocadinho meio, meio tosco. Mas pronto, decidi aceitar o desafio, e depois a partir daí foi impossível deixar de dançar, porque lá está eu na altura eu trabalhava na área de informática, e tanto o Fernando estava a querer fazer uma companhia com alguns alunos lá nessa altura, e queria, ou seja, era um grupo mais fechado, rapazes sempre dificuldade em haver rapazes para as aulas de dança, tanto se calhar ballet e contemporânea e mesmo hip hop, portanto, nós somos sempre poucos hoje em dia já há bastante homens a dançar. Então, como era ali uma falha, ele disse: "Olha, não queres, vens para aqui para a companhia entras na escola, no grupo", mas eu disse: "Olha, eu não tenho dinheiro para pagar, as mensalidades, etc." Os meus pais não me vão, de todo ajudar não por falta de possibilidades, mas é de género vais para dança, agora gastar dinheiro em dança, estás em informática, estás a ter a tua formação em informática. E o Fernando disse: "Não, olha, vamos arranjar aqui uma solução". Então eu acabei por frequentar algumas aulas dele, e a pertencer a esse grupo de exibição, um bocado com a ajuda dele. Ele até hoje nunca me quis aceitar dinheiro nenhum, porque eu disse: "Olha, não sei se tenho dinheiro para pagar, mas depois arranjei uma forma de arranjar dinheiro, porque na altura quando eu trabalhava, juntava o dinheiro de almoço, não almoçava alguns dias, ou almoçava umas coisas mais pequeninas e juntava ali um dinheiro para eu ter dinheiro para pagar a mensalidade, ao qual eu depois consigo arranjar assim uma solução e o Fernando disse: "Não, não, eu não aceito, não te preocupes, arranja-se, vai-se aqui arranjar outra solução, não, não aceito", portanto, foi uma grande ajuda que eu tive dele logo no início e foi assim que eu comecei. Portanto, comecei na Just Dance School, depois na altura haviam as competições de dança na *promofitness*, na *gimnofísica*, etc. Ou seja, tudo muito ligado ao *fitness*, que foi assim que o *hip-hop* foi introduzindo a competição. Hoje em dia, nós temos o *Hip-Hop International* e por aí fora, mas na altura não havia cá nada desse tipo de competições, então foi assim que foi surgindo os meus primeiros passos na dança, que depois, lá está, foi até hoje foi impossível sair. Acabei por deixar um bocadinho o futebol. Meio que me despedi da empresa de informática, que era um instituto de informática em inglês e eu estava lá a fazer um estágio profissional e eu decidi tipo, olha, *bye-bye* e ou seja, foi uma mudança da minha vida, não posso dizer drástica, mas foi um bocado drástica. Não fui para dança propriamente, fui estudar desporto. Eu depois, tentei entrar inicialmente no Ismai, ainda cheguei a fazer um CET no Ismai, um curso de especialização tecnológica no Ismai,

porque lá está tudo isso. Era a meio do ano, depois tens que fazer notas, tens que fazer não sei quê, não sei que mais. Então, aquilo demorou ainda um bocadinho e na minha perspectiva para os meus pais ficarem um bocado descansados, eu disse: "Olha, eu vou estudar desporto, vou para educação física". Porque na altura toda a gente que dançava ou eram professores de educação física, então havia essa ligação bastante forte. Hoje em dia já não existe, mas na altura, qualquer pessoa estava ligada à educação física e lá está dança, fitness, foi assim que as coisas chegaram. Pronto, tive no Ismai, eu penso que com, ou seja, comecei a dançar com 21, 22, porque eu ingressei na Fadeup só com os exames de maiores de 23, porque na altura não tinha, acho que não tinha nota suficiente para entrar na Fadeup, porque sempre tem notas altas, médias altas e na altura fui para o Ismai para fazer esse curso de especialização tecnológica, que por acaso até falei neste últimos dias, não cheguei a terminar, ou seja, fiz tudo, fiz o estágio, fiz tudo, só que depois a defesa do estágio não fui. Porque na altura apareceu, na altura o primeiro *achas que sabes dançar?*, então, a minha vida ficou ali em pausa e ficou aquilo um bocadinho para o lado, ou seja, fiquei ali a 5% de concluir o CET no Ismai. Depois a vida também foi andando para a frente e de repente já tinha idade para concorrer para os maiores 23, então acabei por esquecer o CET, então concorri à Fadeup com um exame de maior de 23 anos e foi assim que eu entrei na Fadeup, aos 23 na licenciatura de ciências do desporto. Isto para os meus pais, sempre com a dança ali de lado, na Just Dance School, mas na cabeça deles, tipo, OK, estás a estudar, vai estudar ciências do desporto, professor de educação física, etc. Que já na altura, já hoje em dia é, mas na altura é bastante difícil um professor ser colocado em qualquer sítio, portanto, temos bastante saída de treinadores e atletas, mas professores de educação física é complicado. Pronto, ingressei na Fadeup e continuei com a dança de lado, na Just Dance School, depois comecei a dar aulas lá na Just Dance School, foi uma forma do Fernando ou seja, me ajudar e eu o ajudar, não é com pagamento, mas é de género, como eu nunca paguei aulas, ele arranjou uma aula e eu também gostava de dar aulas, mas não sabia ler nem escrever e na altura, hoje em dia também acontece assim, mas na altura, pronto, as pessoas davam aulas, havia muita gente que não sabia dar aulas e eu não sabia. Portanto, foi o Fernando que me ajudou nesse sentido, "Olha vais começar aqui num polo, em Matosinhos, que foi na Escola Gonçalves Zarco, é um polo, queremos ali uma turma para ti, com o pessoal iniciado, eu vou-te ajudando como é que tu podes dar umas coisas básicas." Era assim que eram formados um bocadinho os professores, mas lá está, mais uma vez eu sem saber ler nem escrever de todo, nunca fui uma pessoa

prodigiada, tipo, aí esta pessoa é um bailarino espetacular, é não sei quê, não, sempre tive muito trabalho por trás e ele ajudou-me também nesse sentido, foi o que me abriu as portas e foi de lá dentro, olha, temos este polo, então ali algum dinheiro que se faça, se bem que ele nunca me aceitou dinheiro nem nenhum pagamento, ou seja, estávamos a trabalhar em prol da escola, foi nesse sentido. Ele foi uma pessoa que me ajudou bastante no início da minha carreira, tanto como professor, como aluno, como bailarino, isto começando em penso que comecei a dar aulas logo passado, se calhar, 1 ano, o que é completamente errado em 2008, mas pronto, na altura pouquíssima gente dançava, portanto, era normal isto isto acontecer e tive na Just Dance School. Depois passado uns tempos, eu acho que passado 3 anos, depois decidi, não digo mudar, mas quis, procurar novos desafios e foi aí que eu vou entrar numa das outras escolas também que mudou a minha vida, que foi os All About Dance que é uma escola de Santa Maria da Feira, do Vítor Fontes e da Patrícia. E, ou seja, estas duas escolas para mim foram a base da minha formação, tanto um lado como o outro, eu até eu passei depois até mais tempo nos All About Dance, porque fiquei lá mais tempo, e que também foi criada uma companhia, tivemos alguns trabalhos e foi aí que eu tive a introdução à dança contemporânea, de certa forma. Portanto, isto muito resumido, foram os dois meus pilares de dança urbana, de *street dance*, ou que lhe quisermos chamar, isto tudo com a faculdade ainda por trás, também foi alguma coisa que eu não terminei, infelizmente, porque também se meteu o *achas que sabes dançar ?* em 2015, ou seja, estava no meu terceiro ano, portanto, depois também ficou para trás por causa disso, e pronto, assim, este foi o meu início de que eu que eu considero mais fulcral na minha carreira. E também tenho que falar do Victor Hugo Pontes que foi uma pessoa que também é uma pessoa bastante minha amiga, tanto Fernando Lopes, Vítor Fontes e o Víctor Hugo Pontes, que foi uma pessoa com que eu trabalhei em espetáculo contemporâneo, ou seja, me deu uma abrangente completamente diferente e se calhar foi aí onde eu posso dizer que se calhar comecei a trabalhar com dança tirando a situação de ser professor e dar aulas e etc. , tanto aí como nos All About Dance, nós também tivemos alguns trabalhos remunerados. Portanto, essa foi a minha introdução ao mercado, digamos assim, muito resumido.

(IG) E agora gostaria de perceber a formação que fizeste ligada à dança, e países onde já trabalhaste ou companhias, que também já foste falando algumas, e quantas horas dedicadas numa semana, mais ou menos?

(VK) Então, sítios e pessoas com quem eu trabalhei e que lá está que fizeram diferença a minha vida foi na Just Dance School onde eu comecei. Tive na companhia dos All About Dance que na altura nós fizemos bastantes trabalhos até para o Imaginários, que é um festival de rua bastante conceituado e já tem alguns anos em Santa Maria da Feira e a escola como é de lá, nós tivemos vários espetáculos por lá. Trabalhei com o Víctor Hugo Pontes também no Ballet Story em 2010, talvez. Já não sei, sou péssimo com dados e datas, aliás 2012, sou péssimo com datas, mas lembro-me disto. No Ballet Story e depois posteriormente no Zoo, que foi uma das peças que eu mais gostei de fazer até hoje, também com o Victor Lopes. E posso dizer que se calhar até foi através do Victor Hugo Lopes, que comecei a sair do país, porque muitos espetáculos são comprados. Então, nós andamos a semi-viajar por aí, com esses espetáculos, tanto chegamos a ir ao Brasil, com o Ballet Story, ao Rio de Janeiro, tivemos em França, tivemos sei lá, ainda foram um ou outros países que lá está, não me lembro. Fora a Europa, acho que só foi Rio de Janeiro, depois o resto foi tudo muito por aqui, andamos a viajar bastante no país também tanto com o Ballet Story e com o Zoo, curiosamente mais com o Ballet Story. Portanto, essa foi se calhar a minha primeira introdução. Depois, isto vou vou passar assim uns 10 passos para a frente para falar nos países lá de fora, neste momento eu sou jurado do HipHop International e faço parte de maior parte das competições, sou jurado em algumas competições que há em Portugal e o HipHop International aí sim fez-me viajar bastante como jurado, ou seja, é algo que está ligado à dança, mas não dança a nível de movimento não como bailarino ou coreógrafo, mas sim como jurado numa competição a avaliar dança, etc. Aí já sei lá, já foram alguns países, tanto Dinamarca, Espanha, Itália, Holanda, França, penso que ainda não fui Suíça, como há várias competições em vários países, eles depois vão chamando vários jurados de vários países, então isso fez-me viajar bastante e a maior viagem o que fez foi mesmo ir jurar aos Estados Unidos a competição oficial e as finais oficiais, portanto, creio que como jurado mais do que bailarino, se calhar como jurado já viajei mais do que outra coisa. Como coreógrafo, não. Nós cá em Portugal, nós vivemos assim num cantinho da Europa. Então, depois tem a ver muito com networking, etc. , não é muito normal os países europeus virem buscar a Portugal, professores ou hoje em dia até vai aparecendo uma coisa ou outra. Eu ainda não o fui, já surgiu uma oportunidade ou outra, mas acabei por nunca o fazer, mas pronto, não há muito esse consumo. É normal se calhar nós irmos buscar a França ou irmos buscar Holanda, pessoal para vir cá a dar aulas, do que propriamente nós portugueses irmos lá fora. Existe muito pessoal de freestyle que vai lá fora competir, do que

propriamente a virem cá a buscar professores. Pronto, nós portugueses somos péssimos a fazer publicidade do nosso trabalho e o pessoal acha que nós estamos sempre assim um bocadinho dois ou três degraus abaixo do resto da Europa, o que não é verdade, então, por isso é que às vezes existe essa, eu não digo dificuldade, mas não é muito normal, haver portugueses a irem por aí fora dar aulas, tipo, podemos falar de Diana Matos, mas a Diana Matos está num nível completamente diferente, porque ela já não é, não é questão de não ser vendida como portuguesa, mas ela não vem daqui de Portugal, ou seja, elas já a vão buscar lá aos Estados Unidos, então tem uma visibilidade completamente diferente, não é? Em relação ao treino, isso é uma boa questão, que eu acho que nós nunca não é tanto como o ballet, talvez o contemporâneo, porque nós normalmente, o pessoal de *street dance* é assim um bocadinho mais descontraído, vou dizer assim. Não quer dizer que não existam treinos, mas não é muito normal nós desde as 9:00 da manhã até às 11:00 e depois a partir, pronto. Existem, se calhar, o maior número de horas para treino por causa de competição, talvez. Porque se calhar existem muitas escolas e, olha, nós treinamos fins de semana x horas, fazemos isto x horas, então as pessoas estão mais focados nesse sentido, talvez pessoal de freestyle consegue dar uma, olha, treina duas vezes por semana, ali freestyle, etc. , isso pode acontecer. Eu pessoalmente não consigo, como é que eu ia dizer, não consigo colocar um número porque lá está. Às vezes por preguiça, porque eu nunca defini, tipo, olha, vou treinar esta segunda-feira e vou, isso é muito raro. Só se tiver com amigos e às vezes nós estamos a treinar eventualmente, mas eu para mim, eu treino ou quando tenho que, por exemplo, estar a coreografar, então, olha, apetece-me coreografar e estou ali 1 hora, ou 2 horas, mas nunca é nada calendarizado, vou dizer assim, ou seja, olha, está-me a apetecer, vou. Ou às vezes estou em casa, acontece muito estar à noite, às 3:00 ou às 2:00 da manhã, estou a ouvir uma música, estou com os fones e estou aqui a fazer barulho para o vizinho de baixo. Então, essa é a nossa forma que, que se calhar eu arranjo para treinar, tanto também nas minhas aulas, porque eu acredito que um professor para além de estar a ensinar também está a aprender e está a treinar, então eu uso muito as minhas aulas também para me treinar, para me desafiar, por isso é que eu não consigo dizer umas horas de treino porque não tem isso calendarizado, é tudo é muito *go with the flow*, vou usar esta expressão, é um bocadinho por aí. Podia muito bem treinar mais, se calhar é sim, todos nós podemos sempre treinar mais só que às vezes estamos cansados, estamos a fazer outra coisa. Hoje em dia há muita distração que não havia. Se calhar na altura quando eu comecei a dançar, nós temos internet, temos YouTube, temos

isto, então nós ficamos distraídos com telemóveis e tudo e o tempo passa e agora temos que dar aula, então agora vou fazer uma coreo em meia hora, porque não tenho mais tempo e não sei quê. Assim, resumido é um bocadinho assim. Agora, obviamente, quem está em contemporâneo, imagina, eles estão em ensaios tipo de segunda à sexta e são 6 horas por dia, quando existem este tipo de trabalhos é diferente. Quando às vezes eu tenho trabalhos para coreografar, aí sim, nós precisamos de uma manhã, de uma tarde, precisamos 2 dias. Isso acontece bastantes vezes, sim.

(IG) Quais foram as tuas principais influências? Também já foste falando de algumas na dança e no início de carreira.

(VK) É assim, lá está eu tenho bastantes pessoas no meu leque de influências, porque eu tento funcionar como uma esponjinha para ir absorvendo o melhor e o pior às vezes de cada um. É um bocadinho por aí sempre me inspirei em tudo aquilo que está à minha volta. E nessa altura quando eu comecei a dançar, lá está, pessoas que eu tenho referências, uma delas eu já falei que foi Vitor Fontes, que aliás antes de eu começar a dançar, eu lembro-me já de ver algumas coisas dele na altura no *i5*, quando havia *i5* antes de *Facebook*, eu lembro-me que ele tinha alguma coisa de dança por lá, então temos um nome idêntico. Acabei por me por me identificar e ele na altura era professor de educação física também de Santa Maria da Feira. Então, é logo uma das primeiras pessoas que eu tenho como referência porque já vem desde aí. O Fernando Lopes, que foi a pessoa com quem eu comecei a dançar e me ensinou bastantes coisas, são estes dois grandes pilares que eu tenho obviamente desde os inícios. Depois, na altura, bastantes pessoas que estavam na altura na companhia dos All About Dance como Marco Ferreira, que ainda está no ativo como coreógrafo e bailarino, Mara Andrade, João Dias, que eram referências na altura, porque a companhia dos All About Dance era uma referência nacional, então, qualquer pessoa que tivesse ali eu tinha como referência. Obviamente, uma Diana Matos, que na altura já dançava Diana Matos estou-me a lembrar do Fausto também. Ou seja, mesmo pessoas que eu conheci ao trabalho até antes de eu começar a dançar, uma Rita Spider, estou-me a lembrar. Que eu lembro-me já de conhecer, porque às vezes o *YouTube* aos bocadinhos ia chegando, então havia algumas coisinhas e dava para perceber através das redes sociais muito rudimentares, *i5*. Pessoas em Portugal a trabalhar, estou-me a lembrar também do Max na altura, que também era uma pessoa que já está cá há muitos anos no breaking, que eu me lembro que faziam parte da dança. Sílvia Ferreira

também, as pessoas da minha crew, Dygas, o André Ferreira, Paulo Boz. Portanto, foram pessoas que nos meus inícios eu fui conhecendo e que posso, felizmente, durante o dia de hoje, posso dizer que sou amigo de toda a gente. São pessoas que eu tenho, guardo no meu coração e tenho proximidade bastante grande, portanto, essas referências que eram na altura e não eram minhas amigas, eram apenas conhecidas, portanto, continuam a ser referência até ao dia de hoje, seja como amigos, seja como inspiração para dançar e tudo, acho que me vou apoiando ainda nessas bases, porque nós cá em Portugal temos bué talento, então acho que não quer dizer que eu não gosto daquilo que se faça lá fora mas, ou seja, essas pessoas que eram referência na altura, continuam a ser referência hoje em dia para qualquer pessoa, acho que devem continuar. Portanto, eu foco-me um bocadinho nelas também e vou buscando um bocadinho dali, um bocadinho dali para tornar-me naquilo que sou hoje.

(IG) Quais foram assim os maiores desafios que enfrentaste para chegar a uma formação e uma afirmação como bailarino também?

(VK) Isso é uma boa pergunta. Eu acho que é difícil, pelo menos na minha perspectiva, ou eu considero assim, difícil perceber a partir de que momento é que tu te podes considerar bailarino ou não. Isto às vezes funciona um bocadinho vou usar se calhar um bocado o exemplo do breaking ou parte do *street dance*. Até que ponto é que as pessoas se consideram um bboy ou uma bgirl? O bailarinho deste estilo. Acho que as coisas acontecem um bocadinho naturalmente, porque não pode ser tipo *Instagram*, meto no meu *Instagram*, sou *dancer*, bailarino, *choreographer*, *dancer*, sou isto. Acho que vai para muito mais para além disso, acho que tem que se perceber o respeito que a comunidade tem pelo teu trabalho, ou seja, eu pessoalmente as coisas foram surgindo e acho que é assim que faz sentido, porque eu não posso dizer que me considero um bailarino, se eu comecei ontem e estou a dizer que sou bailarino, estás a perceber? Ou seja, eu só com o passar do tempo é que eu considero que sou um bailarino porque se calhar eu sinto o respeito da comunidade, sinto que as pessoas, eu faço parte disto de uma forma natural. Então, acho que é assim um bocado que as coisas começam pelo menos no *street dance*, não quero dizer que seja diferente, mas imaginemos que vamos para uma escola superior de dança, então, eu faço a licenciatura, acabo a licenciatura, já sou bailarina e coreógrafo. Às vezes as coisas não são assim tão literais, é mais aí onde eu quero chegar. Obviamente, depois as coisas misturam-se ali, é a partir do momento em que eu me posso considerar professor, eu comecei a dar aulas sem saber nem ler e nem

escrever. Eu não me considerava bem um professor, eu fui aprendendo. Hoje em dia posso-me considerar um professor, mas não há nenhum papel que me diga isso. Ou seja, foi uma junção de épocas de momentos, porque se calhar vais a esta competição, e às vezes as coisas correm bem nesta competição, depois vais fazer isto e aquilo, então há ali uma envolvimento da comunidade em que o que está à tua volta é que acaba por te considerar desta maneira ou daquela, pelo menos esta é a minha perspectiva, pelo menos na área do *street dance* funciona, ou eu quero acreditar que funciona um bocadinho assim, porque há inúmeros coreógrafos, inúmeros os bailarinos que, eu sou coreógrafo e bailarino e eu penso, não, não és, mas está tudo bem, porque eu dou aulas lá na minha escolinha, não sei quê, tenho uma salinha, pode ser, mas não és coreógrafo, mas está tudo bem, mas eu sou bailarino porque fui fazer este trabalho e não sei quê, podes ter ido fazer esse trabalho, mas não parece que sejas. Acontece muito disso, porque como é tudo tão livre e ainda bem. Mas essa liberdade depois acaba por também trazer estes problemas aí, se calhar, algumas pessoas consideram isso que são certa e determinada área e e às vezes não é só um papel, não é só, pronto. A nível de formação, lá está. Isto pelo menos no *Street Dance*, não existe, funciona muito a nível de comunidade, vou chamar assim mais uma vez, de aceitação de comunidade, porque nós não temos, não existe uma faculdade universal do hip-hop, não é? Ou seja, as coisas nasceram e cresceram um bocadinho na rua, as pessoas foram aprendendo umas pessoas umas com as outras, não existe nada delineado o que é o que é ou o que é que não é. Portanto, a formação acho que passa um bocadinho por nós irmos fazer aulas, a percebermos que caminho é que nós queremos seguir, às vezes o que é certo nessa altura não quer dizer que esteja certo mais para a frente ou o que é errado, vice-versa, pode ser certo mais para a frente. Existem 1001 caminhos completamente diferentes dentro da dança e a nível de formações lá está, entre aulas com pessoas em que nós nos identificamos, em que achamos que são bons coreógrafos, são professores que nos podem alimentar e ajudar a ser melhores e até criar o nosso movimento e a nossa identidade, acho que é o que foi faz, é que é o essencial. Agora, formação mesmo académica, tipo escola de dança, etc, zero. Também não creio que isso faça diferença, apesar que possa fazer diferença, mas não quero acreditar ou não creio que seja tipo *folk craft*. Por exemplo, eu trabalhei em contemporâneo e nunca tive formação de contemporâneo, ou seja, e o Victor Hugo Pontes procura às vezes até pessoas novas e e tem muito a ver com aquilo que tem proposto e se consegues fazer o que é proposto ou não, porque a dança de certa forma é livre, lá está. Tens coisas positivas e negativas nesse sentido. Desafios. Eu acho que a

nível de desafios foi exatamente essa mudança, por exemplo, eu sendo do *Street Dance*, se bem que em 2010, 2011, havia aí uma mistura muito grande de *street dance* com contemporâneo. Então, que era assim uma mestela, uma fusão na altura diferente, mas senti, eu não posso dizer dificuldade, mas lá está, é um desafio. Quando fui trabalhar com o Victor Hugo Pontes, que era um mundo completamente diferente. E apesar que o Victor Hugo Pontes vai buscar e vai absorver muito algumas coisas do *street dance*, é, vamos chamar que é um, não quer dizer que é um novo contemporâneo, mas não tem nada a ver para mim na minha cabeça, o contemporâneo tem a ver com o ballet clássico, não tenho formação de clássico e de todo ele usa isso também, mas ele gosta muito de ir buscar, ele até trabalha bastante com pessoas de *street dance*. Portanto, inseri isso dentro do mundo contemporâneo e enviei isso como um desafio bastante grande, porque nós treinávamos muitas horas para para fazermos essa criação de espetáculos, muita exploração de movimento, muita exploração de movimento, que é sempre um desafio. Nós, se calhar, estávamos habituados, uma aula de 1 hora, está fixe, vamos trabalhar numa coreografia 1 hora, 1 hora e meia, ali estás, tipo, 4 horas de manhã, 4 horas à tarde, segunda à sexta, temos prazos a cumprir, então, isso foi desafiante, foi um bom desafio, mas acho que o maior desafio que eu tive em toda a minha vida foi mesmo o *Achas que sabes dançar?*. A segunda edição, eu tentei participar na primeira, não entrei para o top 30 na primeira, também dançava há pouquíssimo tempo, há 2 anos, mas foi um desafio, mas a segunda foi mesmo um desafio porque consegui passar ao Top 30, então, estar a dançar coisas que nunca tive formação, danças de salão e coisas que adoro, adoro mesmo, porque eu não há assim nenhum estilo que eu possa dizer que não goste. Aliás, isso foi um desafio e acho que foi um dos melhores momentos que eu já tive em toda a minha vida, porque acabei por me desafiar e pôr-me à prova como nunca achei que eu poderia colocar. Portanto, isso sim, acho que foi o *turning point*, se calhar, da minha carreira como bailarino, foi mesmo o *Achas que sabes dançar?*, porque lá está, tem a ver, mais uma vez, tem a ver com comunidade, ou seja, das pessoas conhecerem o meu trabalho, perceberem como é que eu trabalho, o que eu faço, o que é que eu não faço, então tem a ver com essa aceitação. Olha, esta pessoa até é mais ou menos, até é fixe. Neste estilo é fixe, olha, é bom para fazer isto, trabalhos comerciais e não sei quê, então acho que é capaz para fazer isso.

(IG) Alguma vez sentiste o ambiente que algum educacional, seja na escola, seja na faculdade, foi limitador para o teu desenvolvimento artístico?

(VK) Eu creio que não, mas eu acho que lá está, a minha área não choca muito com isso, porque como lá está, como eu nunca tive em nenhuma escola artística, ou seja, a formação sempre veio, vamos falar assim, por setor privados, vamos dizer assim, escolas e etc. Não eram escolas artísticas, não eram, vamos dizer, uma escola que se calhar tem ali um plano para seguir, para seguir do governo, imaginemos numa Escola Superior de Dança, eu nunca o frequentei, mas eles certamente, têm um plano a seguir e se calhar, eu como *street performer*, podia não me identificar com algumas coisas da escola, e se calhar aí poderia-me, limitar algumas situações, estou a dar um exemplo, não é? Ou alguém que fosse do clássico que há numa escola de hip hop vamos dizer assim, também se poderia sentir limitado, talvez nessas situações seja normal haver esses choques, e eu como nunca tive nessas situações, acabei por nunca sentir, porque lá está, nós sempre vamos, eu gosto desta escola, vou ter formação nesta escola, gosto deste professor, então, nunca me senti limitado nesse aspecto. A única coisa que eu posso sentir limitado podem ser às vezes com trabalhos comerciais em que eu posso gostar de querer fazer uma coisa com outra música, mas o cliente quer isto. Pronto, é uma forma de limitação. Por exemplo, eu se calhar gosto mais de ou queria usar mais isto e o cliente se calhar pode não gostar disso, mas posso não considerar um limite artístico sendo, não é, mas é um trabalho privado em que nós estamos, é como um designer, não é? Eu gosto mais disto assim, mas a pessoa que está a pagar, se calhar, não gosta daquilo, se calhar pode não fazer sentido nenhum, mas o designer, pronto, vão pagar, eu vou pôr isto amarelo, se bem que o amarelo não faz sentido nenhum aqui, mas o cliente quer vermelho, pronto, tem que ser, isso acaba por ser uma limitação artística, mas lá está, tem tudo essas vertentes. Mas não, nunca me senti, não posso dizer que me senti limitado de forma alguma.

(IG) E sentes que há alguma mudança que poderia existir nos sistemas educativos para para promover alguma carreira como bailarino em Portugal?

(VK) (risos) Eu acho que isso é, não é um problema que eu quero dizer, mas é uma solução/problema que tem muitos fatores. E antes às vezes do governo ou estado até se calhar poder fazer alguma coisa ou querer fazer o que deveria ter, nós deveríamos ter mais saídas artísticas. Acho que primeiro devia começar do nosso lado, como artistas. E acho que é aí que está primeiro o problema. Se bem que isto é uma bola de neve em todo lado, por isso,

sim, nós deveríamos ter muito mais apoio, devemos ter mais saídas comerciais e devemos ter, devemos ter outras coisas que não temos hoje, devíamos ter a nossa profissão defendida. Mas o que que eu quero dizer com isto? Nós próprios não defendemos a nossa profissão. Então, logo aí é um problema que está em primeiro lugar do que seja o que for externo. Portanto, nós não podemos estar obviamente estar a culpar o estado, por muita culpa que se já tenha, não é? Mas nós também acabamos por ter culpa porque nós todos compactuamos com várias situações e eu pessoalmente isto é uma opinião muito pessoal, eu acho que nós artistas não defendemos a nossa profissão de todo. Às vezes por vários motivos, sejam eles quais forem, ou porque se calhar às vezes não conseguimos defender e temos o medo de defender em perder trabalho, sejam elas quais forem as situações. Mas eu não sinto que haja essa defesa, então depois existe sempre a culpa, não é culpa, mas é desculpa, lá fora porque faz assim, porque lá fora que é fixe, e lá fora tem mais apoios e têm realmente, mas nós cá também parece que às vezes não defendemos que devemos ter esse apoio, então acabamos por lá está, é uma coisa muito complexa. Porque eu acho que se nós tivéssemos mais apoio do estado, eu não sei se iria solucionar alguns dos problemas que a nossa área tem. É mais aí que eu quero chegar, por isso é que é complexo, é bastante complexo. Mas sim, deveríamos ter sem dúvida muito mais apoio, muito mais apoio, claro. Ou melhor, ter mais pessoas que defendem, que defendessem mais artistas, mais pessoas dentro da área que defendessem mesmo realmente isso.

(IG) Que comentários ou reações de outras pessoas é que marcaram o teu percurso profissionalmente e durante a formação também, sejam eles positivos ou negativos.

(VK) Eu acho que não tenho, porque eu, felizmente, lá está todas as pessoas que eu falei que eram referência para mim e continuam a ser referência e vão ser sempre referência. São pessoas que eu privo bastante regularmente. Portanto, são pessoas que estão-me sempre a dar conselhos positivos e que me alimentam de certa forma a alma e aquilo que eu faço para se ir continuando. Eu não consigo lembrar, aliás, eu estou-me a lembrar de uma, porque vem-me sempre isto à cabeça, mas lá está que ficou marcante. Eu acho que negativo, nunca tive nada negativo, felizmente. Ou se eu tive alguma coisa negativa, sempre tornei positivo, porque no negativo nós podemos realmente, tipo, se alguma coisa, se alguém nos está a dizer que isto não está bem ou que isto não sei quê, imagina, eu lembro-me de às vezes as pessoas dizerem quando eu comecei a dançar que eu era muito duro, era muito rígido, era muito

estático, por exemplo. Não posso dizer que foi alguma coisa que marcou, mas estou-me a lembrar agora de cabeça, não é? Então, eu se calhar procurei em não ser aquela forma de ser uma pessoa se calhar mais fluída, e se bem que eu sei que naturalmente sou uma pessoa mais, não é rígida, mas mais *staccato*, vamos dizer assim, do propriamente ser mais fluído, é mais sujo a dançar, é mais, tem essas vertentes, não é? Pronto. Nós temos sempre coisas a melhorar, pronto. Estou-me a lembrar disso, mas não era esta que eu queria falar. Eu lembro-me desta, isto não é bem um ditado, mas vamos dizer que é um ditado, que foi o Vítor Fontes que ele dizia sempre isto antes de entrarmos em palco, e sempre ficou marcado na minha cabeça, que é nunca deixem nada por fazer dentro do palco, ou seja, nós temos sempre aquela ansiedade, o medinho, o nervoso, vou falhar e vou fazer asneiras e vou não sei quê, vou me enganar na coreografia. E depois nós saímos e se calhar não demos tudo, porque estávamos com medo, estávamos com receio, tínhamos medo de falhar e depois muita coisa e ficamos assim, mas porque é que tive a pôr estes bichinhos na minha cabeça, estes monstrinhos na minha cabeça, tipo, quando e aquele momento já passou, já não volta para trás, portanto, podias ter usufruído mais do que estás. Então, eu sempre vi as coisas um bocadinho dessa forma. Então, essa frase, pode ser que seja foi uma frase que me marcou, eu acabo por falar sempre nisto de nunca deixem nada por fazer, tão simples quanto isso.

(IG) Sentes-te realizado, seja profissionalmente, seja como bailarino em Portugal e sentes que poderia ser fora do país também.

(VK) Eu acho que isso é sempre um sim e não. Ou seja, porque o dizemos que nos podemos sentir realizados, é quase como se fosse um final de alguma coisa, tipo, pronto, sinto-me realizado, já está. Acabou. E por muito que às vezes, nós queiramos pegar nas sapatilhas e meter as sapatilhas de lado, já chega, já está. Quero, se calhar, ainda acreditar mais um bocadinho que não se sabe o dia de amanhã, por isso, se calhar, amanhã vai aparecer uma coisa que se calhar aí eu vou fazer e que me vai preencher, não é? Mais nesse sentido, daí eu sim e não. Já fiz muitas coisas que me orgulho de fazer, acho que eu nunca tive isso, depois tem um problema e lá está, partes positivas e negativas. Eu nunca delinei uma meta para mim, eu nunca pensei aquilo que eu quero ser. Obviamente, que se eu for a pensar como bailarino, estar nos Estados Unidos, a dançar para numa Super Bowl com Justin Timberlake, por exemplo, como a Diana Matos, já o fez. Acho que na minha perspectiva, isso é um dos auge da carreira de um bailarino, porque estás na elite, das elites, das elites, das elites, e é preciso

trabalhar imenso para estar lá, mas também não quer dizer que isso seja, OK, como nunca consegui fazer isso, porque também nunca o tentei. É a mesma coisa que jogar no Totoloto ou no Euromilhões, e quero que saia, se uma pessoa não jogar, é impossível ganhar. Portanto, eu nunca fiz, a Diana Matos conseguiu isso, mas ninguém a veio buscar cá a casa, aqui em Lisboa, ela foi de mochila, foi, trabalhou, sempre foi das pessoas mais trabalhosas que eu conheço e que conheci. Portanto, ela foi à procura da sorte dela. Mas este tipo de sorte procura-se. Portanto, é impossível eu querer que isso aconteça na minha vida quando eu não fui procurar, independentemente de ter capacidades ou não, mas isso eu acho que pode ser um auge de uma carreira, não quer dizer que, olha, nunca consegui alcançar isso, então, eu como nunca coloquei metas para a minha carreira acabo por lá está às vezes não ser tão ambicioso que poderia, mas às vezes as coisas aparecem-me e sinto-me feliz por as concretizar e por as fazer sem saber que se calhar alguma vez achava que eu precisava daquilo, por exemplo, o *Achas que sabes dançar?* foi uma questão do género, porque estava numa fase da minha vida em que eu possivelmente iria parar com a dança e apareceu o "Achas" e eu de repente mandei-me de cabeça aí em pé juntos, olha, vamos ver o que é que a vida dá. E foi das melhores coisas que eu fiz, ou seja, sempre segui o programa lá fora e foi um patamar que eu consegui alcançar e foi o mais longe possível, obviamente nós temos sempre o objetivo de ganhar, não para ganhar e ser melhor que os outros, mas pronto, fiquei em segundo lugar, já foi fixe, já foi bem porreiro. Portanto, foi algo que eu consegui, não querendo acabou por acontecer, lembro-me de que é uma coisa que eu por acaso também falo, falo nisso às vezes, que é, eu não tenho, tirando se calhar um Justin Timberlake ou Michael Jackson, nunca fui um bailarino de concerto ou de querer estar ou de querer ser um bailarino de concerto, se bem que é espetacular nós estarmos num palco com um artista, sem dúvida, sem dúvida. Portanto, por muito que eu se calhar quisesse estar a dançar com o Justin Timberlake, que nunca trabalhei para estar lá, nem fui para lá à procura disso, não é? Mas sei que seria algo que me preencheria principalmente com artistas que me identificam, Michael Jackson, Justin Timberlake, por exemplo, algo do género. E estar no palco com milhares de pessoas, às vezes, independentemente do artista, isto, para resumir, eu tive um trabalho no Rock in Rio 2020, talvez, já não me lembro. Basicamente foi com uma artista que, eu normalmente, eu não ouço as músicas. Agora, se calhar, ouço, mas não é uma artista que tem a ver com Justin e com Eminem, que é a Anita. Então, eu nunca na vida achei que eu fosse fazer um concerto da Anita. E foi das coisas mais fixes que poderia ter feito. Estar no Rock in Rio, num dos dias mais cheios

do Rock in Rio, naquele palco com uma artista do nome da Anita, que hoje em dia ainda é maior do que era na altura, não era alguém que eu queria, ai quero ser bailarino, cantor, seja ele qual for, quero estar num palco com muita gente. Não, nunca fui, porque estando ali, obviamente que é diferente, mas estando ali 100 pessoas ou 100.000, pessoalmente, não é isso que me vai encher, obviamente que enche, mas eu não me considero mais ou menos por isso. Se eu ia trabalhar igual para 100 pessoas ou para 100.000. Agora estamos no Rock in Rio com a artista Anita a dançar uma coisa que não tem nada a ver comigo. Mas esse tipo de trabalho foi, ou seja, apareceu e eu acabo por me meter nas coisas que eu consigo alcançar sem querendo alcançar. É mais aí onde eu quero chegar. Portanto, tem este tipo de momentos, assim, como, por exemplo, o ser jurado no Hip-Hop International e ter tido a felicidade de ir jurar as finais mundiais de Hip-Hop International já por duas vezes, portanto, também é algo eu não posso dizer que eu quero fazer isto, mas consegui fazer isto. Então, eu tenho sempre estes semi-objetivos, não os tendo, isto para responder à pergunta, se me sinto realizado? Sim e não. Sim, com este tipo de coisas que eu nunca pensei querer ter, mas obviamente que eu se calhar podia neste momento ou eu gostava de poder fazer mais diferença ou querer fazer mais diferença na área da dança em Portugal. Não tem a ver comigo, mas sim com o trabalho de todos, ou seja, eu quero ser uma pessoa que defenda e acho que sempre fiz isso e sempre trabalhei para isso, ser uma das pessoas daqueles 5% que defendem a nossa área, de bater o pé por certas e determinadas razões e porque as coisas não estão, não estão de todo certas e que está errado, fazermos certas coisas, aceitarmos certas situações, alertar sempre as pessoas, isto isto porque a minha opinião, eu não considero que nós em Portugal conseguimos viver da dança e que somos bailarinos e professores e coreógrafos. Eu sendo e fazendo aquilo que eu faço, eu não me considero isso. Eu considero-me um sobrevivente na dança. Porque nós somos todos sobreviventes. Não é só a nossa área que tem problemas, obviamente. As pessoas hoje em dia passam muitas dificuldades, mas a nossa área artística é difícil às vezes, sou coreógrafo, sou bailarino, sou não sei o quê. Ou seja, para nós dizermos isso, tem que ser a nossa profissão, mas na realidade, a nossa profissão é, pelo menos a minha, é eu sou professor de dança, sou bailarino, sou coreógrafo, sou fotógrafo, sou videógrafo, sou isto, sou aquilo, se for preciso, sou empregado de limpeza, percebes? Ou seja, nós temos que fazer 1.001 coisas para para podermos de viver, é muito difícil ser só, sou só bailarina. É possível. Mas vamos pensar, lá está, o problema não é só da nossa área, é o mundo, infelizmente, em que vivemos, que as pessoas têm que ter dois ou

três trabalhos e por aí fora. Mas é difícil ser sou só bailarina e consigo pagar uma casa sozinho, alimentação sozinho, carro sozinho. Se nós não tivermos os nossos pais para nos ajudar, as nossas famílias, e, eu vivo com a minha namorada, a casa não é nossa, se não fôssemos os dois a pagar a casa, era impossível uma pessoa sozinha morar hoje em dia, porque só as despesas são muitas. O nosso trabalho é completamente errado e o que é esta semana temos trabalho, para a semana não sabemos, depois no outro mês já não temos e depois não sei quê. As aulas vão-se mantendo, mas também não se recebe bem como se deveria receber, por isso é que eu, assim, muito resumidamente, eu acredito que nós sobrevivemos aqui e à dança, e às dancinhas e ao meio artístico, do que propriamente, ou seja, essa é aquilo que eu quero realizar, eu quero nem que seja fazer burburinho, nem que seja partilhar esta ideia, nem que seja colocar esta ideia na cabeça das pessoas, porque acho que às vezes as pessoas, inconscientemente, não se apercebem que nós estamos a ir para um buraco completamente sem fundo, ou porque, olha, vamos viver de semana a semana, dia a dia e isso não deveria ser o certo. Por vários motivos, lá está, ou é porque às vezes nós não nos apercebemos que se calhar, imagina, eu vou dar aulas, recebo x, mas se eu for a fazer as contas, estou a pagar para ir dar aulas. Então, alguma coisa não tá certa aqui, como assim, para um trabalho, x dias, x ensaios, não sei quê, não sei que mais, tem que faltar as aulas, já não recebo daquela aula e não sei quê. E é x. Olha, até parece um ordenado fixe, mas, se calhar, eu estou a pagar para ir trabalhar. Então, até que ponto é que nós nos podemos considerar bailarinos ou coreógrafos ou ou viver da dança? O que que é viver da dança? Eu não digo viver, é sobreviver. Ah, então, pronto, isso é que eu quero e acho que sou essa pessoa de fazer este burburinho, de falar, de trocar ideias e das pessoas. Olha, realmente nunca tinha pensado nisso, eu sou o chato. Eu sou aquela pessoa chata que está sempre a mandar vir com tudo, às vezes demais, mas estou sempre a mandar vir com tudo, a dizer que isto está mal e que não deveria ser assim, não sei quê, não sei que mais. Estás num grupo de pessoas e toda a gente acha que está mal, mas fica tudo assim calado e eu vou ser aquela pessoa que vai ser despedida por estar a falar. Resumidamente é isso. Mas está tudo bem. Portanto, isso é, se calhar, é aquilo que eu posso achar em querer fazer daqui para frente para a minha vida e gostava muito de fazer as minhas coisas, porque lá está, nós trabalhamos sempre para os outros, isso é giro, mas nós também gostávamos de trabalhar para nós, e isso às vezes é difícil porque vais concorrendo com muitas coisas, vais concorrer com tudo e mais alguma coisa. Portanto, acho que isso, até já falei de coisas que nem tinham nada a ver com o que tinhas perguntado.

(IG) E eu queria perceber então, como é que avalias mais ou menos a forma como a sociedade portuguesa valoriza a cultura e a profissão do bailarino e a legitima e a forma também como o estado tem esse reconhecimento com o balarinho.

(VK) Sim, é isso, ou seja, é um bocadinho resumindo aquilo que eu já vim a falar, eu acho que, eu acho que nós não temos reconhecimento, porque depois, imagina, isto é, lá está, mais uma vez é uma bola de neve grande, porque aquilo que o Estado pode reconhecer ou não reconhecer é tudo muito é variável. Então, se calhar o Estado acaba por reconhecer uma companhia de contemporâneo ou de ballet clássico porque está agregada a algo que está mais ligado, não quer dizer elitista, mas se calhar a nível de reconhecimento. Imagina, normalmente em teatros grandes, só tem espetáculos de contemporâneo, é difícil ter espetáculos de *street dance*, por aí fora, pronto. O que é que eu quero dizer com isto? Em Portugal, a maior parte dos trabalhos de dança que há não tem nada, ou seja, é o mundo à parte, é tudo muito trabalho comercial, é muito trabalho corporate, que não precisas de formação, não. Às vezes, lá está, é o que está errado, neste mundo do nosso trabalho. Às vezes não precisas dançar, basta ter só teres uma cara bonita, duas pernas e dois braços e dá para encher um show, dá para falsear que és bailarina. Ou seja, aí é que começa o problema. A partir de que momento é que és considerado bailarina ou não? O que é preciso para seres reconhecido como bailarina ou não? Aquilo que o Estado pode reconhecer ou não. Não é? É um problema que tem vários furos, não é? Quase como se fosse um pneu e tava ali em vários furinhos que nós nem sabemos como remendar aquilo. Por isso é que eu digo que tudo acaba por estar interligado. Não acho que haja esse reconhecimento, mas mais uma vez, como eu disse anteriormente, esse reconhecimento também não é feito por nós. Porque o que acontece é que a maior parte de nós achamos que isto Já as pessoas acham que a dança é um *hobby*. Isto é um *hobby*. Vai ganhando uns trocos. Vai-se ganhando uns trocos vai-se ganhando o dinheirinho. É um *hobby*. E vai continuar a ser um *hobby* a partir do momento em que nós tratamos o nosso trabalho como um *hobby*. Em que compactuamos com certas situações. Olha, se calhar, este trabalho é 50 € ou 125 € com x ensaios. Pronto. Vou fazer, porque se calhar, lá está. Há muitas situações, se calhar, estou à rasca de dinheiro, tenho três filhos, preciso de sei lá o quê. Pessoal anda a pagar isto. Pois é tudo é tudo a descer, só que eu acho que nós mais uma vez, acho que nós artistas podemos fazer muito mais, precisamos bater mais o pé, porque está-se a tornar insuportável. E o nosso trabalho que não deveria ser um *hobby*, não estamos a tratá-lo como

um *hobby*, sem respeitar o nosso trabalho, sem perceber o que é que nós deveríamos defender ou não. Tanto a nível monetário como a nível de condições e as pessoas vão indo, vão indo e vou chamar assim, os tubarões grandes vão dando uma dentada aqui, dando uma dentada ali, até que nós vamos, se calhar, daqui a nada, a ter bailarinos a dançar de graça, porque precisam de aparecer à espera de ter algum trabalho de graça, porque vai ser tudo de graça. Porque aquilo que nós fazemos torna-se um *hobby*. É quase a sensação das dancinhas do TikTok. Eu sou bailarino, não, faço umas danças do TikTok. Estou a ser experiencial, mas é um bocado por aí, acho. Lá está. Como tem tantos furos, nós, como artistas deveríamos tapar pelo menos um ou outro dizer, olha, não, isto não é um valor fixe. E a pessoa que vai ao lado também devia dizer que não é fixe. Também não é fixe, eu estou à rasca de dinheiro, mas. Se toda a gente é como o mercado, isto tem a ver com o mercado financeiro, se toda a gente disser e fizer aquele valor que isto não é aceitável, se ninguém aceitar, do outro lado, tem que haver um aumento. Eu não posso ir a um continente, olha, aqui as fatias de queijo, aqui 500 g de queijo está muito caro, não faz mais barato. Então, vá ao outro lado e o outro lado está ao mesmo preço. Então, o que acontece é que nós, é que somos as fatias do queijo, não quer pagar 5 €, então, pronto, 3 €, eu só tenho dois. Então, fazemos a dois. Pronto, e depois do outro lado já vai é assim. É muito difícil para nós, volto a dizer, cada caso é um caso, há pessoas que estão à rasca de dinheiro, estão completamente. Eu percebo isso tudo. Nós temos que arranjar aqui um meio termo para nós de conseguirmos subir os valores. É que imagina os valores nem sequer estão a manter, estão a descer. O custo de vida está a aumentar e os nossos valores de trabalho estão a descer. Então, isso já existe disparidade quando as coisas aumentam e nós mantemos. Agora, a ver isto, é muito pior, é muito pior. Por isso, eu acho que nós podíamos fazer muito mais, podíamos ser mais reconhecidos, podíamos defender mais o nosso trabalho porque eu acredito que há possibilidades, mas eu como cliente, obviamente, aqui pedem 500, e ali pedem 200, eu vou para os 200. Tudo bem. Eu quero gastar o mínimo possível. É trading, é comércio, guerras comerciais. Só que nós, sem sabermos, nós temos de certa forma, a faca e o queijo na mão, só que às vezes temos medo de de usar, temos que, nós precisamos de unir, não é tipo unir-nos todos, é unir pela área de trabalho. Não é sermos todos amigos, é não, eu quero receber mais. Eu preciso de receber mais, porque senão estou a trabalhar para pagar. É isso, não se trata das pessoas enriquecerem e não enriquecerem é o sobreviver. Se aquela pessoa está a ganhar 1.000, ótimo. Fico bué da feliz. É complexo, mas esta é a minha opinião.

(IG) Só para concluir também, e se pudesses mudar alguma coisa agora no panorama da dança em Portugal, o que seria? Seja o ensino, seja a programação, espaços, o que for.

(VK) Eu acho que lá está, a nível educacional, a nível de estado, é realmente fazer perceber que a parte artística seja ela de bailarinos, circenses, cantores e por aí fora, lá está, isto não é um problema, eu falo da minha área, mas as áreas estão todas interligadas. E por isso é que depois as pessoas vão para fora porque nós cá não é falta de talento de pessoal cá. Eu não quero dizer, existe trabalho, só que esse trabalho é muito mal pago e é mal pago porque, pronto, então lá fora tu vais fazer às vezes exatamente a mesma coisa e estás a receber três ou quatro vezes mais. Pronto, por isso acho que as pessoas vão lá fora. Isso acontece até muito com cantores, até mais do que bailarinos, ou atores, por exemplo. Então, o que é que eu mudaria? Tem que haver um reconhecimento do estado, tem que haver um reconhecimento do que é a dança e o que é que é a parte artística, tem que haver um apoio em todas e determinadas áreas, clássico, ballet clássico, contemporâneo, *street dance*. Parte comercial, se bem que lá está, parte comercial, depois vai ser para a parte privada, não é? Eu sei que depois é o problema, mas a maior parte das saídas que nós temos em Portugal é tudo privado. Eu acho que tem que partir um bocadinho de nós, como eu já falei, acho que somos nós que podemos realmente fazer a diferença, porque nós não somos, nós conhecemos toda a gente, nós conhecemos uns aos outros, Portugal não é assim tão grande, é bastante pequenino, felizmente ou infelizmente, então, as pessoas deveriam de olhar um bocadinho com mais olhos para a sua profissão para não se sentirem obrigadas a terem que acontece sempre, é, ou as pessoas vão, imaginem, querem vir para cá para Lisboa, que são fora da área de Lisboa, e estão cá uns tempos e têm que sair, porque não tem dinheiro para pagar uma renda. Porque os trabalhos não chegam, porque os trabalhos não são bem pagos, e é isso que está mal, as coisas são mal pagas, nós deveríamos bater mais o pé. Há dinheiro para ser pago, só que as pessoas não se querem chatear, lá está, não querem defender, têm medo de falar, têm medo de ficar sem trabalho, eu percebo. Eu já perdi imenso trabalho também por causa disso. Não tenho problema nenhum. Também já fiz coisas por valores em que eu se calhar não aceito que é o correto, porque lá está, depois tu ficas ali na cordabamba, mas há certas situações em que não deveria ser, não deveria ser de todo. E as pessoas às vezes ficam, olha, quero que me continuem a chamar, quero aparecer, quero não sei quê e cada um tem o seu objetivo, só que a longo prazo não é benéfico. Porque a longo prazo a minha geração que já está no final, é,

nós já estamos tipo, olha, isto é mais um coisa sei quê, nós já não estamos aí. A geração mais nova vai perceber que com o passar dos anos vai fazer o que a minha geração e a geração, não me diga anterior, mas vão fazer que é tipo, vou fazer outra coisa. Vou desligar-me da dança e vou ter que fazer outra coisa, coisas que nem sequer tem nada a ver com dança. Que não tem problema nenhum, pode haver uma mudança, mas às vezes as pessoas mudam por necessidade financeira. Porque estão a receber mais dinheiro aqui, mais ali a fazer outra coisa, se calhar, seja que profissão for. Então, aí é que está o problema. E as pessoas às vezes não conseguem fazer as coisas, porque o nosso mercado, que é dito por nós e é referenciado por nós, deixamos que isso aconteça. Por exemplo, imagina, para dar um exemplo, os trabalhos de passagem de ano, normalmente são os trabalhos mais bem pagos ao final do ano, que é a passagem de ano e etc. Com o passar do tempo, esses esses valores estão a descer. Então, se calhar, aqueles trabalhos que fazias há 5 ou 10 anos atrás, se calhar, recebias 800 € 700 ou 1.000 € para uma passagem de ano e no ano a seguir descem para os 700, depois 600 para os 500, depois 400 para os 300. E com isto, o custo de vida vai aumentando, e porque esta empresa, olha, só tenho isto, então eu não tenho trabalho, tenho que aceitar e tu aceitas, no ano a seguir já te vão comer mais ali um bocadinho. E vais andando assim, ou seja, isto é tudo bailarinos, coreógrafos, empresas de eventos os clientes, está tudo ligado. É tudo a cortar. E ninguém mete um travão nisto. Ninguém mete um travão nisto. Se não há ninguém de cima a dizer: "Isto é mau para se pagar aos bailarinhos". Logo aí já passa um filtro. Que é olha, eu recebo o meu e quero lá saber dos bailarinhos. Depois vai passando aí é tudo É um dominó. Por isso eu acho que o que deveria ser mudado era mesmo somos nós, tipo, ser mais com, se calhar, defendemos mais o nosso direito, não por querermos ficar ricos ou deixarmos que se calhar aquela pessoa fez por si e eu vou fazer por menos só para fazer o trabalho. Está errado isso. Está completamente errado, até acho que se vierem pedir uma coisa, eu estou a dar um orçamento de 500 e alguém está a dar 600, aí, e devia ser o contrário, então também vou fazer de 600. Aí, eu já faço aumentar, e o que acontece é o contrário. Tu fazes a 500 e eu digo: "Não, não, eu faço mesmo que a Inês, mas eu faço por 400. E não deveria ser assim. Deveria ser um regatear ao contrário. Que é, vamos pedir a ti e tu dizes: "Ah, eu faço a 600". E eu: "Ah, Inês faz a 600, então eu faço a 800". Que eu sou mais caro. E o cliente é: "Olha, mas ele faz a.. então olha eu já não faço a 500, faz a 550". Porque se ele faz a 800, é tipo as rendas, estás a ver? As rendas aumentam por causa disso, porque o vizinho de lá está a pagar 1.000 € e tu pagas 500. Então, o teu senhorio vai dizer assim: "Olha, o vizinho de lá está a pagar 1.000".

Vou ter que lhe cobrar 800. Estás a perceber? Isso é que deveria fazer a diferença. Nós devíamos regatear ao contrário e não no modo de crescente. Porque eu ficava contente, eu fazia 800, mas tu estavas em 500, mas subiste para 700, estás a subir o valor do mercado, que eu assim no próximo trabalho já vou subir para 1.000. E ganhávamos todos. Não me interessa se tu ganhasse mais que eu ou não. Ganhávamos todos, estávamos todos mais tranquilos. Mas lá está, isto é muito simples falar. É bué simples falar, mas isto é um problema socioeconómico.

(IG) Obrigada.

(VK) Obrigado eu.

## Anexo F- Declarações de consentimento informado e conformidade de transcrição

### Declaração de Consentimento Informado

Eu, Ara Carina Abreu Rodriguez (nome completo), tomei conhecimento da pesquisa de mestrado desenvolvida por **Inês Maria Vigário Garrido**, sobre a formação e afirmação de bailarinos em Portugal, realizada no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas- composição coreográfica (dança) na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Declaro que fui devidamente informado/a acerca dos objetivos gerais do estudo e que compreendo a forma como os meus dados serão recolhidos e utilizados.

Autorizo que os meus depoimentos, declarações e imagens recolhidas no decurso desta investigação sejam utilizados na íntegra para fins académicos e científicos, nomeadamente na redação e divulgação desta dissertação de mestrado, em publicações e/ou apresentações derivadas do referido estudo.

Mais declaro que prescindo do direito ao anonimato, aceitando que a minha identidade seja mencionada nos resultados da investigação.

Estou ciente de que a minha participação é voluntária e que posso, a qualquer momento, solicitar esclarecimentos adicionais junto da investigadora.

Assinatura: Ara Carina Abreu Rodriguez

### Declaração de Conformidade da Transcrição

Eu, Ana Carolina Abreu Rodriguez (nome completo), tomei conhecimento da pesquisa de mestrado desenvolvida por **Inês Maria Vigário Garrido**, sobre a *Formação e afirmação de bailarinos em Portugal*, realizada no âmbito do **Mestrado em Artes Cénicas – Composição Coreográfica (Dança)** na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Declaro que tive acesso à transcrição integral da entrevista que realizei no contexto desta investigação, tendo lido o seu conteúdo e podendo sugerir correções, alterações ou esclarecimentos necessários para assegurar a fidelidade às minhas declarações.

Após esta revisão, confirmo que a versão final da transcrição corresponde de forma fidedigna às minhas palavras e autorizo a sua utilização, na íntegra, para fins académicos e científicos, nomeadamente na redação e divulgação da presente dissertação de mestrado, em publicações e/ou apresentações derivadas do referido estudo.

Data: 14 de Outubro de 2025

Assinatura: Ana Carolina Abreu Rodriguez

### **Declaração de Consentimento Informado**

Eu, María Cariota Fonseca de Bastos Carreira (nome completo), tomei conhecimento da pesquisa de mestrado desenvolvida por **Inês Maria Vigário Garrido**, sobre a formação e afirmação de bailarinos em Portugal, realizada no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas- composição coreográfica (dança) na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Declaro que fui devidamente informado/a acerca dos objetivos gerais do estudo e que compreendo a forma como os meus dados serão recolhidos e utilizados.

Autorizo que os meus depoimentos, declarações e imagens recolhidas no decurso desta investigação sejam utilizados na íntegra para fins académicos e científicos, nomeadamente na redação e divulgação desta dissertação de mestrado, em publicações e/ou apresentações derivadas do referido estudo.

Mais declaro que prescindo do direito ao anonimato, aceitando que a minha identidade seja mencionada nos resultados da investigação.

Estou ciente de que a minha participação é voluntária e que posso, a qualquer momento, solicitar esclarecimentos adicionais junto da investigadora.

Assinatura: \_\_\_\_\_




### Declaração de Conformidade da Transcrição

Eu, Maria Carlota Fonseca do Bastos Carneira (nome completo), tomei conhecimento da pesquisa de mestrado desenvolvida por **Inês Maria Vigário Garrido**, sobre a *Formação e afirmação de bailarinos em Portugal*, realizada no âmbito do **Mestrado em Artes Cénicas – Composição Coreográfica (Dança)** na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Declaro que tive acesso à transcrição integral da entrevista que realizei no contexto desta investigação, tendo lido o seu conteúdo e podendo sugerir correções, alterações ou esclarecimentos necessários para assegurar a fidelidade às minhas declarações.

Após esta revisão, confirmo que a versão final da transcrição corresponde de forma fidedigna às minhas palavras e autorizo a sua utilização, na íntegra, para fins académicos e científicos, nomeadamente na redação e divulgação da presente dissertação de mestrado, em publicações e/ou apresentações derivadas do referido estudo.

Data: 08/10/2025

Assinatura: 

### **Declaração de Consentimento Informado**

EU, Colin Vieira (nome completo), tomei conhecimento da pesquisa de mestrado desenvolvida por **Inês Maria Vigário Garrido**, sobre a formação e afirmação de bailarinos em Portugal, realizada no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas- composição coreográfica (dança) na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Declaro que fui devidamente informado/a acerca dos objetivos gerais do estudo e que compreendo a forma como os meus dados serão recolhidos e utilizados.

Autorizo que os meus depoimentos, declarações e imagens recolhidas no decurso desta investigação sejam utilizados na íntegra para fins académicos e científicos, nomeadamente na redação e divulgação desta dissertação de mestrado, em publicações e/ou apresentações derivadas do referido estudo.

Mais declaro que prescindo do direito ao anonimato, aceitando que a minha identidade seja mencionada nos resultados da investigação.

Estou ciente de que a minha participação é voluntária e que posso, a qualquer momento, solicitar esclarecimentos adicionais junto da investigadora.

Assinatura: Colin Vieira


### Declaração de Conformidade da Transcrição

Eu, Colin Vieira (nome completo), tomei conhecimento da pesquisa de mestrado desenvolvida por **Inês Maria Vigário Garrido**, sobre a *Formação e afirmação de bailarinos em Portugal*, realizada no âmbito do **Mestrado em Artes Cénicas – Composição Coreográfica (Dança)** na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Declaro que tive acesso à transcrição integral da entrevista que realizei no contexto desta investigação, tendo lido o seu conteúdo e podendo sugerir correções, alterações ou esclarecimentos necessários para assegurar a fidelidade às minhas declarações.

Após esta revisão, confirmo que a versão final da transcrição corresponde de forma fidedigna às minhas palavras e autorizo a sua utilização, na íntegra, para fins académicos e científicos, nomeadamente na redação e divulgação da presente dissertação de mestrado, em publicações e/ou apresentações derivadas do referido estudo.

Data: 10 Outubro 2025

Assinatura: 

### **Declaração de Consentimento Informado**

EU, Francisca da Mata dos Santos Marques (nome completo), tomei conhecimento da pesquisa de mestrado desenvolvida por **Inês Maria Vigário Garrido**, sobre a formação e afirmação de bailarinos em Portugal, realizada no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas- composição coreográfica (dança) na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Declaro que fui devidamente informado/a acerca dos objetivos gerais do estudo e que compreendo a forma como os meus dados serão recolhidos e utilizados.

Autorizo que os meus depoimentos, declarações e imagens recolhidas no decurso desta investigação sejam utilizados na íntegra para fins académicos e científicos, nomeadamente na redação e divulgação desta dissertação de mestrado, em publicações e/ou apresentações derivadas do referido estudo.

Mais declaro que prescindo do direito ao anonimato, aceitando que a minha identidade seja mencionada nos resultados da investigação.

Estou ciente de que a minha participação é voluntária e que posso, a qualquer momento, solicitar esclarecimentos adicionais junto da investigadora.

Assinatura:  \_\_\_\_\_


### Declaração de Conformidade da Transcrição

EU, Francisca da Mata dos Santos Marques (nome completo), tomei conhecimento da pesquisa de mestrado desenvolvida por **Inês Maria Vigário Garrido**, sobre a *Formação e afirmação de bailarinos em Portugal*, realizada no âmbito do **Mestrado em Artes Cénicas – Composição Coreográfica (Dança)** na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Declaro que tive acesso à transcrição integral da entrevista que realizei no contexto desta investigação, tendo lido o seu conteúdo e podendo sugerir correções, alterações ou esclarecimentos necessários para assegurar a fidelidade às minhas declarações.

Após esta revisão, confirmo que a versão final da transcrição corresponde de forma fidedigna às minhas palavras e autorizo a sua utilização, na íntegra, para fins académicos e científicos, nomeadamente na redação e divulgação da presente dissertação de mestrado, em publicações e/ou apresentações derivadas do referido estudo.

Data: 6/10/2025

Assinatura: 

### Declaração de Consentimento Informado

Eu, Vitor Hugo Lima Duarte (nome completo), tomei conhecimento da pesquisa de mestrado desenvolvida por Inês Maria Vigário Garrido, sobre a formação e afirmação de bailarinos em Portugal, realizada no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas- composição coreográfica (dança) na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Declaro que fui devidamente informado/a acerca dos objetivos gerais do estudo e que compreendo a forma como os meus dados serão recolhidos e utilizados.

Autorizo que os meus depoimentos, declarações e imagens recolhidas no decurso desta investigação sejam utilizados na íntegra para fins académicos e científicos, nomeadamente na redação e divulgação desta dissertação de mestrado, em publicações e/ou apresentações derivadas do referido estudo.

Mais declaro que prescindo do direito ao anonimato, aceitando que a minha identidade seja mencionada nos resultados da investigação.

Estou ciente de que a minha participação é voluntária e que posso, a qualquer momento, solicitar esclarecimentos adicionais junto da investigadora.

Assinatura: \_\_\_\_\_



### Declaração de Conformidade da Transcrição

Eu, Vitor Hugo Lima Duarte (nome completo), tomei conhecimento da pesquisa de mestrado desenvolvida por **Inês Maria Vigário Garrido**, sobre a *Formação e afirmação de bailarinos em Portugal*, realizada no âmbito do **Mestrado em Artes Cénicas – Composição Coreográfica (Dança)** na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Declaro que tive acesso à transcrição integral da entrevista que realizei no contexto desta investigação, tendo lido o seu conteúdo e podendo sugerir correções, alterações ou esclarecimentos necessários para assegurar a fidelidade às minhas declarações.

Após esta revisão, confirmo que a versão final da transcrição corresponde de forma fidedigna às minhas palavras e autorizo a sua utilização, na íntegra, para fins académicos e científicos, nomeadamente na redação e divulgação da presente dissertação de mestrado, em publicações e/ou apresentações derivadas do referido estudo.

Data: 12 de Outubro 2025

Assinatura: 

## **Anexo G- Guião das entrevistas**

Q1- Poderia indicar a sua idade, género, nacionalidade e local de residência?

Q2- Com que idade começou o seu percurso na dança? Por que estilos foi passando durante a sua formação na dança? Em que idade começou a dedicar-se à dança de uma forma mais direcionada para uma profissionalização? Fez algum tipo de formação superior ligada à dança? Em que companhias e países trabalhou? Quantos dias e horas por semana treina?

Q3- Quais foram as principais influências na sua decisão de se tornar bailarino/a?

Q4- Quais foram os maiores desafios que enfrentou durante a sua formação como bailarina em Portugal?

Q5- Alguma vez sentiu que o ambiente educacional (escola, conservatório, universidade) foi limitador para o seu desenvolvimento artístico?

Q6- Que mudanças deveriam existir nos sistemas educativos para promover uma carreira de bailarino/a?

Q7- Que comentários ou reações de outras pessoas marcaram o seu percurso durante a formação? Quem foram as pessoas que a marcaram mais positivamente? E mais negativamente?

Q8- Sente/iu-se profissionalmente realizada como bailarina em Portugal? E fora do país?

Q9- Como avalia a forma como a sociedade portuguesa valoriza a cultura e a profissão de bailarino/a e a legitima? E de forma o apoio que o Estado Português dá à cultura tem implicações nesse reconhecimento?

Q10- Se pudesse mudar algo no panorama da dança em Portugal, o que seria? (ensino, programação, espaços de mediação)

## Anexo H- Tabela de distribuição resultados

Início em idade infantil e primeiros contactos

Formação formal em instituições

Influência de contextos não formais

Barreiras e desafios na formação inicial

Educação base (formal ou não formal)				
Carina	Carlota	Vítor	Colin	Francisa
<p>eu comecei a dançar dança criativa(...)quando eu tinha 3 anos na academia de música de vilar do paraíso e sempre quis dançar,</p>	<p>comecei a fazer ballet aos 3 anos e depois aos 5 fui para a classe de ginástica rítmica, e aí comecei a fazer ballet e ginástica rítmica ao mesmo tempo, no Ginásio Clube Português,</p>	<p>sempre tive uma ligação, primeiramente, se calhar, através da cultura e da música</p>	<p>Eu comecei a dançar quando tinha 6 anos, jazz, numa escola que só havia aulas uma vez por semana, que era o sábado, portanto, sábado havia jazz, apesar de eu ser obrigado a fazer clássico que não gostava, mas era obrigado a fazer, depois fui introduzido ao contemporâneo,</p>	<p>Comecei a dançar aos 6 anos por iniciativa da minha irmã</p>

			1 ano depois, portanto, para aí aos 7 anos.	
eu quando comecei a ficar mais a sério, foi quando entrei ainda ainda na academia de vilar do Paraíso, quando fizeram o articulado.	E fiz rítmica para aí até os meus 11 anos. Depois aos 9 anos, entrei para o conservatório em Lisboa, para a escola de dança do Conservatório Nacional, que é ensino articulado,	Em 2007 ou 2008 eu tive oportunidade de participar num espetáculo, porque a minha namorada na altura pertencia a uma escola que foi onde eu comecei a dançar, era a Just Dance School, que é a escola do Fernando Lopes,	Depois houve uma grande vira-volta naquela escola em que essencialment e a escola deixou de existir e a única escola que existia na Madeira era só do clássico com método Vaganova. Portanto, eu vim de Royal para Vaganova.	fiz a formação profissional no Balletteatro
Tornou-se ainda mais profissional quando foi para o ginásiano, fazer o 10º, 11º e 12º. E	depois fiz o conservatório, aí é profissional, portanto, do 5º ano ao 12º, para nós é do	eu propriamente comecei ali na Just Dance School, então, aceitei o desafio do tanto, e eles	Portanto, ainda na altura dessa escola já comecei a fazer espetáculos semanais que este meu	Fiz formação específica em contemporânea e em termos e técnica de dança contemporânea

<p>depois ele tornou-se mais profissional quando quis ir para a Holanda, para a Fontys onde entrei no curso Contemporary Urban em 2018.</p>	<p>primeiro ao oitavo artístico</p>	<p>depois já me passaram uma outra coreografia</p>	<p>professor e essa escola tinham um acordo com alguns hotéis na Ilha da Madeira em que tinham um espetáculo que era semanal que era a Branca de Neve e os 7 anões de animação turística em que os sete anões eram sete crianças.</p>	
<p>Eu queria sempre quis sempre quis estar mais na onda do clássico, do contemporâneo e jazz. Foi sempre o que eu, na verdade, gostava mais.</p>	<p>e aí foi a minha formação artística profissional foi em clássico e contemporâneo e só depois eu sair da escola e já nestes últimos, mas eu saí da</p>	<p>E o Fernando disse: "Não, olha, vamos arranjar aqui uma solução". Então eu acabei por frequentar algumas aulas dele, e a pertencer a esse grupo de</p>	<p>fui para a escola de clássico, escola de ballet lá de Carlos Fernandes. E então tive nessa nessa escola, até aos salvo erro 15, 16 anos, lá durante algum</p>	<p>Em paralelo fiz também ginástica acrobática durante 10 anos</p>

<p>Mas depois sempre havia aquele bichozinho de ver os videoclipes no YouTube da Britney Spears e assim. Sempre me deu esse lado comercial que começou mais diria os meus 15, 17, não, menos, menos. 13, 14 anos. Por isso é que depois quando fui para a Holanda, fui mais para a vertente das urbanas, porque senti que queria mais explorar esse lado do que ballet clássico e isso.</p>	<p>escola com com 17, com 18, só nos meus últimos 12 anos é que que a formação outros estilos é constante, mas eu diria que a formação profissional em Theatre Jazz, em Jazz, fiz depois em Nova York em 2021 e 2022, em cursos</p>	<p>exibição, um bocado com a ajuda dele.</p>	<p>tempo formou-se a com a companhia dança da Madeira na altura, em que tínhamos uma parceria com a CNB, em que vinha muitos bailarinos de cá e nós fazíamos os clássicos, espetáculos de Natal ou de final de ano, sempre com, imaginemos se era a Cinderela, lembro que a Cinderela de alguma vez que foi Cinderela.</p>	
---	---	--	--	--

<p>Nós no último no terceiro ano da faculdade, nós tínhamos que estar com algum coreógrafo que quiséssemos da Holanda, tinha que ser holandês. Então, eu decidi, juntamente com outras colegas minhas, estamos com o Denden, Denden, que na verdade foi b-boy há muitos anos atrás, mas depois ele lesionou-se e decidiu focar-se então mais</p>	<p>Fiz foi formação com coreógrafos, tipo, duas semanas com aquele coreógrafo, quatro semanas com aquele coreógrafo, sempre coisas muito independentes porque são, na verdade, especializações,</p>	<p>comecei na Just Dance School, depois na altura haviam as competições de dança na <i>promofitness</i>, na ginno físico, etc. Ou seja, tudo muito ligado ao <i>fitness</i>, que foi assim que o <i>hip-hop</i> foi introduzindo a competição</p>	<p>depois mais tarde foi quando tecnicamente falando, eu comecei a participar no Carnaval da Madeira, isso é um aspecto importante. Também aos 6, 7 anos, mas ainda era muito muito criança e no meio disso era um bocado confuso. Mas a minha permanência e a minha evidência só começou a ser notória a partir dos 13 anos. Porque foi aí que comecei a coreografar o Carnaval,</p>	<p>Os maiores desafios durante a formação como bailarina, certamente, é a falta de de formação, de meios, de estruturas para que consigamos realmente fazer um ensino superior, por exemplo. Existe, mas é muito escasso, não há muita oportunidade para isso, eventualmente e só conseguia se fosse para fora</p>
--	---	---	---	--

<p>no floorwork          misturando o          breaking.          Então, eu tive          6 meses com          ele e também          com algumas          das pessoas da          companhia          dele,</p>			<p>portanto, a          coreografar          200 pessoas          com idade          superior à          minha,          portanto,          normalmente          era o dobro,          portanto,          pessoas com          30 anos e eu          com 13.</p>	
<p>desde as 14h até às 20h          e sempre          aquecimentos          de 2 horas, só          aquecimento          de 2 horas e          depois sempre          por aqui e no          final tínhamos          um          espetáculo,          uma          coreografia na          verdade foi          gravada, uma          peça de 12          minutos que</p>	<p>Eu quando          acabei o          conservatório,          na altura eu          tinha feito um          curso de verão          em Atlanta,          nos Estados          Unidos, que é          na Georgia, no          estado da          Georgia,          porque          tínhamos um          professor da          escola do          conservatório,          que tinha sido</p>	<p>então acabei          por esquecer o          CETsp, então          concorri à          Fadeup com          um exame de          maior de 23          anos e foi          assim que eu          entrei na          Fadeup, aos 23          na licenciatura          de ciências do          desporto.</p>	<p>eu até ao          Clássico fiquei          mais ou menos          entre os 16 e          17 anos e aqui          entrou          também          comecei a          fazer          paralelamente          também o          casino da          Madeira,          portanto,          aquele que me          ligou mais ao          mundo          profissional</p>	<p>O ambiente          educacional foi          um bocadinho          limitador no          sentido em          que depois do          secundário          não consegui          fazer ensino          superior, mas          isso também          foi por opção          própria,          porque só          existe também          em Lisboa e          não é          propriamente</p>

<p>foi uma co- criação entre ele, nós e os assistentes dele.</p>	<p>diretor do conservatório, que dava aulas em Atlanta num curso de verão da companhia Atlanta Ballet, que é uma companhia profissional. E eu fiz um curso de verão que é para pré- profissionais que eventualment e mais tarde se podem juntar à companhia.</p>		<p>mais rapidamente na área que mais gosto, portanto, na área de jazz, isto porque num dos projetos do Carnaval, lá está num dos vários, repete todos os anos, num dos projetos, a nossa projetista, a nossa autora do projeto no fundo, ela fez um tema sobre o casino e sempre foi uma coisa que eu gostei muito, que era que havia na altura um grupo profissional da Shawn Leslie,</p>	<p>uma escola onde eu me identifico e que queira estar,</p>
--	--	--	--	---

			<p>que tinha os                  melhores                  bailarinos e                  aquilo era tipo                  um espetáculo                  fenomenal e                  era o único na                  Madeira que                  empregava                  literalmente                  pessoas que                  trabalhavam                  todas as                  quartas,                  quintas, sextas                  e sábados com                  ordenado                  permanente.</p>	
<p>No que toca ao                  ensino, senti                  mais rigor                  fora, quando                  tive na                  Holanda,                  apesar que eu                  tinha a carga                  horária                  praticamente                  a mesma, se é                  um bocadinho                  mais lá, na</p>	<p>agora estou a                  viver aqui na                  Alemanha                  porque estou                  na companhia                  do Moulin                  Rouge e essa é                  a minha                  terceira                  experiência                  fora. Em                  termos de                  horas,</p>	<p>eu acho que                  passado 3                  anos, depois                  decidi, não                  digo mudar,                  mas quis,                  procurar novos                  desafios e foi                  aí que eu vou                  entrar numa                  das outras                  escolas                  também que</p>	<p>eu comecei                  tecnicamente                  a trabalhar                  profissionalme                  nte aos meus                  16. A 16 com                  ordenados,                  não precisa de                  recibos e                  sensivelmente                  foi                  principalmente                  aos meus</p>	

<p>Holanda, o rigor para nós fazermos mais e melhor eranos mais pedido. Aqui estamos na nossa bolinha, se fizer assim, está ótimo. Mas o está ótimo não é bom, nós queremos sempre mais. Eu acho que eles na Holanda pediam-nos mais isso, eles levavam-nos ao extremo.</p>	<p>enquanto estás na escola de dança do Conservatório Nacional, estudas de segunda-feira ao sábado e vamos dizer que são 10 horas por dia, ao sábado são 4/5h, portanto, ao sábado só temos aulas até ao meio-dia.</p>	<p>mudou a minha vida, que foi os All About Dance que é uma escola de Santa Maria da Feira, do Vítor Fontes e da Patrícia. (...)trabalhei em espetáculo contemporâneo o</p>	<p>ensaios. Fiquei lá há uns anos, depois fui convidado para o casino de do Estoril, numa companhia da Pop Productions</p>	
<p>é que nós também tivemos estágio no ginásio e eu decidi fazer com Marco da Silva Ferreira na altura. Não</p>		<p>Tive na companhia dos All About Dance que na altura nós fizemos bastantes trabalhos até para o</p>	<p>voltei para o casino, até organizar-me, para entrar no próximo ano letivo, no Chapitô, porque achei que era um</p>	

<p>sei em que ano é que foi, mas eu tá tive a trabalhar num espetáculo.</p>		<p>Imaginários, que é um festival de rua bastante conceituado e já tem alguns anos em Santa Maria da Feira e a escola como é de lá, nós tivemos vários espetáculos por lá. Trabalhei com o Vítor Hugo Pontes também no Ballet Story em 2010, talvez. Já não sei, sou péssimo com dados e datas, aliás 2012, sou péssimo com datas, mas lembro-me disto. No Ballet Story e depois</p>	<p>plano B. Consegui fazer a aéreos. Ela alargou bastante os horizontes, de uma forma muito resumida. E depois fui para a Escola Superior de Dança, mas antes da Escola Superior de Dança, foi no último ano do Chapito foi quando apareceu o <i>Achas que sabes Dançar?</i> começou o programa em que participei</p>	
---	--	--	---	--

		posteriorment e no Zoo, que foi uma das peças que eu mais gostei de fazer até hoje, também com o Vitor Lopes.		
--	--	--	--	--

Centralidade do clássico e do contemporâneo

Reconhecimento institucional e social

Estigmas e elitismos culturais

Versatilidade das escolas e formação

Valorização dos estilos e estatuto				
Carina	Carlota	Vítor	Colin	Francisca
<p>na Fontys (...)</p> <p>O</p> <p>Contemporary</p> <p>Urban tinha</p> <p>tinha mais das</p> <p>urbanas, hip-</p> <p>hop,</p> <p>continuava a</p> <p>fazer ballet</p> <p>clássico,</p> <p>contemporâneo</p> <p>o, jazz, mas</p> <p>tinha hip-hop,</p> <p>o popping,</p> <p>floor work,</p> <p>Physical</p> <p>Dynamics, que</p> <p>é um</p> <p>floorwork</p> <p>misturado com</p> <p>breaking,</p> <p>muito mais a</p> <p>parte das</p> <p>urbanas</p>	<p>O</p> <p>conservatório,</p> <p>a formação é</p> <p>clássica,</p> <p>maioritariamente</p> <p>clássica e</p> <p>contemporânea</p> <p>a, sendo que o</p> <p>contemporâneo</p> <p>o não é tão</p> <p>abrangente</p> <p>como o</p> <p>clássico, ou</p> <p>seja, nós</p> <p>mantemos as</p> <p>duas coisas</p> <p>durante todos</p> <p>os anos, mas é</p> <p>muito mais</p> <p>muito mais de</p> <p>clássico do que</p> <p>contemporâneo</p> <p>O</p>	<p>A nível de</p> <p>formação, lá</p> <p>está. Isto pelo</p> <p>menos no</p> <p>Street Dance,</p> <p>não existe,</p> <p>funciona</p> <p>muito a nível</p> <p>de</p> <p>comunidade,</p> <p>vou chamar</p> <p>assim mais</p> <p>uma vez, de</p> <p>aceitação de</p> <p>comunidade,</p> <p>porque nós</p> <p>não temos,</p> <p>não existe uma</p> <p>faculdade</p> <p>universal do</p> <p>hip-hop,</p>	<p>infelizmente o</p> <p>reconhecimento</p> <p>o da profissão</p> <p>em Portugal</p> <p>está só para</p> <p>quem é</p> <p>clássico, veio</p> <p>do</p> <p>conservatório</p> <p>e acaba na</p> <p>CNB. Portanto,</p> <p>isto é a única</p> <p>forma que</p> <p>existe de</p> <p>reconhecimento</p> <p>o puro e duro</p> <p>de profissão.</p> <p>Tudo o resto é</p> <p>um prestador</p> <p>de serviços,</p> <p>quer querem,</p> <p>quer não,</p>	<p>não consegui</p> <p>fazer ensino</p> <p>superior, mas</p> <p>isso também</p> <p>foi por opção</p> <p>própria,</p> <p>porque só</p> <p>existe também</p> <p>em Lisboa e</p> <p>não é</p> <p>propriamente</p> <p>uma escola</p> <p>onde eu me</p> <p>identifico e</p> <p>que queira</p> <p>estar,</p>

<p>Já no último ano do curso, nós tínhamos que fazer a PAV, prova de aptidão vocacional, que é a nossa tese final, digamos assim. E eu na altura, como já estava com aquelas ideias do comercial, das urbanas, metidas na minha cabeça, decidi fazer algo muito diferente. Nós podíamos fazer coreografia nossa criada por nós ou o repertório ou repertório adaptado, podíamos mudar. Eu</p>	<p>E eu acho que existe aí uma falha porque não te prepara para a vida real a seguir à escola que não vai ser entrar na companhia nacional.</p>	<p>a dança de certa forma é livre, lá está. Tens coisas positivas e negativas nesse sentido. Desafios. Eu acho que a nível de desafios foi exatamente essa mudança, por exemplo, eu sendo do <i>Street Dance</i>, se bem que em 2010, 2011, havia aí uma mistura muito grande de <i>street dance</i> com contemporâneo. Então, que era assim uma mestela, uma fusão na altura diferente,</p>	<p>os nossos sistemas educativos estão também muito centralizados e quadrados, se assim se pode dizer</p>	<p>A nível da sociedade, sim, realmente precisa de haver aqui um bocadinho uma mudança na mentalidade, na forma como se expõe na dança, na forma como se consegue diferenciar a dança de uma coisa banal</p>
---	---	--	---	--

<p>decidi fazer repertório e adaptei, porque eu construí uma coreografia em grupo, mas tive que adaptar para a solo. E era muito muito hip-hop, muito diferente do que o ginásiano está habituado, contemporâneo, clássico, jazz não muito, mas contemporâneo e clássico. Está muito habituada a isso.</p>				
<p>já não faço ballet clássico puro, não, mas sim, todas essas ferramentas só</p>	<p>Na Royal Ballet School em Londres, apesar de ser super clássico, super clássico</p>	<p>apesar que o Victor Hugo Pontes vai buscar e vai absorver muito algumas</p>	<p>uns conservatórios acabam por se focar mais no contemporâneo, enquanto</p>	<p>Não é só arte, não é só cultura. Também é um desporto, ou seja, nós</p>

<p>ajudam no meu comercial, no meu hip-hop, no meu High Heels,</p>	<p>e super moderno e contemporâneo, mas existem seminários, workshops, masterclasses com pessoas da área de trabalho profissional que não praticam só clássico, ou seja, que praticam um neoclássico, praticam um theatre jazz, que praticam dança de salão, que praticam hip-hop, que praticam um monte de outros estilos de dança. E isso é muito importante,</p>	<p>coisas do <i>street dance</i>, é, vamos chamar que é um, não quer dizer que é um novo contemporâneo, mas não tem nada a ver para mim na minha cabeça, o contemporâneo tem a ver com o ballet clássico, não tenho formação de clássico e de todo ele usa isso também, mas ele gosta muito de ir buscar</p>	<p>que outros querem fazer contemporâneo o clássico ao mesmo tempo, outros que até a vertente clássico não é de todo o seu foco e eu acho isso interessante, porque há lugar para muito mais e ser bailarino é muito mais é uma pluralidade muito grande e não é só clássico e contemporâneo o que se consegue formar um bailarino. Aliás, hoje em dia, quanto mais versátil a pessoa for,</p>	<p>temos miúdos e inclusive eu fiz vida nisso. Dedico horas e horas. Isto para mim é um desporto, não é? E não há nenhuma nenhuma estrutura ou nenhuma federação que nos represente e que tenhamos direitos, por exemplo, de atletas de alta competição que seria super importante, mesmo a nível escolar.</p>
--	---	--	--	--

			<p>mais chances,          eu vou dizer          chances que          tem para          vingar neste          mundo.</p>	
<p>Eles deram          deram-me          ajuda,          atenção, mas          foi muito de          universidades          contemporane          as, clássico e          está tudo bem.          Mas como já          estava naquela          fase de mudar          mais para as          urbanas, não          tive tanto          apoio nesse          aspeto</p>	<p>considero que          tive sorte, eu          formei-me aos          meus 18 anos          e só aos 26,          25, é que eu          percebi que          queria fazer ou          que podia          utilizar tudo o          que eu aprendi          e ser bailarina          de teatro          musical e ser          performer de          teatro musical          e fazer teatro          jazz. Isso podia          ter sido          antecipado          uns 5 ou 6          anos, se eu aos          aos 18 tivesse          já preparação          para ir fazer</p>	<p>se calhar o          Estado acaba          por          reconhecer          uma          companhia de          contemporâne          o ou de ballet          clássico          porque está          agregada a          algo que está          mais ligado,          não quer dizer          elitista, mas se          calhar a nível          de          reconheciment          o. Imagina,          normalmente          em teatros          grandes, só          tem          espetáculos de          contemporâne</p>	<p>E no Porto diz-          se as coisas de          maneira mais          intensa e aí          fazem com          que que se          consegue ter          resultados          melhores. Os          alunos são          mais          esforçados.(...)          E cada vez que          eu vou ao          Porto, eu sinto          a vontade de          beber.</p>	<p>A nível de          estilos, danço          sempre um          bocadinho de          tudo. Fiz          formação          específica em          contemporâne          a e em termos          e técnica de          dança          contemporâne          a.</p>

	<p>uma audição à Holanda e pedissem para eu fazer uma coreografia de jazz e eu sabia o que estava a fazer. E se isso tivesse acontecido no meu 12º ano, eu provavelmente teria feito essa audição e teria ficado um bocado à nora,</p>	<p>o, é difícil ter espetáculos de <i>street dance</i></p>		
<p>Acho que não valoriza muito, porque também não sabe muito. Acho que muitas ideias das pessoas que têm sobre ser bailarino em Portugal é trabalhar com artistas, é</p>	<p>Com a formação clássica, tu podes fazer mil coisas na dança. Não tem que ser só dança clássica.</p>	<p>Em Portugal, a maior parte dos trabalhos de dança que há não tem nada, ou seja, é o mundo à parte, é tudo muito trabalho comercial, é muito trabalho corporate, que não precisas</p>		

<p>legítimo, é verdade. Também nós trabalhamos com artistas, mas às vezes é visto como uma profissão de background</p>		<p>de formação, não Às vezes, lá está, é o que está errado, neste mundo do nosso trabalho. Às vezes não precisas dançar, basta ter só teres uma cara bonita, duas pernas e dois braços e dá para encher um show, dá para falsear que és bailarina. Ou seja, aí é que começa o problema. A partir de que momento é que és considerado bailarina ou não?</p>		
<p>O ginásio é notoriamente</p>		<p>Tem que haver um</p>		

<p>mais clássico contemporâneo, notoriamente. Oferecer mais outros estilos. Não é para dizer que o ginásio tem que mudar, as escolas tem que mudar(...) ou seja, dar sempre mais oportunidade aos alunos para experimentarem outras coisas. Não deixarem que eles fiquem, as meninas contemporâneas, as meninas de clássico vão ficar assim para todo sempre enquanto tiverem aqui.</p>		<p>reconhecimento do estado, tem que haver um reconhecimento do que é a dança e o que é que é a parte artística, tem que haver um apoio em todas e determinadas áreas, clássico, ballet clássico, contemporâneo, o, <i>street dance</i></p>		
---	--	---	--	--

<p>Não, ter workshops, acho que dar a conhecer outros estilos, sapateado, High Heels, comercial, mais dentro do hip-hop, locking, popping, tanta coisa. Ou seja, não ficarem quadrados a escola é contemporâne a é clássica, muito bem. Mas dá sempre um convite, não é? Vê como como é que tu achas. Porque tudo que as pessoas vão tirar dos workshops de hip-hop, de sapateado, vai</p>				
--	--	--	--	--

<p>ajudar de certeza absoluta para o contemporâne o e clássico, jazz, ou o que seja, lyrical. Vai sair alguma coisa, vão sempre usar para colocar no estilo em que realmente querem mesmo seguir. Acho que dar mais convite aos alunos para experimentare m coisas.</p>				
---	--	--	--	--

Condições de trabalho e mercado

Apoio estatal e políticas culturais

Perceção social da profissão

Preparação para o mercado de trabalho vindo da formação formal

Profissionalização da dança em Portugal				
Carina	Carlota	Vítor	Colin	Francisca
<p>. Apoio em pesquisar universidades, porque eu senti que fiz muito isso por mim. Foi na altura que nós acabamos o 12º ano, disseram-nos que dança tem que começar a procurar se calhar uma coisa lá fora. Porque cá dentro não temos assim grandes universidades</p>	<p>Depois de ensino superior, não fiz nenhum na dança, e na altura no 12º ano tu podes escolher candidataste às faculdades ou ensino superior e eu candidatei-me por uma questão de segurança, candidatei-me a várias faculdades, mas nada a ver com a dança, porque achei, quando tu estás a tomar essas decisões,</p>	<p>acho que nós artistas não defendemos a nossa profissão de todo. Às vezes por vários motivos, sejam eles quais forem, ou porque se calhar às vezes não conseguimos defender e temos o medo de defender em perder trabalho, sejam elas quais forem as situações.</p>	<p>Enquanto a percentagem do orçamento do Estado for tão tão tão tão tão reduzida para a cultura, nós não vamos crescer. Não vamos crescer mesmo. Nós crescemos à base do nosso suor, choro e o nosso próprio dinheiro que ainda existe em Portugal e que a gente paga para trabalhar. A realidade é esta. Nós pagamos muitas vezes</p>	<p>Ainda falta muitos apoios na parte da dança, cá em Portugal, mas acho que se todos pensarmos assim, nunca vamos mudar. Portanto, eu tento sempre que essa mentalidade mude e é isso que vou tentar fazer para que Portugal também seja reconhecido pela parte da dança e que os outros queiram vir para o nosso</p>

	<p>ainda estás no 12º ano e ainda achas que aí, obviamente que eu vou acabar o conservatório e vou entrar para a Companhia Nacional de Bailado. Porque esse é o caminho óbvio que a escola te vende que vai acontecer durante durante os anos de formação, que depois acaba por não ser verdade ou se é verdade é para uma ou para duas pessoas da turma.</p>		<p>para trabalhar, depois quando cai um outro trabalho diferente, é que a gente lá fica feliz por ter recebido esse trabalho, mas já estamos a agarrar nesse dinheiro e já está tudo no outro lado</p>	<p>país para fazer isso.</p>
--	---	--	--	----------------------------------

	<p>Quando eu entrei para o conservatório, em 2004, isso era assim que acontecia. Os finalistas faziam sempre 1 ano de estágio na Companhia Nacional de Bailado. Mas depois esse vínculo com o avançar dos anos acabou por cessar e depois as pessoas chegavam ao 12º ano e se calhar uma ou outra entravam para a Companhia Nacional de Bailado e as outras que não entravam para lá, entravam</p>			
--	--	--	--	--

	<p>noutras                  companhias                  fora ou então                  faziam o                  ensino                  superior ou                  etc.</p>			
	<p>Em Portugal                  existe ainda                  esta coisa do                  que é que faz                  o bailarino?                  Sim, mas qual                  é a tua                  profissão? Isso                  existe muito</p>	<p>isto é tudo                  bailarinos,                  coreógrafos,                  empresas de                  eventos os                  clientes, está                  tudo ligado. É                  tudo a cortar.                  E ninguém                  mete um                  travão nisto.                  Ninguém mete                  um travão                  nisto.</p>	<p>se não formos                  aos privados,                  se não formos                  nós, se não for                  o nosso bolso,                  é impossível.</p>	<p>Eu acho que                  Portugal tem                  muita dança,                  tem muitos                  bons                  bailarinos, mas                  não tem                  estruturas                  para aguenta-                  los aqui.</p>
<p>E sinto que as                  pessoas não                  veem isso cá                  em Portugal e                  se pensarem                  em bailarinos,                  pensam logo:                  "Ah, o dos                  domingo à                  tarde. Ah,</p>	<p>depois por                  uma natureza                  de, não existe                  tanto dinheiro                  para arte,                  portanto não                  existe tanto                  dinheiro para                  criar                  espetáculos.</p>	<p>O que é que é                  viver da                  dança? Eu não                  digo viver, é                  sobreviver</p>	<p>Já concorri                  várias vezes a                  vários apoios,                  nunca os tive.                  Mas se calhar,                  perguntam,                  mas se for                  suficiente, se                  calhar, não.                  Honestamente</p>	<p>E é isso que                  tem que                  mudar, porque                  Portugal tem                  muito talento                  e podemos ser                  reconhecidos                  também pela                  dança e não só                  pelo futebol.</p>

<p>bailarina." Já tantas vezes no Uber já me fizeram essas perguntas. "É bailarina? Sim. Ah, trabalha tipo com cantores pimba e eu não, trabalho com eventos, como professora de dança, com algo mais profissional como ballet clássico, contemporâne o, high heels, comercial, urbanas, e as pessoas ficam sempre muito, hum, eu não sei que é isso." Por isso eu acho que não valorizam porque não</p>	<p>Os espetáculos que existem, produtoras que investem, os elencos nunca podem ser muito grandes, são sempre elencos pequeninos para que depois eles vejam o investimento de volta. O que faz com que nunca se possa ter musicais com muita dança, porque todos os musicais que têm muita dança têm elencos grandes</p>		<p>, mas também como há uns anos atrás foi tão tudo tão difícil, para que serve a gente continuar a tentar?</p>	
--	---	--	---	--

<p>conhecem. Eu acho que se tivessem mais conhecimento da cultura da parte da dança, acho que iam valorizar um bocadinho mais a nossa nossa profissão, porque pensam que é algo que eu faço sempre como part-time. Sempre que as pessoas pensam que eu faço: "Ah, és bailarina". Aí, qual é o seu trabalho? O meu trabalho é ser bailarina. O meu trabalho é ser professora. Eu estou a ver</p>				
---	--	--	--	--

<p>com a dança.          Ah, mas não é          part-time?          Não, não, não.          É é full-time. É          o meu full-          time job. Acho          que as pessoas          não têm muito          isso na cabeça.          Por isso,          porque não          sabem. Eu          acho que é          mesmo isso. É          porque não          sabem, então          não valorizam.          Acho que é          mesmo isso.</p>				
<p>Sinto que aqui          em Portugal          não temos          esse apoio do          governo, para          a cultura, para          fazer          espetáculos          em teatros. É          preciso muita          funding, muito</p>	<p>Ou seja, existe          tipo uma certa          uma          escadinha,          ator, cantor,          bailarino, e          isso sempre foi          uma coisa          muito difícil          para mim de          engolir</p>		<p>se tiver à          espera de          50.000          processos,          50.000 folhas          que tem que          preencher          para ter          cedência de          espaço e          mesmo assim</p>	<p>depois do          secundário          não consegui          fazer ensino          superior, (...)          mas conseguir          se conseguir          fazer um          futuro algo          com isso, será          por aí o</p>

<p>apoio financeiro, não existe esse apoio cá em Portugal, enquanto lá sinto que vejo colegas minhas que decidiram ficar na Holanda e estão a fazer espetáculos delas, criado por elas em vários palcos de da Holanda. E muito a ser financiado pelo governo holandês. Claro que eles põem muito delas, ensaios, que com convidam coreógrafos, convidam bailarinos, convidam profissionais</p>			<p>com as limitações ridículas e impostas porque a valorização é sempre zero, não vale a pena. Mas vale a gente chorar e e dançar para a rua com um chapeuzinho no chão a dançar e guardamos esse dinheirinho todo e conseguimos alugar um teatro,</p>	<p>caminho, tentar criar, se não criarem antes, para eu ter essa oportunidade de criar algo que dê a oportunidade aos bailarinos que estamos a formar.</p>
--	--	--	--	--

<p>de fazer luzes,  de som, não é?  Muito bem  também pela  parte delas,  mas é muito, o  governo ajuda  muito mais,  porque  também  valorizam mais</p>				
<p>Ou seja, uma  companhia  portuguesa,  não se vê casa  cheia. Era raro  ver às vezes a  casa ficar cheia  em todas as  sessões. Lá é  esgotado  todas as  sessões.  Porque as  pessoas,  mesmo que  não tenham  muito  conhecimento  de dança, vão  ver. Querem</p>	<p>Eu acho que  existe um  défice enorme  de apoio à  cultura em  Portugal, e eu  sou da capital,  eu sou de  Lisboa e é  onde as coisas  acontecem e  mesmo assim,  o apoio que  existe,  primeiro, é  difícilimo de  obter. É muito  complicado  obter apoio do  Estado(...)meta</p>	<p>Já as pessoas  acham que a  dança é um  hobby. Isto é  um hobby. Vai  ganhando uns  trocos. Vai-se  ganhando uns  trocos vai-se  ganhando o  dinheirinho. É  um hobby. E  vai continuar a  ser um hobby  a partir do  momento em  que nós  tratamos o  nosso trabalho</p>	<p>somos o faz  tudo das  artes(...)Porqu  e precisamos  tanto disto, ou  seja, quem  dança precisa  de sentir a  valorização  que até é  capaz de fazer  seu próprio  teatro, lá está.  Faz 50.000  funções para  poder ter um  momento  disto e não é  justo e isso é  uma realidade</p>	

<p>ver, querem perceber mais. Eu acho que aqui as pessoas não querem saber mais. o reconheciment o é mínimo. Quando é que tu vês, que não se pode comparar, mas eu vou comparar. Mas quando se pode quando é que já viu nos Globos de Ouro, ver melhor coreografia. Se nos Estados Unidos é que se vê. Melhor coreografia do videoclip, melhor coreografia do videoclip nos</p>	<p>de das pessoas acabam por desistir dos apoios porque é difícilimo conseguir passar a fase de preencher o que for preciso para conseguir. E depois, mais uma vez, eu não digo que não existam esforços da parte do Estado. Mas e acredito que é um esforço que não vai por aí além. É um esforço que não dignifica a própria arte. Não dignifica a cultura dum país. Que é tudo.</p>	<p>como um hobby</p>	<p>que acontece em muitos sítios também, e nós sabemos que sim, mas com a gravidade que nós temos em Portugal, eu não conheço nenhum país que eu já tenha visitado e que tenha visto isso. Existe muita dificuldade noutros países, mas existe muita valorização dos países</p>	
---	--	--------------------------	---	--

<p>Estados Unidos. Vê-se agora nos MTV Awards ou o que seja. E tu não vês, ou seja, não há reconhecimento da dança. E das outras artes há teatro, música. Sim, não falando mal disso, mas da dança não há esse reconhecimento. Nos Globos de Ouro, o que seja, Nunca há nada dedicado à dança</p>				
	<p>O público reclama por pagar 20 € para ir ver uma peça de teatro, mas não reclama para pagar 20</p>	<p>Nós temos que arranjar aqui um meio termo para nós de conseguirmos subir os valores. É que</p>		

	<p>€ para umas calças de ganga ou não reclama para comer uma refeição por 20 €.(...) Mas existe assim uma ideia geral de a cultura é uma coisa garantida. Não tens que pagar por ela.</p>	<p>imagina os valores nem sequer estão a manter, estão a descer. O custo de vida está a aumentar e os nossos valores de trabalho estão a descer.</p>		
		<p>, existe trabalho, só que esse trabalho é muito mal pago e é mal pago porque, pronto, então lá fora tu vais fazer às vezes exatamente a mesma coisa e estás a receber três ou quatro vezes mais</p>		

	<p>Teatro musical, então, não há formação em Portugal profissional, que é o outra coisa que é tipo, as pessoas estão a gastar 20.000 € por ano para se irem formar a Londres ou a Espanha, quando poderíamos nós, se calhar, começar a investir em ter uma escola profissional dedicada ao teatro musical. Na minha opinião, também adorava fazer isso um dia. Mas isto é a</p>	<p>Porque os trabalhos não chegam, porque os trabalhos não são bem pagos, e é isso que está mal, as coisas são mal pagas, nós deveríamos bater mais o pé. Há dinheiro para ser pago, só que as pessoas não se querem chatear, lá está, não querem defender, têm medo de falar, têm medo de ficar sem trabalho, eu percebo. Eu já perdi imenso trabalho também por causa disso</p>		
--	---	---	--	--

	<p>crítica é sempre numa de espalhar a notícia e fazer com que mais pessoas se apaixonem pela arte e pela dança, sem dúvida.</p>			
--	--	--	--	--

Construção pessoal da identidade

Identidade coletiva e comunitária

Experiências internacionais e comparação

Afirmação identitária				
Carina	Carlota	Vítor	Colin	Francisca
<p>Foi mesmo isso, tipo, sentia que não era mais nada. Porque eu sempre pensei: "O que é que eu posso fazer mais?" Não via fazer mais nada, sabes?</p>	<p>E então isso é uma bola, portanto, não é que eu não me sentisse realizada em Portugal. Não me sentia tão respeitada como sinto agora</p>	<p>Nós cá em Portugal, nós vivemos assim num cantinho da Europa.</p>	<p>Parece que eu nasci já e já estava ali dentro. Ou seja, não foi. Eu agora vou ser bailarino. Não, não foi.</p>	<p>Já fiz trabalhos nacionais e internacionais, inclusive algumas competições, algumas, várias. Já fui várias vezes campeã do mundo</p>
<p>E um desafio foi mudar a cabeça das pessoas, foi dizer: Ah, podes fazer isto? Porque eu quero, primeiro, porque eu gosto, porque acho que é o meu caminho quando eu</p>	<p>eu na escola, eu sou baixinha, tenho 1,57 m, sempre fui a mais baixa, em todas as turmas,(...) E isso faz com que o público automaticamente te veja já com um certo hum porque a</p>	<p>não é muito normal os países europeus virem buscar a Portugal, professores ou hoje em dia até vai aparecendo uma coisa ou outra. Eu ainda não o fui, já surgiu uma</p>	<p>E acho que foi tudo tão tão natural que eu digo, eu não escolhi isto. Eu acho que isso escolheu-me a mim, porque foi tudo muito natural e estou muito grato por tudo aquilo que já fiz até hoje. E</p>	<p>A nível de influências em me tornar bailarina, realmente foi ao longo do meu percurso. Tive várias provas de que realmente seria por aí o caminho. Em 2017, venci o programa Let</p>

<p>quero seguir. Estou no ginasiano, muito bem. Mas eu não tenho que seguir a vossa linha para sempre, não é? Segui a vossa linha durante os dois primeiros anos, 10 e 11<sup>o</sup>. Neste último ano, quero fazer algo diferente, quero fazer Ana Carina aqui no palco, que é a minha tese, não é? Tenho que representar- me a mim mesma. E então foi esse desafio, perceber, dar- lhes a</p>	<p>ideia de uma bailarina clássica é uma ideia muito esguia, muito magra. Eu nunca fui muito magra, quer dizer, agora eu olho para os vídeos da escola e penso: "Eu era magra, mas nunca fui muito magra, nunca fui muito esguia". E então, a minha fisionomia sempre foi uma coisa que teve muito presente, tanto porque os outros opinavam, como, porque depois isso começa a</p>	<p>oportunidade ou outra, mas acabei por nunca o fazer</p>	<p>todas as oportunidades que eu tive e que tento proporcionar aos meus alunos e a todos os mais, sobre aquilo que eu não tive, é o que eu tento fazer agora, mas acho que nunca escolhi nem nunca foi agora fazer isto. Portanto, eu acho que foi naturalmente acontecendo.</p>	<p>Dance da TVI, o que me ajudou a abrir muitas portas e entrar para o mercado de trabalho.</p>
--	---	--	--	---

<p>entender que não tem que ser Ana Carina, ginásiano. É Ana Carina eu, no final tudo. Por isso, acho que esse foi o maior desafio.</p>	<p>entrar no teu próprio subconsciente e tu comesças a não gostar daquilo que estás a ver só porque ouves as pessoas a dizer que tu não estás bem de certa forma. Mas hoje em dia faço um trabalho enorme de desconstruir isso, porque depois de experimentar realidades diferentes de Portugal, percebi que não interessa se eu não sou alta magra.</p>			
<p>Tive um comentário de professora de</p>	<p>Porque gostava de ser eu próprio</p>	<p>, difícil perceber a partir de que</p>	<p>Eu consegui estabelecer-me sozinho,</p>	

<p>ballet, quando eu tinha 13 anos que isso marcou e ainda me marca até hoje, que foi que queria ballet, não é, como já disse. E e ela disse-me, virou-se para mim e disse-me: "Tu nunca vais ser bailarina". E eu, com 13 anos, eu fiquei destroçadíssima, a, destroçadíssima, a, não quero dançar. Houve uma altura que eu nem queria ir às aulas, fiquei mesmo destroçada, aquilo bateu-me mesmo</p>	<p>gostava de ser um veículo para mostrar, "olha, se calhar, não vais entrar para a companhia nacional de ballet, mas podes ter uma carreira muito promissora de sucesso. E não é porque não danças clássico que não és bailarina." Que é um bocado essa mentalidade com a qual eu cresci.</p>	<p>momento é que tu te podes considerar bailarino ou não. Isto às vezes funciona um bocadinho vou usar se calhar um bocado o exemplo do <i>breaking</i> ou parte do <i>street dance</i>.</p>	<p>sem cunhas, sem nada, porque eu vim de uma ilha em que não conhecia ninguém cá. Portanto, eu tive que me provar para toda a gente. Tive que fazer audições, ou seja, eu tive que fazer algo, eu tive que me mostrar que consegui fazer alguma coisa para as pessoas que quer saberem o meu nome, ou quando está aqui, ele foi o meu aluno, alguém pergunta, consigo sugerir ou alguém sabe. A rede é</p>	
---	--	--	---	--

<p>muito, estás a ver? Foi mesmo, senti que se uma professora não acredita em mim, quem é que vai acreditar?</p>			<p>outra. Quando alguém vem de fora, totalmente de fora, é o estranho. E o estranho ou tu te safas, ou tu és posto de parte.</p>	
<p>Mas acho que em termos de dar aulas, sinto-me concretizada. Acho que estou bem. Só acho que estou bem nesse aspecto em termos de aulas regulares, mas de eventos, espetáculos, performances, que eu sou bailarina, não sou formada em professora, sou formada</p>	<p>através destas pequenas ações, nós conseguimos divulgar a mais três ou quatro pessoas que existe uma carreira que se chama ser bailarina profissional ou bailarino profissional, que vai para além de muitos estigmas que a sociedade portuguesa tem e cabe-</p>	<p>Acho que as coisas acontecem um bocadinho naturalmente( ...).Acho que vai para muito mais para além disso, acho que tem que se perceber o respeito que a comunidade tem pelo teu trabalho, ou seja, eu pessoalmente as coisas foram surgindo e</p>	<p>o que nós estamos a fazer errado é simples, nós próprios estamos a fazer isso a nós mesmos. Ou seja, a falta de se alguém vai fazer um espetáculo, não vou porque o espetáculo daquela pessoa. Não, a gente deveria ir ver, porque se a gente for ver aquele</p>	<p>Acho que se todos pensarmos em abandonar o país, Portugal vai continuar a ser pequenino. Portanto, eu sou da opinião que realmente sim, podemos investir, podemos ir lá fora, mas regressar ao que é nosso para que o nosso seja seja ainda melhor. Ainda falta muitos apoios</p>

<p>em dança para ser performer, é o meu objetivo é estar no palco o máximo tempo possível. Eu acho que ainda não tive tempo que eu gostaria de estar em palco, mas não te sei dizer, quero trabalhar com aquele, com aquele. Mas acho que não diria todos 70% diria</p>	<p>nos a nós que somos apaixonados por isto, seja porque estamos em cima do palco, seja porque estamos a estudar ainda, tentar fazer com que mais pessoas apostem na cultura, porque se estivermos sempre à espera que seja o estado a fazer, vai ser muito difícil, porque essas coisas não acontecem assim</p>	<p>acho que é assim que faz sentido, porque eu não posso dizer que me considero um bailarino, se eu comecei ontem e estou a dizer que sou bailarino, (...) Ou seja, eu só com o passar do tempo é que eu considero que sou um bailarino porque se calhar eu sinto o respeito da comunidade, sinto que as pessoas, eu faço parte disto de uma forma natural.</p>	<p>espetáculo, estamos a contribuir para isso, para quando for eu, eles venham, quando eles fizeram o nosso espetáculo, também venham ver o nosso próprio espetáculo.</p>	<p>na parte da dança, cá em Portugal, mas acho que se todos pensarmos assim, nunca vamos mudar.</p>
<p>Ou seja, os bailarinos nunca são as</p>		<p>Já fiz muitas coisas que me orgulho de</p>	<p>enquanto não perceber que nós todos</p>	

<p>                 pessoas que                  estão na                  frente e pode                  ser. E pode                  ser.             </p>		<p>                 fazer, acho                  que eu nunca                  tive isso,                  depois tem um                  problema e lá                  está, partes                  positivas e                  negativas. Eu                  nunca delinei                  uma meta                  para mim, eu                  nunca pensei                  aquilo que eu                  quero ser             </p>	<p>                 precisamos                  uns dos                  outros, isto                  não vai ficar                  melhor,                  porque estava                  a ficar melhor.                  Mas agora                  sinto que                  demos 10                  pasos atrás             </p>	
<p>                 Foi super                  intensivo                  também e eu                  já gostei mais                  porque ele, o                  Marco da Silva                  Ferreira                  também tem                  um                  background                  assim urbano.                  Por isso, eu                  gostei muito                  desse estágio                  porque já                  estava tipo a                  pôr o bichinho             </p>		<p>                 que se eu for a                  pensar como                  bailarino, estar                  nos Estados                  Unidos, a                  dançar para                  numa Super                  Bowl com                  Justin                  Timberlake,                  por exemplo,                  como a Diana                  Matos, já o                  fez. Acho que                  na minha                  perspectiva,                  isso é um dos             </p>		<p>                 Sinto-me                  realizada como                  bailarina cá em                  Portugal.             </p>

<p>que já tinha, é isto. Eu gosto mais disto. É isto que eu quero mais seguir. Acabou por não seguir bem isso, mas na altura eu estava mesmo é isto mesmo que eu quero. Depois, ver em cena o que fazíamos, as ideias como ele cria o espetáculo, como é que é tudo à base de improvisação com uma task, improvisem com este pensamento.</p>		<p>auge da carreira de um bailarino, porque estás na elite, das elites, das elites, das elites, e é preciso trabalhar imenso para estar lá</p>		
--	--	--	--	--

## **Anexo I- Guião *Vestígios de Movimento***

### **ATO I – O Olhar da Sociedade**

(*Blackout*. Boca de cena fechada.)

(Voz off- voz de criança)

Áudio 0: “*Quando eu crescer quero ser bailarina!*”

(Abre cena. Entro lentamente, mala no ombro e as pontas penduradas. Pouso a mala ao lado da mesa. Tiro o tutu de ballet)

- Fala:

*Toda a gente pergunta: e vais viver de quê? Dizem que dançar é só um hobby, um luxo, uma paixão que não paga contas. Mas ninguém vê o corpo cansado, as horas de ensaio, os trabalhos paralelos para poder continuar. Eu não danço porque escolhi. Eu danço porque não consigo não dançar.*

Áudio 1:

Música: *Sevdaliza – Human*

(Pegar no espelho, reflexo do público)

➔ *Contemporâneo fusion*

Voz off (entrevistas) (inseridas na música)

- “*O que é que eu posso fazer mais? Não me via a fazer mais nada, sabes?*”

- “*as pessoas acham que a dança é um hobby.*”

Música: *Dua Lipa – Illusion (Instrumental)*

➔ *Jazz comercial*

### **ATO II – A Luta Invisível**

Vestir calças pretas e calçar sapatilhas pretas de jazz.

- Fala

*Ensaiar. Repetir. Cair. Levantar. E no fim perguntam: mas o que é que fazes a sério?*

### Áudio 2

Música: *Cherry Poppin' Daddies – Pink Elephant*

→ Jazz

(Queda final no chão. Levanto lentamente em direção à mala)

Voz off (entrevistas):

- *“Mas será que realmente eu valho alguma coisa?”*

- *“nós temos que fazer 1.001 coisas para para podermos de viver.”*

- *“O nosso trabalho é completamente errado e o que é esta semana temos trabalho, para a semana não sabemos”*

Música: *Beyoncé – MOVE*

(Subir à mesa final e termina com o salto da mesa para o chão)

→ Comercial

Voz off (entrevistas):

- *“Tu nunca vais ser bailarina!”*

- *“Sim, mas qual é a tua profissão?”*

### **ATO III – Entre Resistir e Partir**

(De pé em frente à mesa de costas)

### Áudio 3

Música: *Christina Aguilera – Fighter*

→ Jazz comercial

(Vou para a mala no meio das roupas)

Voz off (entrevistas):

- *“Sinto-me realizada como bailarina fora de Portugal.”*

- *“O ser humano tem uma necessidade de escape e esse escape é sempre para a cultura.”*

Música: *Ibrahim Maalouf – True Sorry*

(Pegar nos diferentes figurinos e danço o estilo e as memórias vividas. Deixo a mala aberta vazia)

→ Improvisação (estilos diferentes)

Música: *Sara Correia – Quero é Viver*

→ Contemporâneo

(Pego na mala e começo a sair)

- Fala:

*Quero apenas que respeitem o meu trabalho.*

(*Blackout* total. Fecha boca de cena)

## Anexo J- Folha de sala *Vestígios de Movimento*

O corpo dança e  
desaparece, mas  
deixa sempre um  
rasto.

# *Vestígios de Movimento*

é o eco de quem insiste  
em existir através da arte.

17 de setembro às 17h

Criação e interpretação: Inês Garrido

Orientação: Cláudia Marisa

Teatro Helena Sá e Costa

Projeto Final do Mestrado  
em Artes Cénicas: Dança

**ESMAE** ESCOLA SUPERIOR  
DE MÚSICA E ARTES  
DO ESPETÁCULO

**THSC** TEATRO  
HELENA SÁ  
E COSTA

**P.PORTO**

# Vestígios de Movimento

## SINOPSE

O corpo move-se e desaparece, mas deixa sempre um rasto. Vestígios de Movimento é o eco de quem insiste em existir através da criação, mesmo quando tudo parece efémero. Entre a persistência e a desilusão, ergue-se uma presença que resiste ao tempo, que se inscreve no espaço e na memória. O que permanece não é apenas gesto: são marcas invisíveis, fragmentos de vida, ecos de uma dedicação que transcende o instante.

DURAÇÃO: 35 MINUTOS

COREOGRAFIA E DIREÇÃO: INÊS GARRIDO

INTÉRPRETE: INÊS GARRIDO

ORIENTAÇÃO: CLÁUDIA MARISA

LUZ: BERNARDO CORREIA

SOM: JORGE VASCONCELOS

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, pelo apoio incondicional e pela força que sempre me deram para acreditar neste caminho. Às professoras Cláudia Marisa e Lurdes Ávila, pelas orientações, pelas palavras e pelos silêncios que também ensinaram. Aos colegas e amigos, pela partilha de momentos, dúvidas e conquistas que se tornaram parte desta jornada. Aos bailarinos, Ana Carina Rodriguez, Carlota Bastos Carreira, Colin Vieira, Francisca Marques e Vítor Kpez que confiaram as suas histórias, inquietações e memórias, tornando possível dar voz a experiências que ultrapassam o palco. E, finalmente, ao público, por ser a razão de cada vestígio deixado neste movimento.

**ESMAE** ESCOLA SUPERIOR  
DE MÚSICA E ARTES  
DO ESPETÁCULO

**THX** TEATRO  
HETEROMÁ  
E CORTA

**P. PORTO**

## **Anexo K- Vídeo *Vestígios de Movimento***

<https://vimeo.com/1127180323?share=copy>

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO**

**P.PORTO**

**M**

**MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO**  
Dança- Composição Coreográfica

Vestígios de Movimento: Formação, reconhecimento e  
identidade da dança em Portugal  
Inês Maria Vigário Garrido

