



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA

FLÁVIA BRASSAROLA BORSANI MARQUES

NARRATIVAS PANDÊMICAS: MODOS DE PRODUÇÃO DA DANÇA  
CONTEMPORÂNEA NA CENA PAULISTANA

Campinas  
2023

FLÁVIA BRASSAROLA BORSANI MARQUES

NARRATIVAS PANDÊMICAS: MODOS DE PRODUÇÃO DA DANÇA  
CONTEMPORÂNEA NA CENA PAULISTANA

*Tese apresentada à Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Educação Física, na Área de Educação Física e Sociedade.*

Orientador: ODILON JOSÉ ROBLE

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA  
FLÁVIA BRASSAROLA BORSANI MARQUES  
ORIENTADA PELO PROFESSOR DR.  
ODILON JOSÉ ROBLE.

Campinas

2023

# FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Educação Física  
Dulce Inês Leocádio - CRB 8/4991

M348n Marques, Flávia Brassarola Borsani, 1986-  
Narrativas pandêmicas : modos de produção da dança contemporânea na cena paulistana / Flávia Brassarola Borsani Marques. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Odilon José Roble.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física.

1. Arte. 2. Dança contemporânea - São Paulo. 3. Pandemias. I. Roble, Odilon José. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física. III. Título.

## Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Pandemic narratives : modes of production of contemporary dance in the São Paulo scene

**Palavras-chave em inglês:**

Art

Contemporary dance - São Paulo

Pandemics

**Área de concentração:** Educação Física e Sociedade

**Titulação:** Doutora em Educação Física

**Banca examinadora:**

Odilon José Roble [Orientador]

Alba Pedreira Vieira

Conrado Augusto Gandara Federici

Danieli Alves Pereira Marques

Marília Del Ponte Assis

**Data de defesa:** 16-12-2022

**Programa de Pós-Graduação:** Educação Física

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: 0000-0003-0365-5048

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/1195053062026963>

## COMISSÃO JULGADORA

---

Dr. Odilon José Roble  
**Orientador**

---

Dr<sup>a</sup>. Alba Pedreira Vieira (UFV)  
Avaliadora

---

Dr. Conrado Augusto Gandara Federici (UNIFESP)  
Avaliador

---

Dr<sup>a</sup>. Danieli Alves Pereira Marques (UFVJM)  
Avaliadora

---

Dr<sup>a</sup>. Marília Del Ponte Assis (UEMG)  
Avaliadora

\*A Ata da Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

*Aos meus amores e parceiros desta jornada, André e Maria Eduarda! Obrigada  
por compreenderem minhas ausências...*

## **AGRADECIMENTOS**

Com os olhos marejados, tento reviver carinhosamente a trajetória deste estudo e recordar as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para que eu conseguisse chegar até aqui.

Início agradecendo a Deus por me possibilitar viver esta experiência. Agradeço e dedico este trabalho aos meus amores, André Repizo e Dudinha, que conviveram com as minhas angústias e ausências. Cada sorriso, cada demonstração de carinho de vocês me fortaleceu e me fez enxergar que a vida é muito mais que uma tese.

Agradeço a minha rede de amor e apoio incondicional: pai, mãe, sogro e sogra. O que seria de mim se não fossem vocês? Obrigada por largarem suas vidas e prontamente vir cuidar de nós.

Ao meu irmão Tiago, a minha cunhada Poliane, aos meus sobrinhos lindos Gabriel e Clarinha, que mesmo longe, sempre trazem palavras e sorrisos de incentivo.

Minha família, amo vocês!

Agradeço ao meu orientador Didi, que gentilmente me acolheu e generosamente compartilhou seu tempo e sua sabedoria.

Não posso deixar de agradecer a professora Alba. Sem o seu incentivo, colaboração e carinho, eu jamais teria conseguido. Obrigada também por acreditar em mim!

Às amigas de longe e de perto — Fran, Mari, Adri, Paula, Ana, Maristela, Pri, Fernanda, Jack e Fer. Desculpem-me pelo meu distanciamento e pelos encontros e ligações que não aconteceram. Obrigada pelo carinho e apoio de sempre! Luma e Ana Paula, pelas caronas e desabafos necessários!

Agradeço às minhas parceiras da UNICAMP, Livia (Pilha) e Michele, pelos cafés e desabafos!

Aos membros do GPFEM. Um agradecimento especial ao Renan e Alex pelas leituras dos meus textos e conversas que me fizeram acreditar que seria possível desenvolver uma tese e não desistirem de mim.

Ao Grupo Meandros, em especial Kathia, Gabi, Jana, Isa, Renata, Jéssica, Renatinha, Lucas, Rafa, Marina, Bela, Anita, Luisa. Obrigada por compartilharem suas danças comigo!

Aos professores e funcionários da FEF, pela generosidade e disponibilidade!

Agradeço aos membros da banca de qualificação, Alba, Marília e Conrado! Obrigada pela generosidade e cuidado nos feedbacks. Não acreditei que esta etapa poderia ser leve! Aos membros da banca da defesa, agradeço a disponibilidade, pelo olhar e contribuições!

Ao artista talentoso Lucas William por trazer poética à minha tese.

Agradeço aos artistas participantes desta pesquisa – Inês Bogéa, Raymundo Costa, Antonio Marcos, Sandro Borelli, Fernanda Amaral, Ivan Bernardelli, Monica Augusto, Vanessa Macedo, Douglas Jesus, Uxa Xavier, Miriam Druwe, Marta Soares, Marcos Abranches, Eduardo Fukushima, Luiz Fernando Bongiovanni, Lu Favoreto, Igor Gasparini e Marcio Greyk. Obrigada por cederem seus tempos e palavras para que esse estudo acontecesse.

Por fim, aos artistas e professores que cruzaram meu caminho dançante e me fizeram refletir e amar a dança!

## RESUMO

Artistas, gestores, produtores e técnicos sempre buscaram alternativas de enfrentamento, resistência, sobrevivência e modelos de sustentação para o setor artístico e cultural. Tais sujeitos tiveram, com a pandemia, o desafio de reinventar suas formas de produção, lidando também com a falta da presença física imposta pela necessidade de distanciamento social. Esse contexto pandêmico desestruturou e mobilizou outros modos de percepção e preparação do corpo, bem como da produção da cena contemporânea de dança. Para isso, quis escutar, por meio da técnica “Entrevista Narrativa”, os sujeitos que produziram dança nesse período e como eles narram e significam suas experiências em relação ao corpo dançante nesse cenário tão diferenciado e desafiador. Dessa forma, este estudo tem como objetivo principal analisar e registrar como a pandemia interferiu nos modos de produção da cena contemporânea da dança paulistana a partir das narrativas dos sujeitos envolvidos nesse contexto. A coleta de dados se deu a partir da escuta das narrativas de diretores e/ou representantes de duas companhias oficiais e 15 artistas/grupos/companhias/coletivos independentes da cidade de São Paulo. A relevância desse estudo se encontra não só na atualidade do tema, mas também no fato de viabilizar e dar visibilidade às vozes dos próprios sujeitos que produziram dança contemporânea no período da pandemia de coronavírus. Além disso, o estudo pode colaborar para o entendimento dos temas que permeiam as pesquisas da área da dança – corpo, preparação física, preparação para a cena, modos de produção, leis de incentivo, editais de financiamento e plateia, termos que aparecerão no decorrer da pesquisa e que são fundamentais para a compreensão desse período e sua relação com a dança contemporânea. Dessa forma, ressaltamos a importância desse estudo que buscará contribuir não só para o aumento das reflexões e análises sobre o assunto, como também das referências sobre a Dança e a Educação Física.

**Palavras-chave:** Arte; Pandemias; Dança Contemporânea- São Paulo.

## **ABSTRACT**

*Artists, managers, producers, and technicians have always sought alternatives of confrontation, resistance, survival and support models for the artistic and cultural sector. These people had, with the pandemic, the challenge of reinventing their forms of production, also dealing with the lack of physical presence imposed by the need for social distancing. This pandemic context has disrupted and mobilized other modes of perception and preparation of the body as well as the production of the contemporary dance scenario. To this end, I wanted to hear, through Narrative Interviews' technique, the individuals who produced dance in this period and how they narrate and signify their experiences in relation to the dancing body in this very different and challenging scenario. Thus, the objective of this study is to analyze and document how the pandemic interfered in the modes of production of the contemporary dance scene in São Paulo, by analyzing the narratives of the individuals involved in this context. Data collection was carried out through listening to the narratives of directors and/or representatives of two official dance companies and 15 independent artists/groups/companies/collective in the city of São Paulo. The relevance of this study lies not only in the theme current affairs, but also in the fact that it features the impressions and the voices of the people who produced contemporary dance in the period of the coronavirus pandemic. In addition, this study may contribute to the understanding of themes that permeate research in body dance, physical preparation for the scene, researches in the area of body dance, production methods, incentive laws, funding notices and spectators, terms that will appear in this research and that are fundamental for the understanding of this period and its influences on contemporary dance. In this way, we emphasize the importance of this study, which will seek to enrich reflection and analysis on the current subject, while increasing the number of references on Dance and Physical Education.*

*Keywords: Art; Pandemics; Contemporary dance-São Paulo.*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: “Coronário” de Giselle Geiguelman.

Figura 2: Convite à pausa – “Fragmentos do Cotidiano”.

Figura 3: “Autorretrato com gripe espanhola”.

Figura 4: “Autorretrato depois da gripe espanhola”.

Figura 5: “A criança doente”.

Figura 6: “A mãe morta e a criança”.

Figura 7: “Game Changer” do artista britânico Banksy.

Figura 8: Kobra e sua obra “Coexistência”.

Figura 9: Obras doadas a Fiocruz por Kobra.

Figura 10: “Ciência e fé”.

Figura 11: “Respirar”.

Figura 12: Gravura de Henricus Hondius retratando três mulheres acometidas pela praga. (Foto: Henricus Hondius).

Figura 13: Gravura do século 17 mostrando a praga da dança.

Figura 14: Miniatura de Pierart dou Tielt mostrando pessoas enterrando vítimas da Peste Negra.

Figura 15: “Praga da Dança”.

Figura 16: “Divulgação “Dance em Casa”.

Figura 17: Convite à pausa – “Solos de Laje”.

Figura 18: Logo ProAc.

Figura 19: Logo Fomento à Dança.

Figura 20: Divulgação “Arte como Respiro”.

Figura 21: Divulgação “RespirArte”.

Figura 22: “Brincar e dançar”.

Figura 23: Convite à pausa - “Fluorescência”.

Figura 24: “Ciranda da retina cristalina”.

Figura 25: “Por ti Portinari”.

Figura 26: “Casa Mundo”.

Figura 27: “O idiota”.

Figura 28: Divulgação “Pequena Fábula”.

Figura 29: “Les Poupées”.

Figura 30: “Juruá”.

Figura 31: Divulgação “Sesc em casa”.

Figura 32: Convite à pausa – “Espaço seguro para fica em risco”.

Figura 33: Convite à pausa – “Casa Mundo-Episódio 6”.

Figura 34: Aulas de dança são transmitidas pela internet por companhia de Jundiaí. Foto: Divulgação/Prefeitura de Jundiaí.

Figura 35: “Pavão Misterioso”.

Figura 36: “Dualidade”.

Figura 37: “Rococo Vatiations”.

Figura 38: Divulgação #EMCASACOMSESC.

Figura 39: “Amor Mundi”.

Figura 40: “Programas Performativos”.

Figura 41: “Dança para afastar a peste”.

Figura 42: Tríade inicial sobre as ações de formação de plateia (criação da pesquisadora).

## SUMÁRIO

<b>-Introdução: o movimento da pesquisa</b> .....	15
<b>-Metodologia</b> .....	22
A. Participantes da pesquisa.....	23
B. Entrevista narrativa e eixos temáticos.....	25
B.1 Roteiro da entrevista.....	32
<b>-Capítulo 1. Pandemias, corpo e arte</b> .....	36
1.1 Praga da Dança.....	47
<b>-Capítulo 2. Modos de sobrevivência</b> .....	60
2.1 Leis de incentivo e editais de financiamento à Cultura.....	68
2.1.1 lei Sarney: onde tudo começou.....	69
2.1.2 Lei Rouanet: a continuidade.....	70
2.1.3 Leis Municipais e Estaduais.....	72
2.1.4 Lei do Audiovisual.....	73
2.2 Incentivo para a dança paulista.....	73
2.3 Covid 19 e a dança paulistana.....	87
<b>-Capítulo 3. Corpo e contemporaneidade na dança: percepções e preparação</b> .....	108
<b>-Capítulo 4. Mediação tecnológica</b> .....	127
<b>-Capítulo 5: Plateia de dança</b> .....	152
<b>-Reflexões finais</b> .....	169
<b>-Referências bibliográficas</b> .....	172
<b>-Apêndices</b> .....	176
Apêndice 1: Modelo do convite de participação à pesquisa enviado aos participantes da pesquisa.....	177
Apêndice 2: Modelo do Termo de Aceite de participação na pesquisa (Documento Comitê de Ética).....	178
Apêndice 3: Modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) enviado aos participantes.....	179
Apêndice 4: Roteiro de entrevista.....	186
Apêndice 5: Documento aprovação Comitê de Ética.....	188
Apêndice 6: Tabela Redução das entrevistas.....	189

*And the people stayed home. And read books, and listened, and rested, and exercised, and made art, and played games, and learned new ways of being, and were still. And listened more deeply. Some meditated, some prayed, some danced. Some met their shadows. And the people began to think differently.*

*And the people healed. And, in the absence of people living in ignorant, dangerous, mindless, and heartless ways, the earth began to heal.*

*And when the danger passed, and the people joined together again, they grieved their losses, and made new choices, and dreamed new images, and created new ways to live and heal the earth fully, as they had been healed.*

(“In the Time of Pandemic” de Catherine M. O’Meara/2020)



*[Handwritten signature]*

## **INTRODUÇÃO - O MOVIMENTO DA PESQUISA**

Narrativas são formas de se contar uma história, relatar eventos e experiências ficcionais ou não. Podem ser apresentadas pelo narrador, aquele que conta a história, por meio de palavras escritas ou faladas, imagens, vídeos, sons que irão situar e direcionar o leitor, o ouvinte ou o espectador para o que é narrado - ações dos personagens num determinado tempo e espaço, a partir do ponto de vista de quem conta a história. Esse ato aparentemente simples de contar histórias, está intimamente ligado à cultura, à memória e às questões emocionais, as quais são necessários os processos de assimilação, significação e/ou ressignificação tanto de quem narra, o narrador emissor da mensagem, quanto do leitor, ouvinte, espectador.

Partindo desse entendimento sobre a narrativa, objeto de estudo desta tese, acredito ser necessário narrar um pouco sobre o percurso para a sua realização, localizando quem é esta pessoa que escreve e de onde e quando surgiu o desejo pela temática abordada. Além disso, como ouvinte das narrativas dos artistas participantes desta pesquisa, trarei a minha leitura e posterior análise, impossíveis de serem apartadas de minha trajetória e das sensações ao escutá-los.

Este estudo é fruto de questionamentos surgidos ao longo de minha trajetória na dança enquanto artista, docente, pesquisadora e produtora cultural aguçada e metamorfoseada pela pandemia de coronavírus, originada em 2020 em todo o mundo. Graduada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (MG), mudei-me para São Paulo em busca do Mestrado em Arte e Educação pelo Instituto de Artes da Unesp (SP). Nesta metrópole, encantei-me por danças, pelos corpos moventes que também se propunham a se articular politicamente em busca dos seus, dos nossos direitos.

Fomento à Dança, Centro de Referência da Dança, Oficinas Culturais, Galeria Olido, Centro Cultural São Paulo, Dança se Move, Kasulo, dentre outras palavras e nomes passaram a fazer parte de meu vocabulário e de meu cotidiano. Aos poucos, os personagens destas narrativas, que serão aqui expostas, deixaram de ser nomes e passaram a ter corpos e criações conhecidos por mim. Aos poucos, por meio de cursos, palestras e encontros, fui me aproximando e desvendando as danças da cena contemporânea paulistana. De espectadora e aluna, aventurei-me na produção, experienciando desde a

elaboração de projetos e suas submissões em editais e demais formas de financiamento, até a produção executiva. É a partir deste contexto, que as danças paulistanas e seu contexto social-artístico-pedagógico e político se transformou em objeto de estudo.

Vivenciar a pandemia e acompanhar artistas, grupos e companhias nesse novo cenário, despertou em mim uma necessidade de investigação sobre esse contexto pandêmico que desestruturou e mobilizou o corpo dançante. Como pesquisadora, decidi ampliar a escuta para aqueles que produziram dança nesse cenário tão diferenciado e desafiador a partir de suas narrativas. Desta forma, o foco principal da tese é que o fenômeno da pandemia no Brasil interferiu nos modos de produção da cena contemporânea da dança paulistana. Este estudo também registrará as práticas dos artistas, grupos, companhias e coletivos durante a pandemia de coronavírus (2020-2021), analisando as urgências impostas, as especificidades da dança contemporânea paulistana e os modos de produção da dança contemporânea paulistana neste período (2020-2021).

O Brasil vem em processo contínuo e planejado de desmonte da cultura, das políticas e ações construídas até então (Calabre, 2020). A pandemia colaborou para o agravamento dessa situação. Artistas, gestores, produtores e técnicos, que já buscavam alternativas para o enfrentamento, resistência, sobrevivência e modelos de sustentação para o setor artístico e cultural, a fim de darem vida e visibilidade às suas obras e conseguirem exercer suas profissões ligadas à área, tiveram de se reinventar mais uma vez na tentativa de superar o isolamento e a suspensão das atividades presenciais. Este contexto pandêmico desestruturou e mobilizou outros modos de percepção e preparação do corpo, bem como da produção da cena contemporânea de dança.

# Coronário



Figura 1: “Coronário” de Giselle Beiguelman (2020).<sup>1</sup>

Uso de máscara, álcool em gel e distanciamento, essas ações, constantemente e cansativamente indicadas, foram identificadas como medidas preciosas de proteção da pandemia, que acomete, adocece e amedronta o mundo desde 2020 por onde circula o agente coronavírus. Além de indicar mudanças comportamentais e refletir a gravidade desse período, o projeto de *net art* intitulado “Coronário” da artista Giselle Beiguelman (Figura 1), reuniu as 25 palavras mais pesquisadas, as quais foram mensuradas pelo índice de buscas da plataforma Google durante o período intitulado como “quarentena” no Brasil (abril e março de 2020). É interessante observar que a artista trabalhou com a mudança de cor, assimilando-se a um mapa de calor em que as palavras do léxico do coronavírus são padronizadas a partir do número de acessos. Logo, as menos acessadas foram destacadas gradativamente em cores frias, e as mais acessadas, em cores quentes.

*Coronário* é um projeto de *net art*, na forma de um ensaio hipertextual, sobre a experiência cultural do coronavírus. Devido à postura negacionista da pandemia pelo presidente Bolsonaro, no Brasil essa experiência ganhou traços particulares, sem deixar de dialogar com o âmbito global. O fenômeno é lido aqui por meio de três pontos de vista: a linguagem, a mediação do Google na operação do cotidiano e as estéticas da vigilância. Agem, a mediação do Google na operação do cotidiano e as estéticas da vigilância. O ponto de partida do *Coronário* é um

<sup>1</sup>Figura 1: “Coronário” (2020), projeto desenvolvido pela artista de Giselle Beiguelman para o Instituto Moreira Salles para o projeto IMS Convida. Imagem disponível em: <https://coronario.ims.com.br/>. Acessado em maio de 2021.

conjunto de 25 palavras popularizadas no contexto da Covid-19, como álcool gel, *home office* e pandemia, para as quais oferece um pequeno glossário. (BEIGUELMAN, 2020)<sup>2</sup>.

Para a artista e organizadores deste projeto, a pandemia:

[...]criou um novo léxico que moldou, modulou e mediou certa experiência de confinamento global. Palavras, termos e lugares, como álcool gel, máscara, cloroquina e Wuhan entraram para o vocabulário cotidiano. Neologismos como testar positivo e comunavírus, e expressões como *lockdown*, lavar as mãos e isolamento social ganharam novos sentidos. *Home office*, Zoom, Auxílio Emergencial, Lives e EPIs são outras palavras-chave do momento. Em conjunto, indicam que a pandemia (outro vocábulo que se tornou recorrente), criou um espectro de novas linguagens e representações. Serão rapidamente esquecidas, deletadas, apagadas da memória ou se consolidarão?<sup>3</sup>

Um vírus, que desenhou um cenário imprevisível de grave crise de saúde pública mundial não só obrigou a população mundial a adotar medidas de isolamento social e higiene, mas também afetou drasticamente a economia de muitos países, dentre os quais, tristemente, cito o Brasil. O artista Sandro Borelli (2021), em sua entrevista, alertou sobre a crise financeira que já se abatia sobre o país e a consequente crise econômica e política agravada pela pandemia de coronavírus:

Quando veio a pandemia nós já vínhamos em uma crise financeira e política muito grande, não foi a crise sanitária que fez com que entrássemos nesse caos civilizatório. Ele já estava vindo antes. Mas essa crise sanitária veio para dificultar mais ainda e mergulhar a sociedade do mundo em uma situação que até então essa sociedade contemporânea não havia vivido. E, como sempre, os artistas, em conjunto com a classe popular, com os pobres, foram os primeiros abatidos. Abatidos não! Foram os primeiros a sentirem na pele isso tudo, e precisamos nos reinventar. Não nos reinventar, continuar produzindo. O artista é isso, ele tem sido, como eu poderia te dizer, ele é uma espécie de uma barata, porque você mata, compra o veneno, desaparece por uns dias, morrem algumas, mas daqui a pouco está de volta, ou seja, o artista sempre foi “imatável”, “imorrível”, e isso se comprovou mais uma vez nessa pandemia. Precisamos nos adaptar.

As atividades artísticas e culturais estão entre as primeiras que foram suspensas e serão uma das últimas a voltarem à normalidade, não só no Brasil, como nos outros países. Num primeiro movimento, a arte, em sua diversidade

---

<sup>2</sup>Trecho disponível em: <https://coronario.ims.com.br/>. Acessado em maio de 2021.

<sup>3</sup>Trecho disponível em: <https://coronario.ims.com.br/>. Acessado em maio de 2021.

de linguagem, se fez presente nas sacadas, nas lives, em variados espaços e formatos na tentativa de trazer alento e esperança ou, simplesmente, se apresentou como passatempo, distração e entretenimento. Artistas se mobilizaram para realizar apresentações; outros utilizaram a temática como forma de se expressarem; outros que pararam para entender o que está/estava acontecendo, e outros que partiram ao serem acometidos pela doença. Os cômodos das casas viraram palcos, ateliês e as plataformas e ferramentas online passaram a ser conhecidas e mais utilizadas para não deixarem as pessoas sem espetáculos.

Como dito anteriormente, vivenciar esta pandemia e acompanhar artistas, grupos e companhias neste cenário pandêmico, despertou em mim uma necessidade de investigar esse contexto e, como pesquisadora, decidi ampliar a escuta para aqueles que produziram dança nesse período tão diferenciado e desafiador. Para isso, quis ouvir as narrativas, por meio de entrevistas, dos sujeitos que produziram dança nesse período e como eles narraram e significaram sua experiência em relação ao corpo dançante nessa circunstância.

Perdi um tio querido pela covid. Minha mãe teve problemas de saúde mental. Perdi também amigos queridos que adoeceram mentalmente. Observei diversos amigos artistas deixando o Brasil pela falta de perspectivas de trabalho. É muito difícil se manter em pesquisa de arte e colaborar no meio cultural em um país onde nosso trabalho é marginalizado e precarizado. Trabalhamos ao meio de muita insegurança. Me sinto um sobrevivente e no meio de tanta força que nos puxa para parar, que nos puxa para o chão, mais uma vez a dança me fez resistir a força da gravidade neoliberal. Estou dentro dessa força, mas vibrando para outra direção. Sigo no fluxo da vida aprendendo a me esquivar, flexibilizar, lutar e respirar. Sigo no caminho da arte, do movimento, das artes vivas, do cuidado de si e do outro, do estudo, da conversa, na criação de outros modos de relação de trabalho, da vitalidade e do amor. (FUKUSHIMA, 2021)

Em meio a este caos político, financeiro e sanitário, os artistas e dentre eles, os da dança contemporânea paulistana, buscaram ferramentas para se adequarem ao formato audiovisual e online e estratégias para conseguirem verba para a realização de suas ações e manutenção de suas equipes. Tais sujeitos foram desafiados a reinventar suas formas de produção, lidando também com a falta da presença física, imposta pela necessidade dos corpos distanciados. Como exemplos trarei ao longo da escrita, algumas iniciativas que se destacaram na mídia em relação à linguagem da dança, por exemplo: Projeto

Dance em Casa, criação e remontagens de obras, oferecimento de cursos e workshops online, Projeto “Dança para afastar a peste”, Prêmio Funarte Respirarte, Lei Aldir Blanc, dentre outras ações mais específicas para a dança.

Ao falar sobre dança contemporânea, tenho a ideia desenhada pela artista e pesquisadora Vanessa Macedo (2016, p.6), que em sua tese de doutorado pela Universidade de São Paulo, compara a prática a um viajante desconhecido no tempo: [...] “é a tal Dança Contemporânea, aquele que não consegue nem ao menos ver o seu conceito “viajar”, porque nunca soube de fato quem era”. Ou seja, um conceito que embora ainda não esteja definido transita e resiste ao tempo em busca de sua própria identidade. Inúmeros pesquisadores e autores tentaram definir o que é dança contemporânea, entretanto, há uma complexidade para tal e, desta forma, estamos longe de um consenso para defini-la.

Merecem destaques questões importantes referentes à configuração da dança contemporânea, ficando ainda em aberto um conceito mais específico do que seja tal fenômeno. Em termos filosóficos, estas concepções correspondem ao que se pode chamar de “definição negativa”, aquela que antes diz o que o fenômeno não é, ou no que ele se diferencia de outros fenômenos conhecidos, deixando ainda por se estabelecer um conceito próprio ou uma ontologia do fenômeno em questão. Na busca por uma definição positiva da dança contemporânea, Roble (2018), aponta para a intrínseca e necessária relação com o conceito de “contemporâneo”. Uma vez que tal conceito expressa aquilo que se constrói no agora, fazendo parte da dimensão da “contemporaneidade” em sua estrutura temporal, estabelece uma relação singular com o próprio tempo (Agamben, 2009) e nele se configura e desconfigura. Esta definição positiva situa-se na lógica da potência e não do ato acabado. Em outros termos, a dança contemporânea é uma dança de potência que mobiliza outras potências na audiência e por meio de sua repercussão. Nessa lógica cabe a pesquisa, a provocação, o político, o alegórico e tudo aquilo que deflagra sensibilidades não circunscritas a uma intenção ou a narrativas fechadas.

É importante ressaltar que a escolha e foco na produção de dança contemporânea paulistana se faz em razão da minha proximidade com a prática e por observar uma expressiva concentração da produção de dança contemporânea brasileira, tanto pelos grupos independentes quanto pelas

companhias oficiais, na cidade de São Paulo. Essa concentração é fruto da mobilização da classe de artistas de dança por espaço, representatividade e por formas de subsídio para que pudessem/possam desenvolver suas pesquisas de linguagens, ferramentas e obras. A ideia, portanto, é compreendê-la como um campo expandido e em constante mutação, apresentando e elaborando pistas para o seu entendimento rascunhado a partir de como é divulgada atualmente em sua complexidade e em diversidade de estéticas, nas múltiplas formas de se fazer dança, de estar em cena e de se apresentar ao público.

A partir deste contexto e suas perspectivas para a dança, estruturei este estudo a fim de analisar e registrar como a pandemia interferiu na produção da cena contemporânea da dança paulistana, considerando as narrativas dos sujeitos envolvidos nesse contexto: quais os efeitos da pandemia para os corpos dançantes? Como foi a preparação dos corpos dançantes? Quais as principais preocupações em relação aos corpos dançantes neste período? O que pode foi feito? O que mudou? O que a pandemia trouxe de novo para a dança contemporânea que em sua concepção já se encontrava aberta a novas propostas e experimentações? A pandemia trouxe novas concepções de corpo para a “tal dança contemporânea”<sup>4</sup>?

A relevância deste estudo se encontra não só na atualidade do tema, mas também no fato de viabilizar e dar visibilidade às impressões representadas pelas vozes dos próprios sujeitos que produziram dança contemporânea neste período em que o mundo foi acometido pela pandemia de coronavírus. Estar vivo durante esse momento nos ofereceu possibilidades de coletar dados do tempo presente, vivido, experienciado. Em tempo real, refletir sobre o que está acontecendo poderá nos fornecer pistas para compreender a atualidade e buscar soluções para os desafios do porvir, bem como implicará em pensar no passado (o que foi) e no presente (o que está acontecendo) a fim de encontrar respostas para um futuro (o que virá), neste caso o da dança contemporânea paulistana.

Os dados disponíveis nesta tese poderão servir como um registro e, futuramente, como fonte de pesquisa, análise e reflexão para outros

---

<sup>4</sup>Referência ao título do artigo de Airton Tomazzoni. Originalmente publicado no site idanca.net. Disponível em [https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3972&titulo=Essa\\_tal\\_de\\_Danca\\_Contemporanea](https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3972&titulo=Essa_tal_de_Danca_Contemporanea). Acessado em novembro de 2019.

pesquisadores. Além disso, este estudo pode colaborar para o entendimento dos temas que permeiam as pesquisas da área da dança- corpo, presença, preparação física, preparação para a cena, ensaios, modos de produção, leis de incentivo, editais de financiamento e espectadores, termos que aparecerão no decorrer da pesquisa e que são fundamentais para a compreensão deste período e a relação com a dança contemporânea. Desta forma, ressalto a relevância desse estudo para o incentivo das reflexões e análises sobre o assunto atual, bem como para a contribuição de referências sobre as áreas da Dança e da Educação Física.

Como o próprio título já indica, a coleta de dados foi realizada a partir das narrativas dos participantes da pesquisa - diretores e/ou representantes de 2 companhias oficiais e 15 artistas/grupos/companhias/coletivos independentes da cidade de São Paulo, sobre o antes e o agora/pós da pandemia. Para isto, escutei os sujeitos que produziram dança nesse período e como eles narraram sua experiência em relação ao corpo nesse contexto, dando vozes ao que foi experienciado, vivido e sentido conscientemente.

Não tenho a intenção de esgotar este assunto tecendo juízos de valor sobre o que é ou não feito, mas que possa instigar outras reflexões em relação ao que é proposto pelos artistas, grupos e companhias de dança a partir deste contexto, como dito anteriormente, refletindo e registrando esse momento histórico.

## **2. METODOLOGIA**

Esta pesquisa qualitativa de caráter exploratório “preocupa-se em conhecer a realidade segundo a perspectiva dos sujeitos participantes da pesquisa, sem medir ou utilizar elementos estatísticos para análise dos dados” (ZANELLA, 2006, p. 99). Além disso, trata-se de uma pesquisa descritiva por abordar a descrição, registro e análise de um fenômeno atual, a pandemia. As pesquisas descritivas, segundo Gil (2002, p. 42), “têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis”.

Para a realização desta pesquisa, segui as seguintes etapas:

1-Pesquisa bibliográfica: revisão de literatura sobre as temáticas “Pandemias, corpo e arte”, “Corpo e contemporaneidade na dança”, “Modos de produção”,

“Mediação tecnológica” e “Plateia de dança” para a construção dos capítulos. Para este levantamento, estão sendo utilizados: bancos de dados de bibliotecas das universidades públicas e privadas, publicações em revistas científicas das principais Instituições de Ensino Superior (IES) e anais de congressos, seminários, encontros científicos de Dança. Além disso, foram utilizados reportagens e registros online das ações propostas no contexto pandêmico.

2-Realização de entrevistas junto aos participantes da pesquisa: esta etapa foi realizada de forma online, utilizando a ferramenta Zoom para execução e gravação.

3-Análise e discussão dos dados: os dados foram coletados por meio da Entrevista Narrativa<sup>5</sup>, em que foi feito um convite aos participantes a narrarem um episódio, fato ou circunstância da pandemia. Após a realização das entrevistas, elas foram transcritas e enviadas aos participantes da pesquisa para a verificação, momento em que puderam sugerir alterações (retirar, mudar ou acrescentar partes em suas narrativas). Somente após essa devolutiva, os dados foram analisados.

#### **A. Participantes da pesquisa**

A delimitação dos participantes da pesquisa seguiu o critério de relevância e destaque no cenário paulistano da dança contemporânea englobando as companhias oficiais e artistas/grupos/companhias/coletivos independentes. Ressalto a importância de ter estes dois tipos de amostra já que as companhias oficiais diferem das “independentes” em relação à estrutura de trabalho e organização, à forma como provém a verba para a manutenção, à produção e circulação de suas obras. As companhias identificadas como oficiais são mantidas pelas gestões estaduais e municipais, com financiamento público por meio de orçamentos diretos aprovados anualmente. Já as independentes, procuram outras formas de garantirem verbas para criação, circulação de suas obras e manutenção do seu elenco, tais como editais de patrocínio e leis de incentivo.

As companhias oficiais foram selecionadas devido à sua importância no cenário paulista de dança, bem como por indicar outros modos de produção. Os

---

<sup>5</sup>A Entrevista Narrativa será apresentada ao longo do texto.

artistas, grupos, companhias e coletivos independentes selecionados são reconhecidos pelas suas atuações no cenário elencado, assim como o pela crítica especializada com diversas premiações e indicações pela APCA<sup>6</sup> e pelo Prêmio Denilto Gomes<sup>7</sup> nos últimos 10 anos. Os participantes identificados como independentes selecionados neste estudo, diferente das companhias oficiais que são subsidiados com verba pública, possuem em seu histórico projetos contemplados pela “Lei de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo” e/ou ProAc e/ou outros editais de patrocínio. Ademais, outro critério empregado foi pensar na diversidade estética das propostas dos artistas, grupos, companhias e coletivos. Saliento, também, que apenas os participantes que concordaram em assinar os termos de participação e cessão de direitos da entrevista participaram da pesquisa, visto que este foi um dos instrumentos necessários para a coleta de dados. É importante ressaltar que foram excluídos os participantes que, a qualquer momento, anunciaram algum tipo de conflito de interesse com a pesquisa. Os participantes da pesquisa são:

-Cias oficiais

1. Balé da Cidade de São Paulo- Coordenação artística: Raymundo Costa. Direção: Cassi Abranches (<https://theatromunicipal.org.br/pt-br/bale-da-cidade-de-sao-paulo/>);
2. São Paulo Cia de Dança- Direção artística: Inês Bogéa (<https://spcd.com.br/>);

-Artistas/Grupos/ Companhias/Coletivos independentes

3. Ballet Stagium- Direção: Marika Gidali (<http://www.stagium.com.br/>);
4. Cia Carne Agonizante- Direção: Sandro Borelli (<http://www.ciacarneagonizante.com.br/>);
5. Cia Dança Sem Fronteiras- Direção: Fernanda Amaral (<https://dancasemfronteiras.com.br/>);
6. Cia Druw- Direção: Miriam Druwe (<https://www.facebook.com/ciadruw/>);

---

<sup>6</sup>Prêmio APCA é um prêmio brasileiro criado em 1956 pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (atual Associação Paulista de Críticos de Arte). Os ganhadores do Prêmio APCA são escolhidos anualmente entre o final de novembro e o início de dezembro durante a reunião dos críticos membros da APCA.

<sup>7</sup>O Prêmio Denilto Gomes foi criado em 2013 pela Cooperativa Paulista com o propósito de difundir e reconhecer o trabalho do artista paulista. A premiação anual é submetida a escolha de uma comissão previamente nomeada.

7. Dual Cena Contemporânea- Direção: Ivan Bernardelli (<https://ciadual.wordpress.com/>);
8. Eduardo Fukushima (<https://eduardofukushima.com/>);
9. Cia Fragmento de Dança- Direção: Vanessa Macedo (<https://www.ciafragmentodedanca.com.br/>);
10. Fragmento Urbano- Direção: Douglas Iesus (<https://www.fragmentourbano.com.br/>);
11. Grupo Zumb Boys- Direção: Márcio Greyk (<https://www.zumbboys.com/>);
12. Cia. Lagartixa na Janela- Direção: Uxa Xavier (<https://www.lagartixanajanela.com.br/>);
13. Marta Soares (<https://www.facebook.com/public/Marta-Soares>);
14. Marcos Abranches (<https://www.facebook.com/MarcosAbrancheseCia/>);
15. Núcleo de Pesquisa Mercearia de Ideias- Direção: Luiz Bongiovanni (<https://www.luizbongiovanni.com/mercearia-de-ideias>);
16. Oito Nova Dança- Direção: Lu Favoreto (<https://www.facebook.com/ciaoitonovadanca/>);
17. T.F. Cia de Dança- Direção: Igor Gasparini (<http://tfstyle.com.br/>).

## B. Entrevista Narrativa e Eixos Temáticos

Neste estudo optei pelo uso da “Entrevista Narrativa”, que teve a sistematização sugerida pelo alemão Fritz Schütze em um manuscrito escrito em 1977, porém não publicado. Sua ideia básica era reconstruir acontecimentos sociais a partir da perspectiva dos informantes que foram encorajados e estimulados a contar a história sobre algum acontecimento importante de sua vida e do contexto social. Segundo Ravagnoli (2018), a “Entrevista Narrativa” é um instrumento de investigação elaborado por Schütze (1992a; 1992b) na década de 80, que

[...] acreditava que os procedimentos qualitativos de pesquisa então vigentes não davam conta de representar, fidedignamente, os fenômenos sociais investigados, devido à rigidez imposta por seus instrumentos, os quais direcionavam e cerceavam as respostas dos participantes e, conseqüentemente, restringiam suas manifestações (p. 2).

A “Entrevista Narrativa” é apresentada como uma ferramenta não estruturada que visa revelar a profundidade, os aspectos específicos de

determinado assunto a partir das narrativas que emergem das histórias de vida do entrevistado. Neste tipo de entrevista, o entrevistador visa encorajar e estimular o sujeito entrevistado a lhe contar algo de seu interesse, tendo como base a ideia de reconstruir acontecimentos sociais a partir do diálogo, interação e colaboração entre eles. Segundo Bauer e Jovchelovitch,

[...] A entrevista narrativa tem em vista uma situação que encoraje e estimule um entrevistado a contar uma história sobre algum acontecimento de sua vida e do contexto social. A técnica recebe seu nome da palavra *narrare*, relatar, contar uma história. [...] sua ideia básica é reconstruir acontecimentos sociais a partir da perspectiva dos informantes, tão diretamente quanto possível. (2015, p. 97)

A opção por este tipo de entrevista é justificada pelo fato de entender que é por meio das narrativas que podemos “compreender a relação entre indivíduo e estrutura e o esquema conceitual construído de maneira significativa pelos sujeitos ao relatarem suas experiências e trajetórias” (WELLER; ZARDO, 2013, p. 132).

Ela é considerada uma forma de entrevista não estruturada, de profundidade, com características específicas. Conceitualmente, a ideia da entrevista narrativa é motivada por uma crítica do esquema pergunta-resposta da maioria das entrevistas. No modo pergunta-resposta, o entrevistador está impondo estruturas em um sentido tríplice: a) selecionando o tema e os tópicos; b) ordenando as perguntas; c) verbalizando as perguntas com sua própria linguagem. (BAUER; GASKELL, 2002, p. 95)

Cada narrativa pode revelar experiências individuais ou coletivas a partir do ponto de vista de quem está narrando, revelando singularidades e particulares sobre o tema que foi experienciado. Neste sentido, entendo que a pandemia de coronavírus desenhou um contexto diferente para a atuação de artistas, grupos e companhias. Dar voz a eles, significará desvelar como passaram por este novo cenário e redesenharam seus modos de agir e de resistir no mundo.

Narrar, do latim *narrare*, significa contar, expor, relatar um ou vários acontecimentos, reais ou imaginários, por meio fala, ou da escrita fala, ou da exposição de imagens estáticas e/ou em movimentos, ou em qualquer combinação entre elas. A narrativa privilegia a realidade do que é experienciado por quem conta e está aberta a interpretações particulares do mundo, não estando abertas aos julgamentos de serem verdadeiras ou falsas, pois expressam a verdade a partir de um ponto de vista, de uma situação específica no tempo e no espaço.

A narrativa está presente no mito, lenda, fábula, conto, novela, epopeia, história, tragédia, drama, comédia, mímica, pintura (pensemos na Santa Úrsula de Carpaccio), vitrais de janelas, cinema, história em quadrinhos, notícias, conversação. Além disto, sob esta quase infinita diversidade de formas, a narrativa está presente em cada idade, em cada lugar, em cada sociedade; ela começa com a própria história da humanidade e nunca existiu, em nenhum lugar e em tempo nenhum, um povo sem narrativa. Não se importando com boa ou má literatura, a narrativa é internacional, trans-histórica, transcultural: ela está simplesmente ali, como a própria vida. (Schull in JOVCHELOVITCH; BAUER, 2015, p. 91)

As narrativas são uma forma de comunicação humana. Quem nunca, ao voltar das férias escolares, não teve que narrar, seja de forma oral ou escrita ou por meio de um desenho, as aventuras de suas férias? Narrar é uma capacidade do ser humano e serve para se comunicar e para se entender no mundo, como indivíduo e como ser social. Walter Benjamin, no ensaio “O Narrador” (1987), destacou a importância da narrativa para as trocas de experiências entre as pessoas por meio do discurso vivo, da tradição oral de contar histórias.

Comunidades e grupos sociais contam e recontam suas histórias às novas gerações, algo que são específicos ao seu modo de vida e às suas experiências. Este ato, aparentemente simples, de contar uma história está além da tentativa de listagem de acontecimentos, de sequenciá-los, de ligá-los no tempo e no espaço, dando coerência e sentido ao passado e ao presente. Elas se prolongam além das sentenças e dos acontecimentos que as constituem. Estruturalmente, as narrativas partilham das características da sentença sem nunca poderem ser reduzidas a simples soma de suas sentenças ou acontecimentos que as constituem.

Neste sentido, compreendo a narração, a forma oral de se comunicar, como forma de ressignificar o tempo vivido, em que presente, passado e futuro são articulados e emergem a partir das próprias palavras do narrador. Assim, uma das funções da entrevista narrativa é contribuir com a construção histórica da realidade e, a partir do relato de fatos do passado, a promoção do futuro, pois no passado há também o potencial de projetar o futuro.

Desta forma, posso trazer a narratividade como um recurso que visa investigar a intimidade dos entrevistados. Em virtude disso, ela possibilita grande riqueza de detalhes e pode ser importante quando determinada área de estudo se encontra estagnada por ter exaurido a busca por novas variáveis sem

conseguir, entretanto, avançar no conhecimento. Não se tem acesso direto às experiências dos outros, pois se lida com representações dessas experiências ao interpretá-las a partir da interação estabelecida.

Ao utilizar este modelo de entrevista, a “Entrevista Narrativa”, a referência de resposta emerge do próprio entrevistado e não das questões de pesquisa. Logo, busca-se compreender acontecimentos sociais a partir das perspectivas particulares dos indivíduos. Schütze tinha como pressuposto que as experiências dos indivíduos estão intercruzadas nos diferentes contextos situacionais nos quais estão inseridos, sendo, por isso, inexequível a elaboração de um instrumento de pesquisa padrão, passível de abarcar igualmente a complexidade da realidade de cada um dos atores do contexto social investigado. Ele utilizou esta técnica de coleta de dados pela primeira vez em um projeto de pesquisa, o qual buscava analisar as mudanças coletivas em uma comunidade que passou por um processo de reestruturação administrativa nos anos 1970, cujo foco estava voltado, sobretudo, para as ações dos atores políticos locais (SCHÜTZE, 1977).

A característica principal da entrevista narrativa é a não interferência do pesquisador durante a fala do entrevistado. O papel do pesquisador é apresentar ao entrevistado uma questão que encoraje uma narração espontânea, não previamente elaborada. Diferentemente dos outros modelos de entrevistas, o pesquisador não formula perguntas indexadas, com referências explícitas, mas propõe um tema acerca da realidade sob investigação para que o entrevistado o desenvolva, da maneira como considerar conveniente, no momento de seu relato. Nesse relato, o narrador deixa marcas de suas experiências vividas, ou seja, estruturas processuais de seus cursos de vida. Segundo Weller e Otte (2014, p. 338), o papel do pesquisador no momento da interpretação é de se direcionar a essas marcas que “moldam [suas] biografias e que são relevantes para a compreensão das posições e papéis ocupados pelos indivíduos na estrutura social”.

Como dito anteriormente, a “Entrevista Narrativa” substitui o modelo tradicional do esquema pergunta-resposta e é esperado a influência mínima do pesquisador, que deve estar aberto, com uma escuta atenta e provocar as narrações a partir da delimitação de um tópico central que irá desabrochar o processo narrativo. Para tanto, o pesquisador deve ter familiaridade com o tópico

central, a partir do qual elabora questões exmanentes, questões que refletem o interesse do pesquisador. O tópico central, delimitado pelo pesquisador, deve fazer parte da experiência do entrevistado, além de ter relevância pessoal e/ou comunitária.

Como técnica de entrevista, a EM consiste em uma série de regras sobre: como ativar o esquema da história; como provocar narrações dos informantes; e como, uma vez começada a narrativa, conservar a narração andando através da mobilização do esquema integrador. A história se desenvolve a partir dos acontecimentos reais, uma expectativa do público e as manipulações formais dentro do ambiente. As regras que se seguem são uma mistura da proposta de Schütze e nossa elaboração pessoal (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2015, p. 96)

Nesta proposta, criei uma lista de perguntas, chamadas de exmanentes, que refletiu os interesses surgidos a partir de sua aproximação, aprofundamento do tema e dos objetivos da pesquisa. Essas questões serviram para provocar e questionar o participante durante a sua narração. O meu desafio esteve em transformar estas questões exmanentes, o que quer saber sobre tal episódio, em questões imanentes “os temas, tópicos e relatos de acontecimentos que surgem durante a narração trazidos pelo informante participante da pesquisa” (Bauer; Jovchelovitch in BAUER; GASKELL, 2015, p. 97). Ou seja, dar luz ao que é inerente, ao que permanece no âmbito da experiência possível, agindo na captação da realidade através dos sentidos.

Segundo Bauer e Jovchelovitch (2015), preparar uma entrevista narrativa não parece ser tão simples, pois exige do pesquisador uma compreensão preliminar dos acontecimentos, bem como uma tentativa de preencher as lacunas deixadas pelo narrador, transformando, assim, as questões exmanentes em questões imanentes. Ou seja, trazem as questões que são do interesse do entrevistador a partir da linguagem do entrevistado. É importante ressaltar que a maneira como o pesquisador desenvolverá a entrevista desde o início implicará na qualidade do diálogo, isto é, na narração final.

Desta forma, neste estudo procurei obter uma narração completa a partir da técnica da “Entrevista Narrativa” que tem como foco principal gerar histórias. Para a análise delas, a opção foi pela análise temática:

Recomenda-se um procedimento gradual de redução de texto qualitativo (cf, por exemplo, MAYRING, 1983). As unidades do texto são progressivamente reduzidas em duas ou três rodadas de séries de paráfrases. Primeiro, passagens inteiras, ou parágrafos, são parafraseados em sentenças sintéticas. Estas sentenças são posteriormente parafraseadas em algumas

palavras-chave. Ambas as reduções operam como generalização e condensação de sentido. Na prática, o texto é colocado em três colunas: a primeira contém a descrição, a segunda contém a primeira redução, e a terceira coluna contém apenas palavras-chave. (Bauer; Jovchelovitch in BAUER; GASKELL, 2015, p. 107)

Neste processo haverá redução e categorização nos eixos temáticos elencados a partir das narrativas dos sujeitos, do referencial teórico de estudo e das proposições iniciais da pesquisa. Desta forma, esta etapa tornou-se fundamental para a análise e discussão dos dados, já que o desenvolvimento da tese dependia desta organização das narrativas, buscando conhecer as diferentes perspectivas das experiências dos participantes com o contexto estabelecido para o estudo.

Assim sendo, foi necessário deixar com que as narrativas dos participantes nos trouxessem os eixos temáticos a serem analisados. Apesar de já estarem inconscientemente presentes nas questões exmanentes, os eixos temáticos deveriam revelar o que os participantes da pesquisa narraram. A referida redução encontra-se nos anexos desta pesquisa.

Vale enfatizar que as entrevistas demoraram para serem realizadas devido ao processo burocrático do Comitê de Ética em relação à coleta e proteção dos dados. Com isto, o processo acabou se estendendo muito além do esperado e as entrevistas somente foram realizadas no segundo semestre de 2021.

Após a escuta das narrativas pela pesquisadora, estas foram transcritas por um profissional contratado que buscou transformar o discurso oral em escrita literal. Foram necessárias intervenções textuais, tais como corrigir os erros ortográficos ou gramaticais e alguns vícios da linguagem oral, a fim de facilitar a leitura, mas sempre em busca de manter a espontaneidade, as ambiguidades e movimentos do discurso oral. Muitos participantes estranharam a forma como estava transcrita, pois queriam encontrar um texto “limpo”, o que, no ponto de vista da pesquisadora, descaracterizaria o discurso oral. Desta forma, os participantes foram orientados a analisar a transcrição, observando a grafia correta dos nomes de pessoas e obras, a veracidade do que haviam relatado e se havia algum trecho que necessitaria adequações, correções ou, até mesmo, remoção. Com a colaboração de diferentes olhares, as narrativas foram sendo

desenhadas na forma escrita aos poucos. Somente após a devolutiva dos participantes, a pesquisadora pôde fazer a análise.

Em relação ao formato da entrevista, a “Entrevista Narrativa”, observei que os participantes não estavam habituados e esperavam uma entrevista tradicional, estruturada em perguntas. Em algumas entrevistas, foi necessário a intervenção mais pontual da pesquisadora para que conseguisse extrair mais informações no desenrolar da narrativa.

Vale ressaltar que as narrativas dos participantes foram feitas a partir de uma fala/pergunta disparadora, fala pela qual a própria pesquisadora se questiona se realmente foi a mais adequada. Esse questionamento é devido à utilização da palavra produção. Ao solicitar para os participantes da pesquisa narrarem a produção durante a pandemia e o período anterior, a maioria das narrativas trouxe um dossiê das ações do artista, grupo, companhia ou coletivo, relatando, com maior enfoque, a criação e circulação das obras durante o período estipulado, antes e durante a pandemia. No meu entendimento, a palavra em questão é muito mais abrangente, o qual envolve o processo de preparação do corpo dos artistas do núcleo artístico, criação, ensaios, circulação, modos de sobrevivência (captação de recursos) e demais ações, ou seja, não se restringe ao fator econômico nem ao artístico.

Reconheço que esta pesquisa mostrou-se como um processo de criação colaborativo, em que os participantes, o orientador e a banca de qualificação contribuíram para o seu desenvolvimento. Destaco a importância do feedback dos integrantes da banca, que no processo de qualificação colaboraram diretamente no desenvolvimento desta etapa, retificando os eixos temáticos propostos por um dos membros.

Neste processo de escuta, acolhi o que foi proposto e, posteriormente, reavaliei e identifiquei os seguintes eixos temáticos que permitirão a construção do recorte teórico e a análise da realidade sobre a qual me propus a discorrer<sup>8</sup>:

- Modos de sobrevivência;
- Corpo: percepções e preparação;
- Mediação tecnológica;
- Plateia de dança.

---

<sup>8</sup>A tabela com as entrevistas reduzidas nos eixos temáticos encontra-se disponível nos anexos desta tese.

## **B.1 Roteiro da entrevista**

### **-QUESTÃO IMANENTE**

Narre sobre a produção artística do artista/grupos/companhia/coletivo antes e durante, e sobre o que esperam após pandemia de coronavírus. Se possível, relate também sobre as sensações e memórias corporais.

### **-QUESTÕES EXMANENTES**

1. Fale sobre sua formação e atuação profissional e sobre sua atuação junto ao artista/grupo/companhia/coletivo.
2. Como era o modo trabalho do artista/grupo/companhia/coletivo (dia a dia, criação, circulação, captação de recursos?)
3. Em relação ao modo de produção, como era a captação de recursos para o artista/grupo/companhia/coletivo: leis, editais, prêmios, patrocínio, companhia oficial?
4. Com o anúncio da pandemia e necessidade de distanciamento, como reagiram? Fale sobre as ações do artista/grupo/companhia/coletivo durante este período.
  - 4.1 Fale sobre a criação, apresentações e circulação das obras.
  - 4.2 Quais ferramentas, instrumentos, meios utilizaram/utilizam para a continuidade do trabalho do artista/grupo/companhia/coletivo?
5. Qual a relação estabelecida com o público/plateia/espectador/audiência com o trabalho do artista/grupo/companhia/coletivo?
6. Durante a pandemia, houve continuidade do trabalho? Se sim, como?
7. Com o anúncio da pandemia e necessidade de distanciamento, como reagiram? Quais foram as primeiras decisões?
8. Quais ferramentas, instrumentos, meios utilizaram/utilizam para a continuidade do trabalho do artista/grupo/companhia?
9. Houve mudança na forma de trabalhar durante este período?
10. Houve criação? Se sim, qual? Como foi realizada?
11. Houve mostra de repertório? Se sim, como?
12. Como ficou a relação com o público/plateia/espectador/audiência?
13. E as formas de financiamento, continuaram as mesmas ou tiveram que buscar outras alternativas?

14. Tinham projetos contemplados? Se sim, por quais mecanismos? Qual era o período de vigência e prazo para finalização? Tiveram que fazer, solicitar modificações? Se sim, quais?

15. Preveem modificações após a pandemia? Se sim, quais?

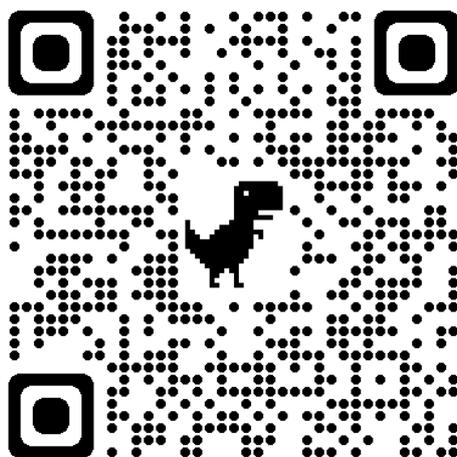
*A partir desse momento, pode-se dizer que a peste se tornou um problema comum a todos nós. Até então, apesar da surpresa e da inquietação trazidas por esses acontecimentos singulares, cada um dos nossos concidadãos seguira com suas ocupações conforme pudera, no seu lugar habitual. E, sem dúvida, isso devia continuar. No entanto, uma vez fechadas as portas, deram-se conta de que estavam todos, até o próprio narrador, metidos no mesmo barco e que era necessário ajeitar-se. Foi assim, por exemplo, que, a partir das primeiras semanas, um sentimento tão individual quanto o da separação de um ente querido se tornou, subitamente, o de todo um povo e, com o medo, o principal sofrimento desse longo tempo de exílio.*

(Trecho de "A Peste" de Alberto Camus, 1947)



## CAPÍTULO 1. PANDEMIA, CORPO E ARTE

Antes de iniciar a leitura deste trecho, gostaria de convidar o leitor a acessar o QR-code abaixo, como um convite a uma pausa. Proponho, também, que ao prosseguir com a leitura, deixe a música tocando. Esta criação, do artista André Repizo, meu marido, intitulada “Fragmentos do Cotidiano”, foi realizada durante o auge da pandemia de coronavírus em 2020 e foi contemplado com Prêmio Funarte Respirarte (temáticas que aparecerão no desenrolar da tese). No decorrer desta escrita, propus assim como este, outros “convites à pausa”, em que convido o leitor a pausar a sua leitura para conhecer alguns participantes da pesquisa e suas produções realizadas no contexto da pandemia da covid-19. O leitor também encontrará nas contracapas de cada seção, ilustrações feitas pelo artista Lucas William, graduando da Faculdade de Educação Física da Unicamp, que sensibilizado pelo tema, fez as criações para a tese a pedido da pesquisadora. Compreendo que além de um respiro, esta proposta de apreciação fortalece e sensibiliza para o discurso, bem como possibilita outras leituras acerca do tema.



**Figura 2:** Convite à pausa – “Fragmentos do Cotidiano”.

Desde que a covid-19 passou a fazer parte de nossa realidade, imagens e vídeos deste momento foram e são captados e transmitidos nas mais diversas mídias a todo momento. Este retrato instantâneo é possibilitado devido à tecnologia de captação e disseminação acessível para a maioria das pessoas. Ao analisar a história sob o ponto de vista da arte, as pestes, as pragas, as pandemias e as epidemias que afetaram o mundo aparecem sendo retratadas

nas diversas linguagens artísticas desde a Antiguidade, ou seja, as artes reagindo com intensidade ao que era sentido e experienciado pelos artistas em seus tempos.

Já passamos pela peste negra, pela tuberculose, pela cólera, pela febre amarela, pela aids e outros surtos epidêmicos e pandêmicos<sup>9</sup> que adoeceram e mataram milhares de pessoas pelo mundo. A Arte, em sua multiplicidade de linguagens, deixou como legado para a humanidade o retrato desses momentos e nos pode trazer percepções e dimensões destes contextos. Da Antiguidade à Contemporaneidade, podemos destacar várias obras em que os artistas plásticos produziram, buscando retratar várias doenças que assolaram seus tempos, as quais causaram dor, sofrimento e perdas de vidas humanas. Ao analisá-las, pude ir além nas leituras e compreender estas obras como propostas de reflexões sobre a condição humana e suas realidades sociopolíticas. Estas obras apresentam-se como arquivo precioso, documentando momentos difíceis que afligiram a humanidade, revelando não só a fragilidade e sofrimento dos corpos, mas também a potência dos vírus que provocaram mudanças históricas e revelaram o caráter transitório da vida e momentos de transformações sociais.

Como exemplo, posso citar a gripe espanhola (1918-1920), doença epidemiológica advinda do vírus influenza que atingiu a Espanha entre 1918 e 1920. Segundo alguns pesquisadores, a enfermidade acabou dizimando 5% da população mundial, aproximadamente 100 milhões de pessoas, dentre elas

---

<sup>9</sup>Vale ressaltar que existem diferentes terminologias para classificar o status epidemiológico de uma doença: surto, epidemia, endemia e pandemia. Um surto é o aumento repentino e inesperado de casos de uma doença em uma determinada região, comunidade ou estação do ano, variando de acordo com o agente que causa a doença. Uma doença endêmica é aquela que circula o ano todo em um país, com volume esperado de casos e óbitos, ou seja, quando uma doença tem recorrência em uma região, mas sem aumentos significativos nos números de casos. O estado de endemia não é fixo. A doença pode ser erradicada ou dar início a uma nova epidemia. A epidemia é caracterizada como aumento repentino de casos de uma doença infecciosa em várias regiões, ou seja, se faz presente em diversos locais podendo atingir níveis municipal, estadual ou nacional. Para esta classificação, são levados em consideração o número de casos em relação à população, bem como critérios técnicos e períodos de disseminação. Considera-se que uma epidemia se encerra quando a doença desaparecer, ou se tornar endêmica ou se tornar uma pandemia. Exemplos de epidemias no Brasil: Gripe (2021/ 2022), Meningite (1970) e Febre Amarela (1850). Já a pandemia é a disseminação mundial de uma doença, ou seja, uma doença acomete diferentes países de diferentes continentes simultaneamente. O estado de pandemia, geralmente é decretado pela Organização Mundial de Saúde (OMS) que centraliza dados. A OMS também é responsável por decretar o fim da pandemia quando entende que o número de casos voltou ao patamar históricos de outras doenças preexistentes ou se estabilizou num nível mais “aceitável”. Exemplos de pandemias: Gripe (2009 e 1918), Peste Bubônica (século 12) e Gripe Suína (H1N1- 2009).

alguns artistas, tais como Gustav Klimt e Egon Schiele, que faleceu 8 meses após Klimt. Já o pintor norueguês, Edvard Munch, sobreviveu e decidiu registrar o momento com a pintura do seu “Autorretrato com a gripe espanhola” e, posteriormente, o seu “Autorretrato depois da gripe espanhola”.



**Figura 3** (lado esquerdo): “Autorretrato com a gripe espanhola”.<sup>10</sup>  
**Figura 4** (lado direito): “Autorretrato depois da gripe espanhola”.<sup>11</sup>

Acometido pela gripe espanhola em 1919, Munch se representou sentado em uma cadeira com um cobertor sobre as pernas, mostra-se aparentemente frágil e com a pele amarelada. Esta não é a única obra em que o artista mostra sua fragilidade e contato com a morte, temática que influenciou sua produção artística. Ele fez uma série de pinturas relacionadas a perda de sua irmã Sophie, que morreu aos 15 anos, e de sua mãe, que faleceu quando ainda tinha 5 anos, ambas por tuberculose. Em 1881, Munch pintou “A criança doente”, numa referência a Sophie, e trinta anos após a morte da mãe fez “A mãe morta e a criança”. Em “O Grito”, seu mais famoso trabalho, nota-se a semelhança da figura do homem, que grita agoniado na ponte, com a pele amarelada do “Autorretrato com a gripe espanhola”.

<sup>10</sup>Disponível em <https://limnnews.wordpress.com/home/page/9/>. Acessado em abril de 2022.

<sup>11</sup>Disponível em <https://limnnews.wordpress.com/home/page/9/>. Acessado em abril de 2022.



**Figura 5** (lado esquerdo): "A criança doente".<sup>12</sup>  
**Figura 6** (lado direito): "A mãe morta e a criança".<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup>Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Menina\\_Doente](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Menina_Doente). Acessada em abril de 2022.

<sup>13</sup>Disponível em <https://replicarte.com.br/es/collections/edvard-munch/products/morte-e-a-crianca-a-mae-morta-edvard-munch-24354>. Acessado em abril de 2022.

Além das representações pictóricas, não posso esquecer da literatura que também revela facetas das pestes, pragas, pandemias e epidemias nas sociedades. Por exemplo, o dramaturgo grego Sófocles (496-406 a.C.) em sua peça “Édipo rei”, que trata sobre o governante de uma cidade assolada pela peste, tragédia resultante da maldição dos deuses. Em “Decameron”, o poeta italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375) relata que pessoas fugiram de Florença para se proteger da peste negra. Mesmo antes da atual pandemia, o tema da peste manteve-se no imaginário de escritores contemporâneos, dentre os quais podemos citar o britânico Daniel Defoe (1660-1731) e o franco-argelino Albert Camus (1913-1960), que foram além de questões políticas e sociais, utilizando a figura de pragas para tratar de questões intrínsecas à condição humana, tais como o medo e o pavor causado pela proximidade da morte e a sensação de estranheza gerada pelo advento de novas doenças.

Mais recente, também podemos encontrar a Sars, a Aids e a própria covid-19 como temáticas ou inspirações para as criações artísticas nas diversas linguagens e materialidades. Como exemplos, temos: Blast Theory, Lynn Hershman, Regina Silveira, Jordan Eagles e Giselle Beiguelman que exploram este diálogo com as pestes, pragas, epidemias e pandemias em diversas perspectivas, o que permite tratar o tema para além do aspecto da representação da doença e da morte.

Teria inúmeros outros exemplos de artistas e obras que registraram e responderam aos surtos infecciosos que acometeram a humanidade. Com a pandemia da covid-19 não foi diferente, a qual foi registrada pelos artistas de nosso tempo. A imagem de uma criança brincando com uma boneca de enfermeira feita pelo artista britânico Banksy viralizou na internet como um símbolo de gratidão aos agentes da saúde e uma centelha de esperança. Banksy jamais revelou sua identidade, mas, com certeza, sua obra foi disseminada e apareceu como símbolo de gratidão aos agentes de saúde que estiveram à frente nesta batalha.



**Figura 7:** “Game Changer” do artista britânico Banksy.<sup>14</sup>

O artista e muralista brasileiro, Eduardo Kobra, trouxe um lado desta história da pandemia da covid-19 com a obra “Coexistência – memorial da fé por todas as vítimas da covid” (2020), localizada na Igreja do Calvário no bairro de Pinheiros na cidade de São Paulo, homenageando as mais de 400 mil vítimas brasileiras.



**Figura 8:** Kobra e sua obra “Coexistência”.<sup>15</sup>

<sup>14</sup>Figura 19: Reprodução/Instagram/banksy. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/05/06/banksy-divulga-nova-obra-na-qual-retrata-enfermeira-britanica-como-super-heroína.ghtml>. Acessado em junho de 2021.

<sup>15</sup>Disponível em: <https://eduardokobra.com/projeto/6/coexistencia>. Acessado em outubro de 2021.

Segundo o artista:

Vamos vencer isto juntos, mas separados. Ou separados — por isso juntos. Nestes tempos de necessário isolamento social, é preciso ter fé. Independentemente da nossa localização geográfica, de nossa etnia e de nossa religião, estamos unidos em uma mesma oração: que Deus inspire os cientistas para que encontrem a solução para esta pandemia — e conforte nossos corações para que tenhamos forças e sigamos juntos como humanidade<sup>16</sup>.

O mural com 28 metros de largura e 7 metros de altura retrata crianças usando máscaras e com as mãos em prece, representando as cinco maiores religiões do mundo (Islamismo, Budismo, Cristianismo, Judaísmo e Hinduísmo). Segundo o artista, no início da pandemia, ele idealizou e fez esta arte em escala bem menor e conseguiu ajudar 20.000 pessoas em situação de rua.

O artista tinha a opção de realizar esta obra em Nova York ou em São Paulo. Acabou decidindo pela metrópole brasileira, pois queria renovar uma obra sua já bem deteriorada e por ser sentir “em casa”, visto que foi um dos primeiros locais em que pintou fora da sua região natal, o bairro Campo Limpo. Ele já pintou neste espaço, muros da Igreja do Calvário, por mais de cinco vezes, sendo 2 trabalhos pertencentes à série “Muro das Memórias” com cenas da história da cidade de São Paulo na primeira metade do século 20.

Além de trazer a mensagem de esperança e fé para o tempo pandêmico, a obra também nos remete não só a união entre as religiões, mas também dos povos, que se faz tão necessária em tempos de pandemia. Além disso, ressalta a importância da Ciência, representada pelo uso da máscara. Kobra ressaltou que: “Da mesma forma que Deus deu ao homem o dom da arte, também dotou o ser humano da capacidade de produzir Ciência. Por isso não há qualquer contradição em acreditar em Deus e, também, seguir as recomendações dos especialistas no combate à covid-19”<sup>17</sup>.

Segundo o padre Norberto Donizete Brocardo, da Paróquia São Paulo da Cruz (Calvário), na inauguração do mural:

Ao longo da história, a Humanidade, alquebrada pelo sofrimento, ao mesmo tempo que, pela fé, procura o seu sentido, pela inspirada ciência, busca a sua superação. Este singelo painel,

---

<sup>16</sup>Trecho e figura 20: disponíveis em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/dias-melhores/humanidade-chega-a-100-dias-de-pandemia-com-esperanca-de-cura-1.2957110>. Acessado em junho de 2021.

<sup>17</sup>Disponível em <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/11226-07-05-2021-eduardo-kobra-lanca-memorial-da-fe-por-todas-as-vitimas-do-covid-19.html>. Acessado em abril de 2022.

de autoria do renomado artista Eduardo Kobra, acentua o altruísmo de homens e mulheres que se unem, no mundo inteiro, para minimizar tanta dor, tanta morte e tanto pranto. A covid-19 traz uma dor que flagela a humanidade, exige uma resposta da ciência e ao mesmo tempo lança um apelo às nossas religiões. Entre as vozes dissonantes da incerteza, a humanidade pela Fé e Ciência, se alia à arte que, no seu simbolismo, comunica o anseio mais profundo de nossa alma, de uma Terra sem males. As expressões religiosas no lançamento do mural estão comprometidas com a vida, a Paz e a esperança<sup>18</sup>.

O rabino Michel Schlesinger em discurso completa que:

[...] erra quem acredita que existe uma oposição, uma briga, uma contradição entre ciência e religião. Ciência e religião são aliadas, cada uma na sua área. O que uma faz a outra não consegue fazer. Quando elas se reúnem em harmonia, em respeito, todos nós ganhamos como sociedade<sup>19</sup>.

Além destes, os discursos de Sri Prem Baba, do sheik Jihad Hammadeh e do Dom Odilo Scherer também ressaltaram a importância da Ciência no combate ao covid-19. Podemos notar um posicionamento divergente do discurso do presidente brasileiro, Jair Bolsonaro, o qual é contra o uso de máscaras e vacinas, além de desmerecer os avanços e esforços dos cientistas brasileiros.

O posicionamento político do Kobra também pode ser compreendido em outras duas ações: o quadro recebido pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) e os murais no Hospital das Clínicas de São Paulo, em que ambos ressaltam a importância da ciência e da vacina e homenageiam os agentes de saúde à frente da pandemia. Segundo o artista Kobra: “A vacina é nossa esperança. Vou presentear as instituições responsáveis pela produção brasileira delas com esses trabalhos. Deixo a homenagem e a gratidão ao trabalho do Instituto Butantan — que completa 120 anos hoje [23/2] — e da Fiocruz”<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup>Disponível em <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/11226-07-05-2021-eduardo-kobra-lanca-memorial-da-fe-por-todas-as-vitimas-do-covid-19.html>. Acessado em abril de 2022.

<sup>19</sup>Disponível em <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/11226-07-05-2021-eduardo-kobra-lanca-memorial-da-fe-por-todas-as-vitimas-do-covid-19.html>. Acessado em abril de 2022.

<sup>20</sup>Disponível em <https://portal.fiocruz.br/noticia/fiocruz-recebe-quadro-do-grafiteiro-kobra-por-combate-covid-19>. Acessado em abril de 2022.



**Figura 9:** Obras doadas à Fiocruz por Kobra.<sup>21</sup>



**Figura 10:** “Ciência e Fé”.<sup>22</sup>

<sup>21</sup>Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/fiocruz-recebe-quadro-do-grafiteiro-kobra-por-combate-covid-19>. Acessado em abril de 2022.

<sup>22</sup>Disponível em: <https://www.estilozzo.com/eduardo-kobra-doa-dois-grandes-murais-para-hospital-das-clinicas-de-sao-paulo/>. Acessado em abril de 2022.

Sobre o mural “Metamorfoses”, Kobra comenta: “Coloquei o nome ‘Metamorfoses’ pensando nas pessoas que estão doentes e precisam de esperança, fé e transformação para superar esse momento difícil”<sup>23</sup>. O muralista conta ainda que pintou pedras preciosas nas asas de algumas das borboletas, como uma lembrança de que cada vida é preciosa e que devemos sempre lutar para preservá-la. Em relação ao mural “Ciência e Fé”, o artista coloca que:

Esse painel pode ser visto por todas as pessoas. Tem 20 metros de altura por 10 metros de largura. A obra mostra que Ciência e Fé caminham lado a lado. Cada uma nos fornece algo que não se pode obter a partir da outra. Acredito demais na Ciência e na Medicina e agradeço aos médicos, enfermeiros e demais profissionais da Saúde que colocam suas vidas à nossa disposição. Eu e a maioria dos brasileiros também colocamos nossa fé em ação e o coração em Deus, para que ele abençoe nossas vidas, as vidas das pessoas que amamos e, também, a Ciência, para que ela encontre a cura. Tanto a Medicina quanto a Ciência nascem de uma única fonte: Deus! Então não existe essa contradição, que tentam criar, entre as duas. Não há por que acreditar só em uma ou na outra<sup>24</sup>.

O artista ressalta que ambas as obras foram doadas:

É um gesto em meu nome, mas também dos paulistanos e brasileiros em geral para o Hospital das Clínicas de São Paulo, que faz um trabalho de excelência. Eu mesmo, que tenho problemas graves de saúde, já fui atendido muitas vezes e acompanhei de perto a determinação de todos ali. É uma honra, um privilégio enorme poder, com o meu trabalho, retribuir tudo que esses profissionais fazem por nós com sua incrível capacidade de se doar em benefício do próximo<sup>25</sup>.

O artista, que acredita na arte como instrumento de transformação social, também lançou o Instituto Kobra em fevereiro de 2021. Como sua primeira ação, transformou um cilindro de oxigênio usado na obra “Respirar”. A obra iria a leilão, mas acabou sendo adquirida pelo movimento UniãoBR por 700 mil reais. Os recursos obtidos com a venda da peça foram aplicados integralmente na construção de duas usinas de oxigênio, entregues à Secretaria Estadual de Saúde do Amazonas. O Instituto Kobra funciona como um espaço para promoção de causas, por meio da arte, em defesa ao meio ambiente, ao discurso pacifista, à pauta antirracista, ao respeito entre os povos e à luta pela liberdade,

---

<sup>23</sup>Disponível em: <https://www.estilozzo.com/eduardo-kobra-doa-dois-grandes-murais-para-hospital-das-clinicas-de-sao-paulo/>. Acessado em abril de 2022.

<sup>24</sup>Disponível em: <https://www.estilozzo.com/eduardo-kobra-doa-dois-grandes-murais-para-hospital-das-clinicas-de-sao-paulo/>. Acessado em abril de 2022.

<sup>25</sup>Disponível em: <https://www.estilozzo.com/eduardo-kobra-doa-dois-grandes-murais-para-hospital-das-clinicas-de-sao-paulo/>. Acessado em abril de 2022.

além de prever ações para a promoção da cultura, com palestras, oficinas e realização de pinturas públicas em comunidades mais vulneráveis.



**Figura 11:** “Respirar”.<sup>26</sup>

Esta pandemia continua a inspirar não só as criações, mas também as ações de artistas no mundo todo. Foram inúmeros projetos que reuniram artistas de diversas linguagens, como o do exemplo citado, Kobra, que se empenharam em angariar fundos para as pessoas mais afetadas pela crise por meio de lives, leilões beneficentes, performances online, venda de obras. A arte pode e deve assumir diferentes papéis de suma importância na sociedade em tempos de crise.

Não posso deixar de mencionar que a arte, em sua diversidade de linguagem, ajudou as pessoas, artistas ou não, a superarem este momento de medo e mudanças de hábitos. Para além da sua relevância histórica, a arte, nesses períodos que assolam a humanidade, colabora na sobrevivência psíquica e emocional das pessoas, seja por meio da dança, da música, dos livros, do cinema, da poesia, de pinturas e quaisquer outras manifestações artísticas. Ela ajudou a tornar “mais leves” os períodos mais difíceis, entretendo,

---

<sup>26</sup>Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/eduardo-kobra-cria-obra-com-cilindro-de-oxigenio-para-arrecadar-fundos-para-o-amazonas/>. Acessado em abril de 2022.

distraído e sendo uma forma de expressão para as pessoas. Neste sentido, a pesquisadora Lia Calabre (2020, p. 11) coloca que a arte é reconhecida como

[...] canais de escape fundamentais da solidão, como alimento da alma, como alento e esperança de tempos e vidas sãs. Seja através de suportes já consagrados, como os livros impressos, os CD de música, seja através da internet em um volume muito maior, ou ainda nas janelas e varandas das casas, por todo mundo, temos assistido à ampliação do consumo de produtos culturais, da valorização da cultura e do uso do tempo diário com atividades de arte e cultura.

Nesse tempo marcado pela perda de milhares de pessoas, a arte se confirma como um recurso de enfrentamento, acolhimento, solidariedade, sensibilidade, esperança, ajudando a compreender e (res)significar esta experiência e o mundo.

### **1.1 Praga da dança**

Na história há um acontecimento, ou vários<sup>27</sup>, conhecido(s) como a “Praga da dança”, em que pessoas dançaram incansavelmente por dias seguidos. Esse fenômeno me levou a traçar similaridades com o ocorrido durante a pandemia da covid-19, pois observei que houve uma grande difusão de vídeos na internet, principalmente nas redes sociais, de pessoas tocando, cantando, dançando, recitando poemas, contando histórias, sozinho ou acompanhados por seus parceiros de isolamento (presencial ou virtualmente). Por estar inserida no contexto da dança, os algoritmos da internet faziam com que os acessos às produções dessa linguagem circulassem e chegassem a nós, permitindo-me acessar e ter conhecimento dessas práticas, sem requerer muito esforço. Seria esta uma praga da dança virtual? É importante registrar que o foco desta tese não será investigar esta possível teoria, visto que criaria uma demanda e uma necessidade de distanciamento histórico temporal. Pretendo apenas localizar o leitor, apresentando o cenário em que se encontravam os participantes dessa pesquisa.

---

<sup>27</sup>No decorrer deste trecho, iremos discorrer sobre as ocorrências destes eventos.



**Figura 12:** Gravura de Henricus Hondius retratando três mulheres acometidas pela praga. (Foto: Henricus Hondius).<sup>28</sup>

Sobre o fenômeno da praga, há relatos de que uma epidemia de dança atingiu os habitantes da cidade francesa de Estrasburgo, fazendo com que as pessoas dançassem por dias seguidos, sem parar, até a exaustão ou à morte. Segundo o vídeo da BBC sobre “A epidemia de dança de 1518”<sup>29</sup>, esse fenômeno começou com a moradora Frau Troffea, que começou a dançar sozinha e sem música no meio da rua. Encorajada pelas palmas e gritos dos outros moradores, Frau dançou continuamente por 6 dias. Com o passar do tempo, outras pessoas se integraram e, ao fim de um mês, aproximadamente 400 pessoas estavam dançando nas ruas. Muitas dessas pessoas pereceram de ataque cardíaco, derrame cerebral ou exaustão.

Evidências, tais como notas de médicos, sermões e notas do conselho da cidade de Estrasburgo, disponíveis no livro “A Time to Dance, a Time to Die: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518” (2008), do historiador John Waller, contam que as pessoas dançavam e não executavam ou se contorciam aleatoriamente. Até hoje, o motivo dessa dança até a morte nunca foi

<sup>28</sup>Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2016/11/o-que-causou-estranha-epidemia-de-danca-de-1518.html>. Acessado em agosto de 2021.

<sup>29</sup>Disponível em <https://www.bbc.com/future/article/20161028-the-town-the-nearly-danced-itself-to-death>. Acessado em agosto de 2021.

identificado, mas fez com que estudiosos levantassem algumas hipóteses sobre suas possíveis causas.

A epidemia se alastrava e espalhava também a preocupação entre os nobres e governantes, os quais buscaram respostas médicas para o fenômeno. Médicos e astrólogos da época descartaram as causas astrológicas e sobrenaturais, sendo diagnosticada como "doença natural" provocada por "sangue quente". Como prescrição, foi sugerido inicialmente que as pessoas continuassem se movimentando em ritmo frenético até a "doença" desaparecer. Muitas pessoas acabaram morrendo por conta do desgaste físico e mental, o que levou o conselho médico da cidade a perceber o próprio erro e concluir que as pessoas atingidas pela epidemia foram vítimas da "ira sagrada". Por conta desse diagnóstico, os dançarinos foram levados até um santuário dedicado ao católico São Vito, localizado nas colinas da cidade vizinha de Saverne, onde vestiram sapatos vermelhos e ficaram em torno de uma estatueta de madeira do santo. Depois de quatro meses de dança ininterrupta e várias mortes, a epidemia parou de repente, da mesma forma como começou, e as pessoas retornaram a suas vidas normais.



**Figura 13:** Gravura do século 17 mostrando a praga da dança.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup>Disponível em <https://www.bbc.com/future/article/20161028-the-town-the-nearly-danced-itself-to-death>. Acessado em agosto de 2021.

Por algum tempo, acreditou-se que as pessoas da cidade haviam sido vítimas de intoxicação por um fungo de centeio que poderia ter causado alucinações e contrações violentas. Esta hipótese foi descartada, pois os efeitos não permitiriam que a dança continuasse por um tempo tão extenso. A explicação mais provável e aceita até o presente momento é que se tratou de uma doença psicogênica, ou seja, uma histeria em massa ou espécie de contágio cultural que atingiu populações que passavam por extrema dificuldade.

Eventos semelhantes a esse aconteceram em outras cidades ao longo dos anos, como nos conventos europeus por volta de 1700, em que as freiras se contorciam, convulsionavam, espumavam pela boca, faziam gestos obscenos.

Outro exemplo é a “Praga da dança de Aachen”, em que um pequeno grupo de indivíduos, aproximadamente 12 pessoas, começaram a sacudir seus membros, gritar, uivar, mexer-se como se estivessem em transe. Aos poucos, várias pessoas da cidade se juntaram. Ao pôr do sol, as pessoas dançantes se dispersavam, mas no dia seguinte, parte do grupo voltava a dançar. Este fenômeno ocorreu durante algumas semanas e, de repente, desapareceu de Aachen.

Até hoje os estudos foram inconclusivos na justificativa das ocorrências das pragas da dança. Uma das teorias mais aceitas é de que elas estão ligadas ao contexto histórico e social. Por exemplo, a praga de Aachen, ocorreu logo após a devastação de aproximadamente 50% da população europeia pela peste negra, fato recente na vida das pessoas que estiveram cercados pela constante presença do sofrimento e da morte causados pela peste.



**Figura 14:** Miniatura de Pierart dou Tielt mostrando pessoas enterrando vítimas da peste negra.<sup>31</sup>

No livro “Ideas of Difference: social spaces and the labour of division” (1997), editado pelos professores e pesquisadores Kevin Hetherington e Rolland Munro, é citado o estresse causado pela peste negra como a causa das pragas da dança. Entretanto, o sociólogo norte-americano, Robert Bartholomew, especula que as pragas da dança eram uma espécie de ritual extático de uma seita religiosa herética.

As pragas da dança ou, mais especificamente, a de 1518, inspirou a criação do vídeo “Strasbourg 1518”, uma colaboração de renomados bailarinos do mundo no período de isolamento da pandemia de 2020, idealizado e dirigido por Jonathan Glazer, com música de Mica Levi. “Strasbourg 1518” integrou o programa “BBC Arts Culture in Quarentine”, estreando em 10 de julho de 2020. Esse fenômeno também inspirou a criação do Coletivo Desvelo, coletivo de artistas que atuam no cenário da dança contemporânea paulistana, sob direção de Djalma Moura. A obra foi criada no ano de 2015 a partir da contemplação destes artistas pelo Programa VAI<sup>32</sup>. Trata-se de uma intervenção efêmera, intitulada “A praga da dança”, livremente inspirado no referido fenômeno ocorrido

<sup>31</sup>Disponível em <https://gizmodo.uol.com.br/praga-danca-idade-media/>. Acessado em agosto de 2021.

<sup>32</sup>Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), foi criado em 2003 para apoiar financeiramente coletivos culturais da cidade de São Paulo, principalmente de regiões com precariedade de recursos e equipamentos culturais. É organizado sob duas modalidades a fim de contemplar grupos de jovens iniciantes (VAI I) e grupos de jovens e adultos com experiência comprovada de no mínimo 2 anos (VAI II).

na França em meados do século XVI. Segundo o release da obra, a “Praga da dança evoca reminiscências corporais. Uma lembrança da dança oculta de cada corpo embarcando em um transe enfermo e místico com intuito de atingir sua exaustão para uma contaminação direta entre espaço, público e artistas”<sup>33</sup>.



**Figura 15:** “Praga da dança” - Coletivo Desvelo.<sup>34</sup>

Nestas pragas não se pode mencionar o que pensavam os dançantes, mas podemos inferir que eles precisavam, de alguma maneira, incorporar e dar vazão às suas dores. Ao dançar, talvez pudessem começar a processar os horrores que haviam sobrevivido e, eventualmente, pudessem começar a se curar. Apesar dessas teorias, os estudiosos concordam que independente da causa, as pragas da dança estão intrinsecamente relacionadas e ressaltam a influência do contexto histórico e social. É nesse sentido que traço o paralelo entre este fenômeno histórico da praga da dança e a difusão de vídeos dançantes pelas redes na pandemia da covid-19, ou seja, a prática como reflexo e fruto do contexto pandêmico mediados pela internet.

---

<sup>33</sup>Informação disponível em: <http://www.canalaberto.com.br/index.php?r=clientes/361-danca-sesc-santo-amaro-apresenta-praga-da-danca-do-coletivo-desvelo-nas-ruas-do-bairro>. Acessado em novembro de 2020.

<sup>34</sup>Imagem disponível em <https://cartacampinas.com.br/2019/08/coletivo-desvelo-chama-a-ocupacao-dos-espacos-publicos-com-uma-danca-celebracao-em-praga-da-danca/>. Acessado em julho de 2022.

Dei enfoque à dança, já que este é nosso objeto de estudo. Entretanto, observei que esta propagação de vídeos também ocorreu nas diversas linguagens, em que artistas profissionais ou não se propunham a divulgar algum trabalho ou ação nas redes. Como em uma pandemia, esta ação que acontecia de modo tímido e isolado parece ter contaminado os artistas que se dispuseram a se expor e disseminar seus trabalhos, facilitados pela comunicação ágil e acessível para a maioria das pessoas, por meio da internet.

A facilidade de acesso à internet, registro, criação e edição de vídeos nos aparelhos celulares foram determinantes para a ocorrência deste fenômeno. Não posso esquecer também da grande utilização das redes sociais por pessoas de diversas faixas etárias, cada qual de seu modo. Cada usuário é o curador do que vai apresentar na sua página, bem como curador dos seus interesses, o que faz com que os algoritmos direcionem e aproximem interesses comuns de cada usuário.

Os vídeos mostravam pessoas dançando, sozinhos ou acompanhados por seus parceiros, animais e/ou pessoas, em suas residências ou locais que escolheram para se refugiar, com muito ou pouco recurso de equipamentos tecnológicos de edição, iluminação, sonorização. Mas o que mobilizou este dançar? Por que e para quem estas danças foram feitas?

No começo não imaginava que a pandemia iria se estender por tanto tempo e depois desse primeiro mês, já sentindo que iria durar, percebendo a escassez de trabalho, me perguntei qual o sentido de continuar a fazer dança? Qual o sentido de dançar nas telas, nas redes sociais? (FUKUSHIMA, 2021)

O projeto “Dance em casa”. Talita Bretas, fundadora do Portal MUD<sup>35</sup>, lançou, juntamente com outras plataformas parceiras, o chamado para que

---

<sup>35</sup>O Portal MUD é uma plataforma online desenvolvida para quem faz a dança acontecer no Brasil! Tudo sobre dança em um clique: história, memória, notícias, divulgação de eventos, um mural dos profissionais, academias, empresas e a difusão de metodologias de renomados professores brasileiros. Todos os serviços são oferecidos online e podem ser usufruídos a qualquer horário e de qualquer lugar. Tudo começou com o Museu da Dança (MUD) que nasceu em 2014 com o propósito de contar e preservar a história da dança, reconhecendo-a como um importante saber e bem cultural. Ao longo dessa trajetória, nossa principal missão foi compilar e manter viva a memória da dança. Entretanto, este itinerário ganhou novas direções, dilatou rotas, abriu caminhos e, hoje, o MUD ampliou a sua voz. Mais que guardiões e difusores da história da dança, desejamos lançar um novo olhar para este saber, enquanto conhecimento, arte e profissão. [...] Como Portal MUD, reconhecemos a dança como um inestimável patrimônio imaterial da humanidade. Por isso, com nossas ações pretendemos inaugurar e incentivar projetos que preservem e promovam a difusão da dança. Informações disponíveis em: <https://portalmud.com.br/portal/sobre>. Acessado em agosto de 2022.

profissionais da dança lançassem vídeos de 15 a 60 segundos em suas redes sociais. No primeiro momento, a ideia era de que o público conseguisse ver a dança sem sair de casa, além de divulgar o trabalho dos artistas de forma poética, resistente e de modo coletivo. A cada quinta-feira, novas coreografias foram compartilhadas tanto nos perfis dos autores dos vídeos quanto nas páginas agregadoras: @portalmud @agendadedanca @criticatividade @conectedance.<sup>36</sup> Esse projeto não só inspirou e mobilizou, bem como disseminou os trabalhos dançantes no início da pandemia.



**Figura 16:** Divulgação “Dance em Casa”.<sup>37</sup>

Numa primeira ocasião, achei encantador ver tantos moveres, tantas danças distintas sendo disseminadas e invadindo as minhas redes sociais. Com o passar dos dias, o contato direto com celulares, computadores e redes para trabalhar e para me comunicar provocou um cansaço, o que desencadeou a perda do encanto em visualizar essas produções. O cansaço também se deu no âmbito do lazer, distanciando-me, também, de shows e lives de artistas e personalidades que admiro, dos encontros virtuais com amigos e dos exercícios físicos feitos via formato virtual. A primeira sensação foi uma vontade de me mover para fazer parte e fomentar este fenômeno dançante. Entretanto, ao tentar criar algo, as cobranças em relação ao espaço, luz, som, corpo foram mais

<sup>36</sup>Figura 23: Imagem de divulgação do “Dance em Casa”. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/ler/dance-em-casa>. Acessado em junho de 2021.

<sup>37</sup>Imagens disponíveis em <https://portalmud.com.br/portal/ler/dance-em-casa>. Acessado em agosto de 2022.

significativas e foram suficientes para me fazerem abortar o desejo. Junto ao meu marido, pude acompanhar o seu projeto em que se propôs a criar uma música para o Prêmio Funarte Respirarte. Ele, enquanto músico, além da criação e execução da música, teve de se preocupar em buscar todas as formas de captação de imagem e som, procurar também a melhor luz, o melhor ângulo, edição, cenário e narrativas que iriam integrar aquela composição. Foram inúmeras tentativas na busca por uma criação audiovisual, apesar de ser um edital para a linguagem musical. Esta cobrança, mesmo que pessoal, na busca por uma qualidade técnica e estética, fez com que eu desistisse da criação de um vídeo dançante, por mais que houvesse um desejo de se mover. Além disso, uma cobrança em relação ao corpo e movimento também estavam presentes.

Com a chegada da pandemia, o movimento limitado foi instaurado na minha casa: foram horas em frente à televisão assistindo a séries e filmes e horas de trabalho sentada em frente ao computador, saindo de casa apenas quando era necessário. Medo. Um corpo que foi se acostumando às dores e ao movimento limitado. Isso durou alguns meses até que a necessidade do movimento e interação com as pessoas se tornou algo vital. Entretanto, o interesse pelo lazer e pela fricção artística mediada pelas redes não voltou a ser tão atrativo, apesar da oportunidade de ter acesso a incríveis propostas e trabalhos. Como pesquisadora e amante do movimento, comecei a questionar sobre o que aquelas danças diziam, por que estavam sendo feitas. Para quem? Qual sentido das danças em tempo de morte e incertezas? Não se questiona aqui a qualidade técnica, a estética, os elementos que estavam sendo utilizados nas produções, mas qual o sentido na produção dessas danças?

Em duas narrativas coletadas para o estudo, este fenômeno e incômodo também foram abordados pelos artistas. Sandro Borelli (2021), colocou que:

Nessa época as pessoas já haviam começado a fazer coisas em casa, dançar em casa. Eu te confesso que no início eu achei até interessante, mas depois comecei a achar tudo aquilo idiota, porque era uma coisa muito centrada no corpo, demonstrando suas habilidades, sua beleza física, sua beleza de movimento. Aquilo não levava a lugar algum. Aquilo começou a me incomodar demais.

Bongiovanni (2021) também se referiu a este fenômeno:

Mas o tempo passou, começamos a ver as pessoas da dança se reinventando, produzindo, todos dançando na sala de casa, mas curiosamente, sem querer criticar os meus colegas, eu olhava para aquela dança na sala exatamente como a dança do palco

transposta para a sala, uma dança virtuosa, vigorosa, energética, uma dança que diz sempre sobre como as pessoas são ótimas e eu me perguntava se as pessoas não estavam sentindo o que estava acontecendo, que pessoas estão começando a morrer e a perspectiva é isso se espalhar, de termos outra peste negra, eu estava meio apocalíptico no começo e achei aquela dança completamente descolada do contexto. Eu não tinha vontade de produzir, estava deprimido, comprimido, preso dentro de casa. Fiquei olhando o que as pessoas estavam produzindo até um determinado ponto e depois parei de olhar, porque aquilo não me tocava de maneira alguma. Achava muita alienação. Ao mesmo tempo, eu mantinha um fiapo de generosidade com meus colegas, porque cada um sobrevive como pode. Algumas pessoas tinham força para fazer força contra, acho que isso é lindo, perfeito, mas particularmente eu estava em outro momento, então fiquei quieto, na minha.

Na busca pela compreensão desta praga da dança virtual, levantei algumas hipóteses para a motivação destas danças:

- “Dançar para pertencer”: dançar como forma de reconhecimento e pertencimento à classe da dança;
- “Dançar para afastar a peste”<sup>38</sup>: dançar como necessidade terapêutica em busca da cura física e psicológica;
- “Dançar para passar o tempo”: a pandemia fez com que a sensação do tempo se alargasse, os dias parecessem mais longos. Numa cidade como São Paulo, em que passamos muito tempo nos deslocando, durante a pandemia não havia mais essa necessidade, pois bastava acessar o aplicativo de comunicação para estar em algum lugar desejado. Ou seja, o tempo utilizado para o deslocamento espacial não era mais necessário e ficou disponível para outros fazeres;
- “Dançar para sobreviver”: sobrevivência no sentido de produção. Durante este período, os artistas tiveram que readequar seus projetos, quando possíveis, para a linguagem audiovisual e sua disseminação via internet;
- “Dançar para não ser esquecido”: também podemos enxergar o reflexo da perversidade do sistema capitalista, em que a todo momento, temos que expor nossos trabalhos, criar as vitrines digitais para se promover o tempo todo, vendendo-se, mostrando suas habilidades;

---

<sup>38</sup>Referência ao projeto da artista Juliana Moraes intitulado “Dança para afastar a peste” que será mencionado no trecho sobre Mediação Tecnológica.

Não é minha pretensão encontrar respostas para esses questionamentos, mas exponho brevemente o que o fenômeno me levou a refletir e levantar outros questionamentos sobre a relação existente entre dança e a pandemia da covid-19.





**Figura17:** Convite à pausa- “Solos de Laje”.

## CAPÍTULO 2. MODOS DE SOBREVIVÊNCIA

Por que utilizar a expressão “modos de sobrevivência”? Artistas e profissionais ligados ao setor artístico-cultural brasileiro sempre tiveram que se mobilizar a fim de garantir não só a continuação de seus trabalhos de criação e circulação das obras, mas também a sobrevivência econômica, visto que o suporte governamental destinado ao setor sempre foi insuficiente. Vale lembrar que a cada gestão política, seja na esfera municipal, estadual ou federal, o setor sofre mudanças de acordo com os interesses e propostas de cada governante, o que demonstra uma instabilidade e falta de políticas públicas permanentes para o referido setor. Neste cenário instável, quais são as possibilidades de produção e circulação das obras de dança pelo país?

Ao observar o contexto de produção de dança, dentre a qual se encontra a dança contemporânea, duas possibilidades se destacam: as companhias oficiais e os artistas/grupos/companhias independentes, que diferem tanto na estrutura de trabalho e organização quanto na forma como provém a verba para a manutenção, produção e circulação de suas obras.

As companhias identificadas como oficiais são mantidas com financiamento público por meio de orçamento direto, aprovados anualmente pelas gestões estaduais e municipais. Segundo Houaiss (in Teixeira, 2012, p. 35), o termo oficial significa “executado pelo governo ou por uma autoridade administrativa reconhecida”. A pesquisadora Ana Teixeira (2012, p. 48) discute sobre esse formato de companhias e ressalta que este modelo de dança associado ao poder público se alastra pela Europa e pelas Américas até chegar ao Brasil. Como exemplos de companhias oficiais em exercício, podemos citar: Balé da Cidade de São Paulo<sup>39</sup>, São Paulo Cia de Dança<sup>40</sup>, Corpo de Dança do Amazonas<sup>41</sup>, Corpos Artísticos do Palácio das Artes<sup>42</sup>, Balé da Cidade de Taubaté<sup>43</sup> e o mais recente Corpo Artístico da Cidade de Jundiaí<sup>44</sup>.

---

<sup>39</sup>Para saber mais: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/bale-da-cidade-de-sao-paulo/>.

<sup>40</sup>Para saber mais: <http://spcd.com.br/>.

<sup>41</sup>Para saber mais: <https://cultura.am.gov.br/portal/corpo-de-danca-do-amazonas/>.

<sup>42</sup>Para saber mais: <http://fcs.mg.gov.br/corpos-artisticos/cia-de-danca-do-palacio-das-artes/>.

<sup>43</sup>Para saber mais: <https://www.taubate.sp.gov.br/tag/bale-da-cidade/>

<sup>44</sup>Para saber mais: <https://cultura.jundiai.sp.gov.br/fiqueemcasa-da-cultura/corpos-artisticos-da-cultura/cia-jovem-de-danca/>.

A referida pesquisadora, em sua tese,<sup>45</sup> aprofunda a discussão sobre as companhias oficiais e a perpetuação desse modelo em diferentes contextos, dentre os quais está o Brasil. Ela alega, na essência de sua discussão, que este modelo de companhias oficiais ainda opera como “fenótipos estendidos da iniciativa do rei Luís XIV” (TEIXEIRA, 2012, p. 85), e que “constata-se que, mesmo passados três séculos e meios de instauração desses modelos, as companhias brasileiras mantêm o mesmo discurso, esse do poder oficial que determina o discurso artístico” (TEIXEIRA, 2012, p. 101).

“As companhias oficiais, aparentemente, apresentam estruturas praticamente inabaláveis” (TEIXEIRA, 2012, p.107), contudo, não posso esquecer de que essa estabilidade é afetada a cada mudança de governo, sujeitando-os à política vigente. Geralmente, a alteração resulta na mudança do quadro de gestão dos órgãos relacionados à cultura, que, a cada ano, busca ter os orçamentos aprovados, readequados e a manutenção de seus quadros de funcionários para a continuidade de seus trabalhos.

Há inúmeras discussões a respeito dos valores destinados às companhias oficiais, que se comparados aos orçamentos de projetos que as companhias independentes disputam entre os pares são discrepantes. Não estou julgando a necessidade da verba atribuída às companhias oficiais para desenvolverem seus trabalhos, entretanto, mas isso evidencia a má distribuição do dinheiro público reservado à cultura, pois a verba destinada a uma companhia oficial poderia sustentar diversos grupos independentes. Este fato revela a crueldade do sistema independente, visto que fortalece um ambiente competitivo e privilegia o desenvolvimento artístico das companhias oficiais. A utilização do termo independente vai ao encontro da discussão proposta pela pesquisadora Vanessa Macedo. Em sua tese de doutorado, afirma que:

Embora a palavra “independente”, e como citado acima, indique autonomia, liberdade, não subordinação e tenha surgido para se referir aos artistas não contemplados pelos formatos vigentes, hoje o seu uso parece contraditório. Isso porque se refere aos artistas que se torna cada vez mais dependentes de editais e de políticas públicas eficazes. Ainda que um conceito questionado, costuma ser usado para diferenciar os artistas que não se vinculam a nenhum corpo estável, ou seja, companhias oficiais criadas e mantidas pelo dinheiro público, ou a companhias

---

<sup>45</sup>Tese intitulada “A mediação das companhias oficiais de dança no Brasil: ecos de comunicação entre público e privado”, orientada pela Professora Doutora Helena Tânia Katz, defendida no ano de 2012 (PUC/ São Paulo).

privadas com estruturas de funcionamento mais tradicionais. (2016, p. 11).

Ao observar o contexto dos artistas, grupos e companhias independentes, identifiquei suas lutas, organização e resistência na busca por possibilidades de fomentar suas criações e manterem-se atuantes no cenário artístico, cultural e político brasileiro, dentre as quais, podemos citar:

- **Bilheteria:** neste caso, a apresentação de espetáculos acontece em locais específicos de acordo com as necessidades da obra, geralmente teatros, em que são vendidos os ingressos para ter acesso e garantir seu local na plateia. O valor arrecadado com a venda de ingressos nem sempre é convertido totalmente para os artistas. A porcentagem destinada a eles dependerá da forma de contratação do uso do espaço e equipamentos acordados entre o local (teatro contratado) e o artista, grupo ou produção do espetáculo (contratante). Uma das opções desta forma de contrato é o aluguel do espaço e, neste caso, a venda de ingressos é de responsabilidade do artista, do grupo ou de sua produção. Em outros casos, a parceria e a distribuição é conforme a porcentagem acertada por ambas as partes, contratantes (artista, grupo, produção) e contratado (teatro).
- **“Crowdfunding”:** também conhecido como financiamento coletivo ou “vaquinha online”, é uma forma de arrecadação de fundos através das plataformas digitais. Com os avanços da tecnologia e a internet cada vez mais presente no dia a dia da população, algumas novas ferramentas e sistemas vêm surgindo, acompanhando as tendências de mercado. É neste cenário que surgiu o “crowdfunding”, um sistema colaborativo organizado por meio de plataformas online – sites, blogs, redes sociais, entre outros, que visa o financiamento de projetos. Inspirado nos tradicionais levantamentos de doações para ações filantrópicas, a ferramenta foi redesenhada nos últimos anos e adaptada para o novo mundo tecnológico. A colaboração é feita por iniciativas de acordo com o interesse do apoiador, que se identifica com a proposta e quer ajudar a torná-la realidade. Tendo como base a economia colaborativa, há a

premissa de que com a colaboração coletiva muitos projetos podem ser concretizados. Os valores variam de acordo com a proposta, que vão desde livre escolha do valor até a escolha da contrapartida oferecida, a qual altera com a quantia da colaboração. Esta forma de arrecadação de valores pode ser feita por qualquer pessoa para diversos projetos e necessidades. As plataformas de “crowdfunding” funcionam como vitrines para exibir projetos e eventos que podem ser financiados por um coletivo de pessoas – os idealizadores devem estruturar suas ideias e divulgá-las, a fim de conquistar seu público-alvo. Cada item conta com uma meta, em dinheiro, a ser alcançada. É importante ressaltar que o responsável pelo projeto tem de ser transparente em suas ações e, se possível, propor mais formas de interação com o projeto. Isso porque, por ser colaborativo, todos tem o direito de saber o que está acontecendo. Exemplos de plataformas são: o norte-americano Kickstarter, os brasileiros Catarse, Queremos, Mobz, Senso Incomum, Benfeitoria, Incentivador, Movere, Impulso e Embolacha.

- Permuta ou apoio cultural: cessão de serviços e produtos necessários para a realização de um projeto a partir da parceria firmada entre empresas públicas e/ou privadas e os produtores culturais, artistas em comum acordo. Essa ajuda não provém de um valor financeiro, como ocorre no patrocínio, mas de materiais e serviços necessários ao projeto, não implicando em investimento financeiro por parte de quem apoiou. A relação não exige receber algo em troca como as estipuladas pelo patrocínio, entretanto, geralmente, são oferecidas alguma contrapartida, por exemplo, a inserção da logomarca da empresa apoiadora nos materiais de publicidade. Para conseguir apoiadores, faz-se necessário ir atrás de empresas e pessoas apresentando seus projetos. Na permuta, a troca de algo será necessária, sendo importante refletir como uma proposta pode realmente auxiliar no desenvolvimento de seu projeto e quais são as contrapartidas reais que pode oferecer.
- Patrocínio direto: investimento em projetos culturais por uma organização (empresas públicas e privadas, instituições culturais, embaixadas etc.)

sem a utilização das Leis de Incentivo. O patrocinador, também conhecido como *sponsor*, é o principal responsável por viabilizar todo o projeto nas mais diferentes etapas. Pode ser tanto uma pessoa como uma empresa, entidade ou organização que acreditará no potencial da proposta e irá financiá-la em troca de alguns benefícios. De um modo geral, este retorno vem através de publicidade e marketing, valendo-se da utilização da imagem e do nome de quem está sob seu patrocínio. O patrocinador é o grande financiador dessa ação e só investirá nela caso veja potencial nas contrapartidas previstas na proposta de patrocínio. Uma das formas de conseguir patrocinadores é criar uma proposta com contrapartidas e apresentar a empresas com potencial e interesse em patrocinar. Outra forma de captar patrocinadores é concorrer a editais abertos pelas próprias empresas, criados para selecionarem os melhores projetos e oferecem os recursos necessários para viabilizá-los. Independente da forma como será conseguido, é importante deixar claro que o patrocínio é um repasse com retorno de imagem.

- Editais de patrocínio: conforme citado acima, é uma forma de conseguir patrocínio via seleção pública para o financiamento de projetos, em que empresas públicas e privadas, uma vez por ano, definem os projetos para seus programas de patrocínio e, após isto, publicam editais de convocação de propostas, as quais serão avaliadas e selecionadas posteriormente. Geralmente, uma das condições para efetivação do patrocínio é de que o projeto esteja aprovado em uma ou mais leis de incentivo;
- Leis de incentivo à cultura: mecanismo de incentivo fiscal criado pelos governos federais, estaduais e municipais para fomentar atividades culturais e incentivar o investimento em cultura. Temos as leis de incentivo no âmbito federal (também conhecida como Lei Rouanet), no âmbito estadual (permite o abatimento de parte do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços – ICMS); e no âmbito municipal (permite o abatimento de parte do Imposto Sobre Serviços – ISS, do Imposto Predial e Territorial Urbano – IPTU).

Outra forma encontrada por artistas da dança para a divulgação e circulação de seus trabalhos é a participação em mostras e festivais não só pelo Brasil, mas também no exterior. É importante deixar claro que aqui não estou me referindo aos festivais e mostras competitivos de dança, modismo entre academias e escolas de dança brasileiras. Estes festivais, que possuem caráter competitivo e avaliação quantitativa, estão intrinsecamente relacionados à questão mercadológica e não se assemelha às propostas dos festivais e mostras que aqui quero ressaltar.

Os festivais e mostras, comumente caracterizados como independentes, aparecem como encontros para trocas, confrontos e integrações entre os artistas. Além de poder conhecer e reconhecer seus pares apreciando suas obras, os profissionais podem participar de mesas de discussões, cursos, residências artísticas ou optar pela simples convivência no dia a dia, na qual possuem a oportunidade de compartilhar experiências de forma imersiva (pelo menos é o esperado pelos organizadores). Além de ser uma tentativa de viabilizar a circulação e compartilhamento de seus trabalhos com diversos públicos, o evento é visto pelos artistas como uma forma de manutenção de seus grupos, trabalhos e momento de compartilhamento e contato com outras pessoas e profissionais da área. Apresentam aos artistas uma possibilidade de circular suas obras com ou sem retorno financeiro, já que alguns oferecem cachês pelas apresentações; outros apenas cedem os espaços para as apresentações e residências; outros custeiam passagens, hospedagem e alimentação, dentre outras maneiras. O formato e contrapartida oferecidos dependem do caráter, da proposta e do capital que possuem para a realização do evento.

Muitos destes festivais e mostras dependem de apoios, patrocínios e leis de incentivo para conseguirem efetivar suas realizações, o que significa que, após uma realização, os produtores e artistas conseguirão realizar o evento na sazonalidade esperada. enxergo muitos desses festivais como iniciativas heroicas de seus gestores, produtores e organizadores que batalham na busca pela existência, resistência e subsistência desses eventos.

Ao longo da última década, é notável que os números de festivais voltados para as artes, com destaque para o teatro, dança e circo, têm se multiplicado rapidamente no cenário nacional e internacional, comprometidos com o

desenvolvimento artístico de seus respectivos contextos. Esses eventos não só se propõem a realizar mostras de espetáculos, mas também primam pela qualidade artística de suas programações. Com perfis diversos, os festivais servem como instrumento de aproximação da produção local e regional com a produção de outras localidades brasileiras e estrangeiras, o que gera um intercâmbio de informações estéticas na produção de espetáculos.

Como exemplo, carinhosamente cito o “Dança à Deriva – Mostra latino-americana de dança”, da qual tive o prazer de participar como artista e integrante da equipe de produção. Criado em 2014 pela artista e produtora cultural paulista Solange Borelli, a mostra tem como objetivo principal ser um espaço fundamental para o fortalecimento de nossa identidade latino-americana, almejando dar visibilidade para as várias vertentes da produção artística de cada país e região, ligado à ação coordenada que promove o estabelecimento e desenvolvimento do intercâmbio entre os países latinos. Nas edições que ocorreram até o momento, o evento contou com a participação não só de artistas brasileiros de diversas regiões, como também de artistas mexicanos, argentinos, paraguaios, colombianos, peruanos, bolivianos etc. O Dança à Deriva não ofereceu cachês para os artistas em nenhuma de suas edições, contudo, ofereceu aos artistas hospedagem, alimentação e infraestrutura para suas apresentações e cursos, sendo que cada artista ficou responsável pelo seu transporte até a cidade de São Paulo. Neste ano, já temos indícios de mudanças de formato devido à pandemia, assim como, a chamada da sua 7ª edição foi aberta para além dos artistas da dança contemporânea, incluindo outras linguagens das artes do corpo (teatro, circo e *performance*). Para o ano de 2021, o festival aconteceu no formato online e teve seu nome modificado para Encontro Latino-Americano de Dança, Performance e Ativismo – Dança à Deriva, abrindo-se para outras formas de expressividade além da dança.

Além das mostras específicas de dança contemporânea, há mostras e festivais de teatro e circo e festivais de inverno municipais e estaduais que recebem propostas de dança contemporânea para compor sua programação. Dentre os festivais e mostras de dança brasileiros, estão o ABCDança, Conexão Dança, Panorama, Mostra Corpos Nômades, Festival de Dança de Itacaré, Bienal Internacional de Dança do Ceará, Festival Contemporâneo de Dança, Mostra Baiana de Dança Contemporânea, Circuito Vozes do Corpo, dentre

outros que sobrevivem e resistem às instabilidades político-econômicas em relação às artes.

Apesar dessas possibilidades de ações para o desenvolvimento do setor artístico, pude observar que as leis e editais de incentivo são vistas pela classe, muitas vezes, como única forma de fomentar suas criações. Para isto, os artistas se dedicam a elaborar projetos ou contratam profissionais especializados a fim de conseguirem encaixar as informações necessárias, da melhor forma, nos moldes exigidos para cumprirem os requisitos necessários e conquistarem a verba, com o intuito de ter uma certa estabilidade para criarem e/ou circularem com suas obras.

Não posso deixar de mencionar que as medidas legais apresentaram grande impacto no ambiente da Dança Contemporânea. Com o fomento de obras e projetos, artistas puderam apresentar seus trabalhos com maior profundidade e continuidade, corroborando para uma cena da dança mais sólida e atual. Após a implementação das leis de incentivo, a classe artística enxergou uma real possibilidade de conseguir produzir e circular suas obras com o suporte financeiro adequado ou, ao menos, viável. Além disso, as leis de incentivo, com suas particularidades, visavam também a descentralização da produção artística, a fim de democratizar o acesso à cultura, expandindo a produção e circulação das obras artísticas para além do eixo Rio de Janeiro – São Paulo e capitais brasileiras.

Num primeiro momento, o vislumbre de possibilidades despertadas pelas leis de incentivo inebriou os artistas e os incentivou a procurar compreender como elas funcionavam, os quais se dispuseram a se adequar ao sistema proposto. Atualmente, apesar das inúmeras alternativas para o *modus operandi* da arte e, conseqüentemente, da dança contemporânea, os artistas objetivam conseguir como fim primordial serem fomentados via leis de incentivo, ou seja, as enxergam como uma das únicas possibilidades de conseguirem desenvolver seus trabalhos. Pode-se notar uma grande dedicação na elaboração dos projetos e preenchimento dos requisitos necessários para conseguirem os financiamentos, sendo que muitos artistas começaram a se especializar nesse formato de escrita ou investem contratando profissionais para esse fim.

Antes de prosseguir com a discussão e após apresentar brevemente as possibilidades de produção e sobrevivência da dança no Brasil, entendo que

para este estudo é relevante e necessário tratar, com maior profundidade, das políticas públicas para a cultura, mais especificamente das leis de incentivo e editais de financiamento à cultura, pois eles têm se mostrado, muitas vezes, como principal alternativa para fazer, resistir e sobreviver fazendo arte/dança no nosso país.

## **2.1 Leis de incentivo e editais de financiamento à cultura**

Criadas para se tornar ponte entre o setor privado e a cultura e vista como área de alto interesse estratégico para o desenvolvimento social, as leis de incentivo foram uma via possível frente ao desmanche do setor, promovido pela Era Collor. Parecia razoável a existência de um dispositivo que pudesse encontrar uma intersecção de interesses entre uma política pública e o capital em benefício da sociedade. Mas para isso, o governo deveria exercer sua função constitucional de planejador, regulador e fiscalizador da sociedade, implementando uma política capaz de separar o joio do trigo, listando ações e projetos considerados de interesse público.

Tanto no Brasil quanto na França, o Estado apresenta-se como a principal instituição a dar o suporte financeiro para as atividades artísticas. Entretanto, nos últimos anos, este cenário está mudando, sendo crescente o financiamento por meio do capital privado. Nos dois países, observa-se crescente incentivo à participação do capital privado na implementação das políticas culturais.

No Brasil, esta questão é regulada por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei no. 8.813/91), conhecida como Lei Rouanet. Trata-se da base de toda a política de relações entre o Estado e o capital privado, por meio de renúncia fiscal para investimento em cultura. Portanto, trata-se de recurso público, direcionado de acordo com a capacidade de solicitação dos diferentes grupos e exigências dos patrocinadores. As demandas qualificadas, elaboradas de forma predominante por grupos artísticos consolidados e com expressão na mídia, gradativamente substituem políticas públicas de caráter universal, recriando as desigualdades econômicas regionais existentes no país, no que tange ao financiamento das atividades culturais. Considerando os dados disponíveis referentes ao período 1998 – 2004, é possível perceber a crescente captação de recursos privados (de 230 para 470 milhões de reais), mas a permanência da maior parte deste recurso (de 192 para 203 milhões de reais) concentrados na região sudeste do país. O Estado de São Paulo concentrou, em 1998, 42% da captação total do país e, em 2004, 43%. Assim, a diferenciação e desigualdade predominam, em termos políticos, em detrimento do desenvolvimento da própria cultura enquanto direito universal, tal como expressa a Constituição Brasileira, aprovada em 1988, no artigo 215: “Estado garantirá a todos o

pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (SEGNINI, 2007, p.5)

Esse modelo é resquício da Era Vargas, em que a cultura foi utilizada para servir como propaganda do governo. Inúmeras são as críticas em relação a essa forma de incentivo à cultura no Brasil, principalmente no que se refere ao estreitamento do entendimento de cultura e à transferência da responsabilidade pela promoção cultural do governo para o setor privado, em que as ações culturais se tornaram ações de marketing para empresas. Ou seja, trata-se de um mecanismo de apoio à produção, à difusão das manifestações culturais e artísticas que firmam parceria com a iniciativa privada por meio de isenção fiscal.

As leis de incentivo estão inseridas no conjunto de políticas públicas governamentais, em que pessoas físicas ou jurídicas têm o direito de escolher os projetos que mais lhe interessam e obtêm em troca o benefício fiscal que varia conforme o mecanismo utilizado. Apesar das inúmeras críticas, é notável que as leis de incentivo à cultura ampliaram o acesso, isto é, possibilitou que a produção artística fosse difundida pelo território nacional, principalmente no eixo Rio de Janeiro – São Paulo e capitais brasileiras.

### **2.1.1 Lei Sarney: onde tudo começou**

Aprovada pelo presidente José Sarney em 1986, a lei, que tem seu nome, foi a primeira Lei de Incentivo Fiscal à produção cultural no Brasil. A norma serviu como mecanismo de urgência, a fim de suprir a falta de recursos estatais e a demanda cultural acumulada no período da Ditadura Militar, por meio de benefícios fiscais para as empresas que investissem no setor. Entretanto, essa lei, apesar de inúmeras críticas, serviu como modelo e ponto de partida para o modelo atual das leis de incentivo à cultura.

Ao assumir o cargo de Presidência da República em 1990, Fernando Collor impôs, de forma abrupta e imediata, diversas mudanças no setor cultural, dentre as quais, por meio de Medidas Provisórias, o MinC foi rebaixado a uma

secretaria e a Lei Sarney teve seus incentivos fiscais suspensos, ou seja, houve o desmonte das instituições culturais<sup>46</sup>.

Em 23 de dezembro de 1991, foi instaurada a Lei de Incentivo à Cultura (Lei 8.3131/91), ainda em vigor, conhecida popularmente como Lei Rouanet. É nomeada dessa forma por fazer referência ao idealizador de sua primeira versão, o sociólogo Sérgio Paulo Rouanet, que na época era o secretário de Cultura do Estado. Até hoje, a norma vem sendo aperfeiçoada e continua sendo alvo de ataques e críticas.

Esse mecanismo nasceu do objetivo de financiar a produção artística por um curto prazo e tornou-se o principal meio de financiamento no campo cultural, expandindo-se para os três níveis – federal, estadual e municipal. Conseqüentemente, o MinC passou a ter menos poder de interferência e o “mercado” assumiu o papel do Estado como o maior investidor no setor cultural brasileiro, em que os projetos são escolhidos de acordo com os critérios e os interesses dos patrocinadores.

Embora tenha e ainda sofra várias críticas, não podemos deixar de ressaltar o seu importante papel por ter sido a primeira iniciativa governamental de desenvolver um mecanismo entre governo federal e iniciativa privada, a fim de fomentar o setor cultural brasileiro.

### **2.1.2 Lei Rouanet: a continuidade**

Conhecida popularmente como Lei Rouanet, a Lei 8.3131/91, promulgada em 23 de dezembro de 1991, foi criada em cima dos princípios básicos da Lei Sarney, retomando a forma de incentivo à cultura mediante doações, patrocínios ou contribuições e, em troca, há o abatimento no Imposto de Renda de pessoas físicas e jurídicas, como informado anteriormente. Com base neste preceito, a norma implementou o novo Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que possibilitou três formas de incentivo à cultura no país:

1) FICART (Fundo de Investimento Cultural e Artístico): seria um fundo de investimento cujo patrimônio deveria ser investido em projetos culturais, tendo como benefício a isenção de tributação sobre seu ganho de capital. A

---

<sup>46</sup>O pesquisador Fabio Ferron, em sua dissertação de Mestrado (USP, 2017), intitulada “O primeiro fim do Minc” reflete sobre as razões pelas quais o presidente, impôs estas reformas no cenário cultural, *partindo da indagação “O que explica a extinção do Minc?”* (2017, p.11).

importância desse tipo de investimento seria reconhecer o caráter lucrativo da cultura, uma vez que recompensaria o investidor com os lucros da atividade. Apesar de ser uma ótima ideia, nunca foi regulamentada.

2) FNC: é o fundo do MinC que substituiu o Fundo de Promoção Cultural (criado em 1986 pelo presidente José Sarney e desabilitada no início do Governo Collor). Foi criado com objetivo de contemplar projetos, que não possuíam patrocínio e o interesse do setor privado, com apoio direto do governo federal. O objetivo era balancear os patrocínios feitos com base em interesses mercadológicos e descentralizar os recursos. Os recursos para esse fundo viriam do orçamento federal e sua distribuição seria feita pelo MinC através da avaliação e seleção de projetos.

3) Incentivo Fiscal (Mecenato): chamado de Renúncia Fiscal ou Mecenato; porém, mais conhecido por Lei Rouanet, consiste no apoio de pessoas físicas e jurídicas a projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura, em que essas pessoas podem realizar doações ou patrocínios diretamente às instituições, por meio do abatimento no Imposto de Renda. Cabe ao governo a aprovação de projetos culturais, o que é feito pelo Ministério da Cultura através da análise feita pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC).

Uma das diferenças neste processo, em comparação à Lei Sarney, é que agora o projeto cultural é analisado pelo Ministério da Cultura, em vez do produtor/organizador cultural, como era anteriormente. Ou seja, o proponente (autor do projeto) apresenta um projeto cultural ao MinC e somente se a proposta for aprovada pelo gabinete, o proponente está autorizado a captar dinheiro via renúncia fiscal, junto a pessoas físicas e jurídicas. Desta forma, o Estado abdica parte do Imposto de Renda como forma de aumentar os recursos para a atividade cultural no Brasil. No entanto, essa medida conferiu uma característica mercadológica para a cultura, já que o governo não participa da captação de recursos, ficando a cargo das empresas e pessoas físicas investidoras a seleção do projeto a ser apoiado. Ao Governo Federal cabe apenas a análise da finalidade, consistência do projeto e da fiscalização do uso correto do dinheiro público. Este tripé foi pensado e construído para que o FICART e o Incentivo Fiscal cobrissem as necessidades mais próximas da indústria cultural e

o FNC fizesse um contraponto, incentivando projetos de caráter não comercial, equilibrando o sistema.

Ao investirem em projetos aprovados pelo Ministério da Cultura, sob a modalidade de doação ou de patrocínio, as empresas podem obter os seguintes benefícios fiscais:

- Abatimento de 40% do total investido, no caso de doações, ou de 30%, no caso de patrocínios, do valor do IRPJ (Imposto de Renda de Pessoa Jurídica) devido no ano-calendário. Esse desconto está limitado a 4% do total apurado. Inicialmente, o limite era de 2%, passando para 5%, até chegar ao limite atual;
- Dedutibilidade, como despesa operacional, de 100% das despesas incorridas a este título na apuração do lucro líquido contábil do exercício em que forem efetuados os investimentos, reduzindo a base de cálculo do IRPJ e da CSLL (Contribuição Social sobre Lucro Líquido).
- Dedução fiscal, em que as empresas investidoras têm acesso gratuitamente, como forma de contrapartida, a até 25% dos produtos culturais resultantes dos projetos incentivados.

### **2.1.3 Leis Municipais e Estaduais**

Em março de 1990, no início do governo Collor, a Lei Sarney foi revogada, gerando uma queda no investimento em cultura baseado nas leis de incentivo federal. O setor cultural, que estava começando a se desenvolver devido ao novo fluxo de investimentos provenientes da iniciativa privada, teve seus projetos paralisados. Entretanto, houve uma reação por parte dos municípios que a partir deste ano promulgaram uma série de leis de incentivo baseadas em renúncia fiscal de ISS e IPTU, tendo São Paulo e Rio de Janeiro como pioneiros nessa iniciativa.

Os estados e municípios modelaram seus projetos de incentivo fiscal baseados em dois formatos: mecenato cultural, em que o patrocinador pode escolher um projeto específico previamente aprovado, ou desde que ele tenha sido aprovado anteriormente pelo governo, ou patrociná-lo diretamente; fundos de ação governamental, em que o depósito é feito em uma conta do governo e este trata de definir o melhor uso a ser feito com os recursos. Dentre elas, podemos citar: Lei Mendonça (município de São Paulo), Lei do ISS – RJ

(município do Rio de Janeiro), Leis do ICMS-RJ (estado do Rio de Janeiro), Leis do ICMS-BA – Fazcultura (BA) e Leis do ICMS-MG (MG).

#### **2.1.4 Lei do Audiovisual**

A atividade audiovisual brasileira foi beneficiada no âmbito federal com uma legislação específica, a Lei do Audiovisual. Isto se deu devido ao reconhecimento da importância do setor, e de suas produções, para a difusão da imagem do país no exterior. Esse benefício foi delineado na forma de aquisição de quotas representativas de direitos de comercialização de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de produção independente, que deveriam ser registradas na CVM (Comissão de Valores Mobiliários).

Já o Funcine (Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional) é um tipo de benefício fiscal também criado para incentivar as atividades audiovisuais e a circulação de filmes, cujo capital deve ser utilizado para investimento, prioritariamente, na produção de filmes ou em projetos referentes à ampliação dos aparelhos e salas de cinema disponíveis.

#### **2.2 Incentivos para a dança paulista**

Observado o cenário anterior à pandemia, tínhamos as seguintes opções para fomentar a dança no Brasil para artistas, grupos, companhias e coletivos independentes paulistanos: Lei Rouanet (esfera federal), ProAc (esfera estatal/ Editais e ICMS) e Fomento à Dança (esfera municipal). Além desses, destacamos os editais publicados por instituições públicas e privadas.

Ao analisar o contexto paulistano, além de prêmios ligados a instituições privadas e demais formas de produção na Dança, encontramos o ProAc e a Lei de Fomento à Dança como principais mecanismos de apoio financeiro às criações e circulação de obras de dança pela cidade e estado de São Paulo.



**Figura 18:** Logo ProAc.<sup>47</sup>

O Programa de Ação Cultural de São Paulo (ProAc) foi instituído no ano de 2006 pela Lei Estadual nº 12.268, com o objetivo principal de regulamentar a oferta de patrocínios culturais no estado de São Paulo, via isenção fiscal sobre o imposto estadual ICMS (Imposto sobre a Circulação de Mercadoria e Serviços).

Com essa lei, as empresas interessadas podem patrocinar projetos culturais com valores a serem pagos no ICMS, recebendo o desconto do valor do patrocínio no próximo pagamento do imposto. Ou seja, a empresa que investir em um projeto cultural, previamente aprovado pelo ProAc, receberá de volta o valor total repassado na forma de desconto no ICMS<sup>48</sup> devido no ano seguinte. Além disso, ao utilizar esse mecanismo, a empresa usufruirá de algumas contrapartidas, tais como o almejado marketing e a propaganda.

Sobre o seu funcionamento, o ProAc possui 2 formas de fomento:

- Fomento indireto: também conhecido como ProAc ICMS, é o mecanismo estadual de incentivo fiscal para projetos culturais. Essa modalidade corresponde à oferta de recursos por parte das empresas por meio de patrocínios e renúncia fiscal, ou seja, os proponentes do projeto firmam uma parceria com empresas/empresários. Para ter acesso a esse tipo de recurso, os proponentes devem se cadastrar e, posteriormente,

---

<sup>47</sup>Disponível em <https://www.sisemsp.org.br/sisem-sp-divulga-os-projetos-contemplados-pelos-editais-proac-museus-2014/>. Acessado em janeiro de 2022.

<sup>48</sup>Os valores e limites o incentivo fiscal são calculados com base nos valores dos impostos a serem recolhidos anualmente. O valor de abatimento do ICMS varia de acordo com a área de atuação e o tamanho da empresa, o abatimento também se modifica.

submeter o projeto à análise da CAP, Comissão de Análises de Projetos do ProAc. Após a aprovação do projeto, o proponente receberá a autorização para a captação de recursos junto às empresas que, como dito anteriormente, terão descontos no ICMS. É importante observar que é estabelecido um limite máximo de recursos de captação para cada tipo de projeto e, também, a quantidade de projetos por proponente. Para as empresas há, ainda, um limite máximo de valor a ser patrocinado, que varia percentualmente segundo o volume de impostos a recolher.

- Fomento direto ou ProAc Editais: é um programa de investimento direto do Estado através de concursos regulamentados na forma de editais, cada qual direcionado a um determinado segmento artístico e/ou cultural. Os proponentes, após o cadastramento, devem realizar a inscrição do projeto, observando formato e critérios elencados no edital que irão competir com outros participantes.

Ambas as modalidades atendem diversos segmentos além da Dança, como artes plásticas, visuais e design, bibliotecas, cinema, circo, primeiras obras, programas de rádio e televisão, restauração e conservação de bens culturais, dentre outros. Além disso, nos dois casos, os projetos são analisados por uma comissão, a qual é selecionada pela Secretaria de Cultura, que analisará, além da proposta estética, outros critérios, tais como interesse público e artístico da proposta, compatibilidade dos custos, capacidade de realização pelo proponente, atendimentos às legislações. Após a realização do projeto, há necessidade de prestação de contas, que também passará por avaliação e verificação dos dados e notas enviados em quaisquer uma dessas modalidades.

Outra forma de fomento é o ProAc Municípios, que visa o fomento e difusão da cultura no estado de São Paulo, promovendo e valorizando a cultura local a partir da seleção de projetos de cidades interessadas em abrir seus próprios concursos. Nessa nova modalidade, os municípios contemplados receberão repasses financeiros, os quais variam de acordo com o tamanho da cidade, para realizar seus próprios projetos culturais. Para ter acesso, o município precisa ter uma política pública municipal para a cultura já implantada e ter, inclusive, a forma de editais prevista na sua legislação.

Deverá, também, oferecer contrapartidas mínimas e selecionar, através de editais, as iniciativas de artistas ou agentes culturais locais que irão receber as premiações. Os editais que o município realizar precisam estar de acordo com a legislação do ProAc-ICMS e poderão premiar as ações culturais.

Além disso, nestes últimos anos houve a criação do ProAc Expresso, que são três programas de fomento articulados e complementares com recursos próprios do Governo de São Paulo: ProAc Expresso Editais, ProAc Expresso Direto (substituiu o ProAc Expresso ICMS) e Juntos pela Cultura + Difusão Cultural. Além desses, como dito anteriormente, uma das frentes da referida Lei Aldir Blanc, temos o ProAc Expresso LAB<sup>49</sup>, investimento direto do Estado por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa.



**Figura 19:** Logo Fomento à Dança.<sup>50</sup>

Já o Fomento à Dança é um programa municipal instituído no ano de 2005 pela Lei nº 14.071. Criado à semelhança e a partir do Fomento ao Teatro (2002), visa estimular e fortalecer a produção e a pesquisa de dança contemporânea na cidade de São Paulo, contemplando com apoio financeiro artistas, grupos, companhias ou coletivos aptos a desenvolverem trabalhos de contribuição artística e social.

A Lei de Fomento à Dança foi uma conquista dos artistas que, unidos em torno de um objetivo comum – discutir e dar subsídios para elaboração de políticas culturais para a área –, deixou de lado diferenças e preferências, simpatias e antipatias e partiu para a luta. Resgatar essa história é tarefa, a um só tempo, necessária e prazerosa. Tem início em 2002, com a criação do Movimento Mobilização Dança, passa pela aprovação da Lei e resulta, na outra ponta, na constituição inédita de uma assessoria em dança dentro da Secretaria Municipal de Cultura durante a gestão de Iracley Cardozo, seguida da de Umberto da Silva, ambos profissionais articulados e receptivos às

<sup>49</sup>Este modelo será discutido posteriormente devido a sua importância no período pandêmico.

<sup>50</sup>Imagem disponível em <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7986>. Acessada em janeiro de 2022.

necessidades, particularidades, urgências e emergências da área. (Fomento – uma biografia autorizada, p.123).

Gostaria de ressaltar que essa lei resulta do esforço e mobilização de um grupo de artistas, movimento que antecede anos de luta antes de sua homologação em 2005. Na publicação em comemoração aos 5 anos de sua aprovação, intitulada “Fomento a Dança 5 anos” (2012), e na tese da artista Vanessa Macedo, intitulada “Pulsção da obra: dramaturgias nas práticas contemporâneas de dança” (2016), podemos encontrar o relato histórico precioso do percurso de luta até a aprovação com detalhes e depoimentos dos envolvidos neste processo. Ao identificar a ausência de políticas públicas para o setor e impulsionados pela conquista do Teatro, que teve a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro, os artistas se mobilizaram e buscaram oportunidade de abertura política para cobrar ação política semelhante para a dança. Nesse percurso, destacamos o “Mobilização Dança”, movimento de representação da classe da dança que teve importante papel na organização das discussões e de ações de cobrança junto ao setor público.

A Lei de Fomento à Dança de SP (14071/05), única no Brasil, nasceu do Projeto de Lei 508/04, que foi apresentado à Assembleia Legislativa pelos então vereadores do PT Tita Dias, José Américo e Nabil Bonduki. Promulgada em 14 de setembro de 2005, por unanimidade, foi fruto de uma intensa luta do movimento Mobilização Dança e, ao longo do tempo, foi mudando o cenário da produção desta arte na cidade. Criada para proteger um tipo de dança (conhecida como ‘dança contemporânea independente’) que enfrentava, na época, dificuldade para sobreviver, acabou catapultando-a para uma posição de poder (excluía todas as outras)<sup>51</sup>. (KATZ, 2014)

Com a promulgação da Lei 14.071/05, em 18 de outubro de 2005, foi iniciado um processo de análises e discussões internas na Secretaria Municipal de Cultura para a construção do edital que a colocasse em prática. Carlos Augusto Calil, secretário da Cultura da época, convidou a artista da dança, Iracity Cardoso<sup>52</sup>, para ocupar o cargo de Assessora de Dança, que teve a responsabilidade de elaborar o primeiro edital, instaurar a comissão julgadora e definir os critérios de seleção. A primeira comissão presidida por Iracity Cardoso

---

<sup>51</sup>Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-danca,lei-de-fomento-mudou-os-caminhos-da-danca-em-sao-paulo,1561673>. Acessado em agosto de 2022.

<sup>52</sup>Artista da dança que teve sua carreira estabelecida como bailarina e diretora em importantes companhias brasileiras e europeias.

selecionou 14 grupos, que passaram a ocupar e reativar o Centro de Dança na Galeria Olido com ensaios, oficinas, workshops e o trânsito de diversos profissionais ligados à produção em dança.

A partir da premissa básica de difundir a produção artística e garantir um melhor acesso da população à dança contemporânea, a cada edição, o Fomento é submetido a novas necessidades, ao aprofundamento dos critérios e formas de avaliação, o que gera polêmicas e desperta discussões e mobilizações entre os artistas da dança paulistana a cada edital e devolutivas das avaliações.

Até 2013, a lei contemplou 191 dos 611 projetos enviados por 65 núcleos artísticos distintos. A classe de dança foi percebendo as distorções geradas, fortaleceu a Cooperativa Paulista de Dança e se organizou em um seminário permanente, que nomeou de A Dança se Move. Para solucionar um dos mais graves problemas detectados, que se refere ao fato de todos competirem lado a lado, seja o aluno recém-formado ou o profissional com 20 anos de carreira, foram propostos três novos programas como política pública municipal para a dança: Trajetória Consolidada de Criação em Dança (para artistas com mais de quinze anos de trabalho), Difusão e Circulação da Dança Paulistana (com duas seleções anuais para financiamento de apresentações) e Bolsas para Novos Artistas da Dança (voltado aos iniciantes). Além disso, o movimento conseguiu, em 4 de dezembro de 2013, em primeira instância, a aprovação de uma emenda à legislação vigente, que prevê a extensão do financiamento para até dois anos – ação que pode retirar os processos de criação da linha de produção que os tem vitimado, pois faz do artista um permanente autor de novos projetos, caso pretenda seguir com sua carreira. Os avanços são lentos, e dentro de uma certeza: a de que não existe mundo possível para a dança fora deste que surgiu com a sua Lei de Fomento<sup>53</sup>. (KATZ, 2016)

Lentamente, a Lei de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, com ou sem dotação orçamentária, tem sido cumprida desde a sua origem e vem sendo reformulada a cada pauta discutida, conforme podemos perceber na fala de Katz acima. A Lei é disparadora de debates em quase todos os encontros da categoria que discutem políticas públicas para a Dança, principalmente por não contemplar toda a dança paulistana.

Apesar dos embates entre os integrantes da própria classe e demais discussões, podemos observar que este programa contribuiu e continua contribuindo para a instauração de transformações no cenário de dança paulistana e para a articulação política dos artistas enquanto classe. Como um

---

<sup>53</sup>Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-danca,lei-de-fomento-mudou-os-caminhos-da-danca-em-sao-paulo,1561673>. Acessado em agosto de 2022.

dos principais aportes financeiros para a produção contemporânea da dança, o Fomento tenta possibilitar o trabalho continuado dos artistas que buscam o aprofundamento de pesquisas e de linguagens.

Além disso, é necessário mencionar outros benefícios desse fomento, tais como surgimento e estímulo ao aparecimento de novos coletivos e artistas independentes, aumento de equipamentos culturais e espaços capazes e abertos para receber a circulação das obras, processo de profissionalização e ampliação do campo de trabalho em diversas funções das fichas técnicas das obras.

Com a suspensão das atividades artísticas e culturais e sem o suporte político, a classe cultural e artística brasileira teve que se mobilizar a fim de garantir não só a continuação de seus trabalhos de criação e circulação das obras, mas também a sobrevivência econômica. Este novo cenário desestruturou e mobilizou os profissionais, indivíduos e instituições de representação coletiva do setor. Segundo Calabre (2020, p. 16):

O Fórum Nacional de Secretários e dirigentes Estaduais de Cultura, o Fórum de Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura, a Rede Nacional de Pontos e Pontões de Cultura, entre outros, iniciaram um intenso diálogo com os parlamentares em busca de soluções, de medidas legais que garantissem um nível mínimo de renda que permitisse a sobrevivência aos tempos de pandemia.

Um movimento em busca de apoio governamental nas esferas municipal e estadual teve de ser feito, já que, desde o início, ficou claro que o Poder Executivo não iria implementar nenhuma providência em socorro ao setor. Alguns governos responderam, implementando iniciativas de pequena e larga escala, o que variou de região para região.

Com as mobilizações, foram estruturados seis projetos de lei que tratavam de diferentes atores, fazeres e instituições artísticas e culturais, que com esforço de diversos parlamentares e relatoria especial da Deputada Jandira Feghali, foram reunidos no PL nº 1.075 de 2020. Com grande mobilização nacional, envolvimento da classe artística e cultural e parlamentares, a negociação da tramitação do projeto na Câmara se fez em regime de urgência e através do colégio de líderes, o que permitiu agilidade na aprovação da lei, a qual foi batizada como Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, em homenagem ao músico e compositor, vítima do coronavírus no Brasil.

A Lei Aldir Blanc (Lei Federal nº 14.017/2020), regulamentada pelo presidente Jair Bolsonaro, destinou a verba de 3 bilhões para estados, municípios e Distrito Federal, previa o auxílio financeiro ao setor cultural, buscando apoiar os profissionais da área que sofreram com impacto das medidas de distanciamento social por causa do coronavírus. Nascida da necessidade pelo uso dos recursos do Fundo Nacional de Cultura, a norma previa/prevê fomentar a cultura através de editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros investimentos voltados à manutenção de agentes, espaços, iniciativas, cursos, produções, desenvolvimento de atividades de economia solidária, produções audiovisuais, manifestações culturais, bem como para a realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de plataformas.

Nessa atmosfera de dores e sofrimentos, o campo da cultura, ao mesmo tempo em que cumpre a sua função de unguento para as feridas abertas das nossas dores nacionais é, também, um dos campos que mais sofrem com as gramáticas do cinismo e das desonerações de responsabilidade pública por parte do governo federal. Na fila das prioridades, mesmo as atividades culturais e criativas representando 2,6% do PIB (FIRJAN, 2019), talvez tenha sido dos últimos enclaves pensados e contemplados enquanto prioridade de apoio pela gestão pública, por meio de políticas emergenciais. Um movimento que só ocorreu pela atuação da sociedade civil, dos agentes de cultura, artistas, produtores e outros atores sociais. Diante da situação de risco, vulnerabilidade e necessidade de trabalho e renda agravada pela pandemia, tem-se uma categoria diretamente prejudicada. Esta depende da formação de público, de aglomerações, de coletividade para consumir arte e cultura, algo que só passou a ser possível por meios virtuais, com as chamadas lives, cujos patrocínios, quando muito, só alcançam os artistas e poucos trabalhadores inseridos no mercado da indústria cultural e criativa. Forma-se, assim, uma arena pública, com um sem fim de esforços que encontraram no parlamento algum apoio em prol da aprovação da Lei Aldir Blanc, enquanto um alento emergencial. (Estadão, 26 de março de 2021)<sup>54</sup>.

A verba também poderia/pode ser usada para a manutenção de espaços culturais, para o pagamento de três parcelas de uma renda emergencial a trabalhadores do setor, que tiveram suas atividades interrompidas,

---

<sup>54</sup>Texto escrito pelo Dr. e Prof. Andre Luis Nascimento dos Santos, pelo Dr. e Prof. Egdilson Tavares Araújo e pela Dr.ª e Prof.ª Maria Amélia Jundurian Corá. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/blogs/gestao-politica-e-sociedade/ta-la-o-corpo-estendido-no-chao-a-lei-aldir-blanc-entre-a-garantia-de-direitos-e-os-riscos-de-criminalizacao-da-cultura/>. Acessado em março de 2021.

e instrumentos como editais e chamadas públicas. Após o repasse dos recursos pela União, coube aos estados e municípios realizarem a distribuição. Caso a verba não fosse/seja executada no prazo estipulado (60 dias para municípios e 120 para os estados), ela seria devolvida ou repassada (no caso do município, para o seu estado).

Em relação às parcelas do Auxílio Emergencial, para ter direito, o profissional da cultura, entendido pelo decreto como pessoas que participam da cadeia produtiva dos segmentos artísticos e culturais “incluídos artistas, contadores de histórias, produtores, técnicos, curadores, oficinairos e professores de escolas de arte e capoeira”, teve que comprovar sua atuação na área nos últimos 24 meses. Além disso, havia outras exigências: não ter emprego formal; não ser titular de benefício previdenciário ou assistencial; não estar recebendo seguro-desemprego ou qualquer renda de programa de transferência de renda federal, com exceção do Bolsa Família; comprovação da renda familiar mensal per capita de até meio salário mínimo ou renda familiar mensal total de até três salários-mínimos, o que for maior; não ter recebido, no ano de 2018, rendimentos tributáveis acima de R\$ 28.559,70; nem ser beneficiário do Auxílio Emergencial pago pelo Governo Federal.

Já os espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas e organizações comunitárias que tiveram as atividades interrompidas também puderam receber um subsídio mensal do Governo Federal. O valor varia de R\$ 3 mil a R\$ 10 mil.

Além da prestação de contas à federação num prazo de 120 dias após utilização do recurso, as instituições beneficiadas terão que oferecer como contrapartida, após a retomada das operações, atividades para alunos de escolas públicas, prioritariamente, ou para comunidades de forma gratuita.

Essa lei teve seu prazo de utilização dos recursos prorrogado por algumas vezes, sendo uma conquista do setor que se mobilizou para este fim. Na prática, com o ato ficou autorizada a liquidação e o pagamento, no próximo ano, dos recursos da Lei Aldir Blanc que tenham sido empenhados e inscritos em restos a pagar pelo ente responsável no exercício 2020. Ou seja, os secretários de Cultura de cada cidade e estado terão até o próximo ano para empregar os valores ainda não utilizados em socorro ao setor cultural por conta da covid-19. Atualmente, a lei exigia que as ações e projetos apoiados com tais recursos

fossem executados até o fim deste ano. Segundo o Estadão (março de 2021), “Talvez nunca na história deste país tivemos tanto dinheiro destinado para cultura em uma única política, todavia, tal como uma película ‘missão impossível’, houve pouquíssimo tempo para executar produções artísticas que carecem de vagar”.

Como exemplo de uma das frentes da referida Lei Aldir Blanc, há o ProAc Expresso LAB<sup>55</sup>, que permitiu o investimento direto do Estado a projetos culturais. A Secretaria de Cultura e Economia Criativa destinou aproximadamente R\$ 75 milhões para os 25 editais criados para atender o segmento cultural. Foi previsto que, no total, o programa deve apoiar a realização e premiar 1,8 mil projetos e profissionais do setor cultural de todas as regiões do Estado, com uma média de R\$ 41,6 mil por beneficiado – os valores das linhas variam de R\$ 5 mil a R\$ 200 mil. Ao menos 50% dos recursos foram destinados a proponentes do interior e do litoral. Um ponto importante é o destino de 20 milhões para os espaços culturais do estado de São Paulo (100 de circo, 100 de cinema, 100 de museus e 200 de teatros independentes). Como contrapartidas, estes tiveram que disponibilizar 1 milhão de ingressos a preços populares (máximo de R\$ 20 a inteira e R\$ 10 a meia).

A seleção ocorreu via editais para todas as áreas da cultura, como teatro, dança, audiovisual, artes visuais, patrimônio material e imaterial, eventos, circo, museus, literatura, produção cultural online, música e espetáculos infanto-juvenis. Os editais contêm a definição do objeto, prazo de inscrição, número de projetos que serão selecionados, o valor limite a ser concedido por projeto, a documentação necessária para inscrição, entre outras informações. Os projetos selecionados recebem recursos financeiros diretamente da Secretaria para serem executados, não havendo necessidade de procurar patrocinadores.

Para a área da dança, 4 milhões foram distribuídos da seguinte forma:

- 1 Produção e temporada online de espetáculos (R\$ 1,5 milhão): R\$ 50 mil por projeto (pessoas jurídicas);
- 2 Prêmio por histórico de realização para grupos, companhias e corpos estáveis (R\$ 1,5 milhão): R\$ 150 mil por prêmio (pessoas jurídicas);

---

<sup>55</sup>Para ter acesso aos editais, acessar: <http://www.proac.sp.gov.br/proac-editais-editais-expresso-lab/>.

- 3 Prêmio por histórico de direção para diretores e coreógrafos (R\$ 1 milhão): R\$ 100 mil por prêmio (pessoas físicas);

Além da Aldir Blanc, os artistas e demais profissionais da área tiveram a possibilidade de concorrer a alguns editais que, gradativamente, foram sendo publicados para a veiculação de obras já produzidas e filmadas antes do cenário de isolamento, para criação de videodanças ou, ainda, para a criação de obras que pudessem ser feitas neste novo cenário. Como exemplo, podemos citar o “Arte como Respiro”, do Itaú Cultural e Prêmio “Respirarte”, da Funarte. O “Arte como Respiro: Múltiplos Editais”, do Itaú Cultural (IC), lançou editais de emergência para artes cênicas, música e artes visuais, a fim de gerar recursos para o setor artístico, possibilitando compartilhar seus trabalhos de forma virtual. Na Edição Cênicas, foram exibidas 28 apresentações de dança e teatro com representantes das 5 regiões brasileiras. As apresentações ficaram disponíveis no site da instituição por 24h para serem assistidos virtualmente.



**Figura 20:** divulgação “Arte como Respiro”.<sup>56</sup>

Já o Prêmio “Respirarte”<sup>57</sup> foi um prêmio em que a Funarte lançou um edital, publicado no dia 16 de junho de 2020, com o objetivo de selecionar atrações online em vídeos e promover arte de diferentes vertentes culturais em

<sup>56</sup>Imagem disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/festival-arte-como-respiro-itaucultural/>. Acessada em agosto de 2022.

<sup>57</sup>Edital na íntegra disponível em <https://www.funarte.gov.br/edital/premio-funarte-respirarte/>. Acessado em maio de 2021.

todas as regiões do país. Realizada por meio de edital público nacional, com inscrições iniciadas no dia 17 de junho, a ação integra o Programa Funarte de Toda Gente. Esse prêmio contemplou 1.600 produções artísticas no formato audiovisual, disponibilizadas nas plataformas digitais de pessoas físicas maiores de 18 anos e pessoas jurídicas de natureza cultural, das linguagens, circo, artes visuais, música, dança, teatro e artes integradas. Para cada uma dessas linguagens, foram selecionados 270 prêmios específicos com premiação no valor bruto de R\$ 2,5 mil, a serem deduzidos dos tributos, totalizando R\$ 4,072 milhões – R\$ 4 milhões para os projetos e R\$ 72 mil para custos administrativos. Este prêmio gerou desconforto à classe da dança, pois teve sua efetivação atrasada a partir da divulgação dos selecionados: 160 projetos de dança selecionados tiveram sua premiação atrasada. Após mobilização da classe, os prêmios foram distribuídos.



**Figura 21:** divulgação “Respirarte”.<sup>58</sup>

Outra opção para captação de verba durante o período pandêmico foram as campanhas de financiamento online, dentre as quais, tristemente cito a realizada pelo Ballet Stagium na tentativa de arcar com os custos da manutenção de sua sede:

---

<sup>58</sup>Imagem disponível em: <https://prosas.com.br/editais/7389-premio-funarte-respirarte>. Acessada em agosto de 2022.

Nesse momento também fizemos uma campanha online, uma vaquinha online para arrecadar recursos financeiros para a companhia, porque com toda a situação não conseguimos pagar o aluguel do nosso espaço, de onde nós ensaiávamos. Era uma preocupação também. No começo da retomada agradecemos por poder pagar uma parte do aluguel e pagar alguma coisa para os bailarinos também. (PALMEIRA, 2021)

Segundo Palmeira (2021): “Tentamos entrar em contato com parceiros que pudessem nos ajudar, mas ninguém naquele momento estava podendo, e assim foi durante toda essa parte de 2020”. Como alternativa, conseguiram o apoio da Oficina Cultural Oswald de Andrade para abrigar as aulas e ensaios da companhia e, também, contou com o apoio de amigos e admiradores para conseguir transportar e arquivar o material cênico e figurinos dos seus 50 anos de trajetória na dança brasileira.

Tivemos que entregá-lo e a Marika deu as saídas que poderíamos usar. Fomos até a oficina Oswald de Andrade, conversamos com o diretor e ele disse que as portas da oficina estavam abertas para o Stagium. A Oficina Oswald de Andrade ainda não está funcionando então poderíamos usar a sala para ensaiar, e começamos a ensaiar lá dia 1º de julho. O imóvel foi pedido em junho. Dia 1º de Julho começamos a ensaiar em uma das salas da Oswald de Andrade. Não sabíamos onde guardar o material do Stagium. Como alugar algum lugar para levar esse material? Mas conversando apareceu um casal de amigos do Stagium que a filha era nossa aluna e eles disseram que iriam ajudar, que conheciam alguém que tinha um contêiner onde poderíamos deixar as coisas. Conversaram com o responsável pelos contêineres, assumiram essa parte e, também, assumiram a questão do transporte para levar esse material do Stagium. Infelizmente naquele momento não tínhamos condições financeiras para nada. Como você pega um local onde está todo o seu material de 50 anos guardado e tem que tirar tudo de uma hora para outra? Então eles conseguiram e nós levamos todo nosso material para esses contêineres, deixamos lá, eles conseguiram essa ajuda e não precisamos pagar. Pela história que a Stagium tem e representa nesses 50 anos, por ser o Stagium para a cidade de São Paulo, para o Brasil, poucas pessoas, os amigos estiveram ali para ajudar nesse momento em que não conseguíamos apoios, não conseguíamos parcerias e nem um tipo de contato com o Estado, com ninguém. Mandávamos e-mails e ninguém respondia, ligações ninguém atendia. Os órgãos públicos não estavam funcionando, mas conseguimos vencer mais uma etapa e mais uma vez eu enalteço Marika e Décio. (PALMEIRA, 2021)

A captação de verba também foi realizada por meio de apresentação via das redes sociais com a cobrança de ingressos. Observei que este formato não

teve grande alcance devido à grande oferta de espetáculos gratuitos proporcionados via editais e pela programação de instituições públicas e privadas. Alguns artistas e coletivos também lançaram campanhas de financiamento coletivo, dentre os quais podemos citar o Ballet Stagium, que sem apoio, patrocínio e com o cancelamento das apresentações durante a pandemia passou por uma grave crise financeira que gerou a perda da sede que a companhia ocupou durante muitos anos:

Nesse meio tempo teve toda a questão financeira dos aluguéis da sede do Stagium que nós não conseguíamos pagar, e aquela cobrança, aquela situação toda e o dono pediu o imóvel, um lugar que o Stagium estava desde 1974. Mais uma loucura, no meio de toda essa pandemia. (PALMEIRA, 2021)

Aconteceram também ações relacionadas ao sustento e sobrevivência dos artistas que se preocuparam em levar comida até os artistas e profissionais que se encontravam em situações precárias. Dentre elas, destaco a campanha “Teatro e Afeto”, feita em parceria com a companhia teatral Os Satyros, a SP Escola de Teatro e o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões do Estado de São Paulo (Sated/SP), que fizeram doações desde alimentos até remédios. A Secretaria de Cultura e Economia Criativa (SEC), por meio da Fundação Memorial da América Latina (FMAL) e do Fundo Social (FUSP), também realizou a entrega de cestas básicas aos profissionais do setor artístico em situação de insegurança alimentar, contemplando profissionais de todas as áreas artísticas.

A classe da dança também esteve representada em todos os movimentos, tendo a Cooperativa de Dança e o Sindicato de Dança atentos às demandas do grupo. A parceria entre o Portal MUD, o Movimento A Dança se Move e a Cooperativa Paulista de Dança lançaram uma campanha de financiamento coletivo para auxiliar o sustento de quem faz dança na cidade de São Paulo. Paralelamente, foi feito um mapeamento a fim de identificar os profissionais da dança da cidade em situação de vulnerabilidade, os quais precisariam receber algum tipo de amparo. Desta forma, o SOS Dança conseguiu atender 88 profissionais, excluindo aqueles que estivessem sendo atendidos pelo Auxílio Emergencial do Governo Federal, de R\$ 600,00, com o suporte no valor de R\$ 450,00 ou R\$ 462,00 (conforme houvesse ou não taxa bancária em sua transferência) para cada profissional.

### 2.3 Covid-19 e a dança paulistana

Quando me refiro ao contexto paulistano da dança contemporânea, não posso esquecer que encontramos duas realidades distintas: as das companhias oficiais e as dos artistas, grupos ou coletivos independentes. A pandemia atingiu ambos os cenários, mobilizando seus artistas, gestores e/ou diretores a encontrarem alternativas para o enfrentamento do desconhecido até então. A partir das narrativas dos participantes desta pesquisa, ficam evidentes as prioridades e necessidades de cada núcleo artístico.

Em relação às companhias oficiais, com suporte financeiro já estabelecido nos orçamentos estaduais e municipais, notamos que a principal preocupação era de buscar formas para prosseguirem com os trabalhos, readequando suas ações para, assim, conseguirem cumprir com suas metas estabelecidas antes deste novo contexto. No primeiro momento em que foi reconhecida a pandemia de coronavírus e determinado o período de quarentena com isolamento social, o formato online foi o primeiro passo<sup>59</sup>. Raymundo Costa (2021), representante do Balé da Cidade, coloca que “[...] foram reuniões e mais reuniões, ensaios remotos, com os bailarinos às vezes sendo dirigidos pelo Ismael ou pelas ensaiadoras para criar o material, mas cada um em sua casa. Tudo realizado online”. Já Inês Bogéa, diretora da São Paulo Companhia de Dança, relata o desafio de “experimentar novas maneiras de dirigir a companhia fazendo aula em casa, em home office”.

Em relação às apresentações já previstas na organização das duas companhias, sejam temporadas ou turnês, foram todas canceladas ou adiadas:

Nós tivemos várias turnês internacionais canceladas tanto no ano de 2020 como no ano de 2021. Vou ajustar a palavra, não cancelada, mas adiada, porque elas todas estão voltando, e nesse ano de 2021 nós continuamos fazendo atividades presenciais e online, algumas com transmissões diretas, outras com gravações e transmissões em dias simultâneos. Isso significa que continuamos experimentando qual é a melhor maneira daquilo que aprendemos no primeiro ano para estar em contato com o público. Em uma temporada do Sérgio Cardoso, fizemos apresentações em um final de semana e no outro final de semana exibimos, foi gravada ao vivo, editada ao vivo, mas tem uma calma nessa transmissão e ela atinge outros públicos, diferente de quando você faz simultaneamente. Acho interessante esse formato, mas não tenho resposta pronta, porque tudo nesse momento é reflexão e pensamentos que vão decantar com o tempo. Por enquanto é o tempo de travessia, é

---

<sup>59</sup>No capítulo Mediações Tecnológicas aprofundaremos as questões relacionadas ao formato *online* e uso das tecnologias.

o nome da nossa temporada, foi o “Tempo da travessia” inspirado em um poema e que diz que temos que tirar os velhos hábitos, ousar fazer a travessia, e acho que ainda estamos na travessia, e vamos ver em quanto tempo essa travessia vai acontecer e dessa maneira tão intensa, apesar de já termos uma esperança e já termos feito a nossa primeira viagem internacional para Dubai em outubro, no final do mês passado, e domingo agora viajamos para a Alemanha e para a Suíça. As turnês internacionais estão voltando e os números estão melhores aqui no Brasil.

Inês Bogéa comenta ainda como a pandemia interferiu no número de apresentações presenciais da São Paulo Companhia de Dança:

Nós, nos últimos anos, fazíamos uma média de cem apresentações presenciais por ano, e depois que a pandemia entrou esse número de apresentações flutuou de acordo com o momento da pandemia. No ano passado fizemos cerca de trinta a quarenta apresentações e acredito que esse ano também aconteça esse mesmo número de apresentações. (BOGÉA, 2021)

Com o formato online instaurado, como prosseguir com as ações e metas das companhias? Nesse sentido, Inês Bogéa relata as dificuldades e soluções encontradas junto à companhia:

Nós lançamos também o propósito de experimentar criações à distância, com o coreógrafo fora do país e cada bailarino em sua casa, criando uma série de coisas juntas. Logo que eu comecei a pensar junto com todos da equipe, surgiram alguns programas: uma gala clássica para ser feita na Sala São Paulo; a possibilidade de habitar lugares da cidade de São Paulo, como o Museu de Arte Contemporânea e de alugar aquelas obras ainda com o museu vazio; a possibilidade de habitar o nosso próprio espaço, a nossa própria sede antes de ser aberta ao público. Então, a partir de julho do ano passado nós começamos a fazer essas vivências e esses espetáculos de formas distintas ocupando os espaços da cidade, e foi muito interessante ver. Foram parcerias com outras organizações. Aqui na sede da Companhia fizemos “Matriz e Serenata” com músicos do Theatro São Pedro. No Teatro Sérgio Cardoso, habitamos lugares inusitados como elevador, debaixo do palco. Vários jovens coreógrafos fizeram e lançamos o “Dança hoje” na Sala São Paulo. Com a pianista deles, Olga, fizemos a “Gala Clássica”, que passou na TV Cultura, em parceria.

Além dessas ações citadas, a São Paulo Companhia de Dança também lançou “uma série chamada ‘Brincar e dançar’, que era para estimular os pais, avós, a família toda a brincar em casa com brincadeiras que você já tem em seu imaginário, que todos conhecem de alguma maneira”. Juntamente com as educadoras Elizabeth Menezes, em 2020, e Márcia Strazzacappa, em 2021, a companhia propôs leituras de brincadeiras da cultura infantil, sugerindo fazer dança com as pessoas que estavam em isolamento em suas casas.



**Figura 22:** “Brincar e dançar”.<sup>60</sup>

Observei que ambas as situações, tanto o Balé da Cidade de São Paulo quanto a São Companhia de Dança, tiveram o suporte de profissionais que auxiliaram na busca por soluções e readequações de suas ações, visto que já possuíam em sua ficha técnica profissionais ligados ao audiovisual e/ou tiveram verba para a contratação de especializados.

Além disso, as companhias se propuseram a estabelecer parcerias com outros núcleos artísticos oficiais, resultando no diálogo entre as linguagens e encontro de profissionais:

[...] Vieram outros projetos que se chamavam “A arte não para!”, “Cultura presente” e “Municipal online”. Eram algumas propostas dos próprios bailarinos e eles mesmo convidaram alguns músicos e desenvolveram coisas curtas, coreografias e vídeos bem curtos mesmo, dentro desses projetos. Depois veio o “Entreato”, uma série de bate papos e lives com a participação de alguns bailarinos [...]. Aí vieram outros projetos, também de entrevistas, que se chamavam, “Reverbere – Vozes Femininas”, uma série de entrevistas realizadas e transmitidas dentro do Theatro e teve a participação da bailarina Carolina Martinelli. O seguinte foi “Conexão Arte” que foi um bate papo sobre o tema “minha arte”, com a bailarina Érika Ishimaru, Mônica Martins, cantora, e Cecília Moita, pianista. Depois veio uma live chamada “Dançando palavras” com alguns poetas ativistas, Cleiton Mendes, Daniela Solano, Abigail Campos Leal e Débora Garcia e mediada pela bailarina Grécia Catarina, e essa live se deu pelo projeto “Dançando palavras” que era a partir das poesias desses poetas, que são todos ativistas mesmo. O primeiro episódio, chamado “Respirem”, com direção do Ismael e narração do Bial

<sup>60</sup>Imagem disponível em <https://spcd.com.br/educativo/brincar-e-dancar/>. Acessada em outubro de 2022.

foi inspirado no poema de Kathylin O'meara. [...] Seguindo teve o "Dançando palavras" episódio IV do Cleiton Mendes, a música se chama "Cores" e ele é um ativista negro. Finalizando, a Daniela Solano, que é chilena e o tema foi sobre imigração, a poesia dela fala das conexões com a terra dela e toda a coreografia foi desenvolvida sobre isto. O projeto seguinte foi "Encontros", de videodança também, que eram de parceria do Balé da Cidade com os outros corpos artísticos do Theatro, OSM, OER, Coro Lírico e Coral Paulistano.

Acima, Costa (2021) relatou sobre as parcerias estabelecidas neste período, o que também podemos constatar nas palavras de Bogéa:

[...] Aconteceram mais dois encontros, o "Valsa para um corpo distante", parceria do bailarino Fábio Pinheiro com Raiff Dantas, que é um músico violoncelista da OSM, com música do Francisco Mignone, uma valsa que se chama "Mistério – O quanto amei-a". O nono encontro foi "Àdeus", um projeto da bailarina Fernanda Bueno, coreografia e interpretação dela também, sobre a música "O Cisne", do Camille Saint-Saëns, executada por músicos da OSM também. O último encontro acabou não acontecendo, foi o "Híbrido.br, a carta", inspirado na carta de Camões sobre o descobrimento do Brasil, esse não foi desenvolvido, não foi finalizado.

Com a retomada das atividades presenciais, a preocupação foi voltada para o cumprimento das medidas sanitárias e manutenção da saúde da equipe, o que acabou influenciando na escolha das obras a serem remontadas e na mudança de cronogramas das apresentações, fato revelado no relato de Raymundo Costa (2021):

Retornamos presencialmente no final de junho. [...] nesse período de férias tínhamos a Escola de Dança para desenvolver novamente os trabalhos. Optamos por refazer "A Casa" porque como a pandemia estava mais grave e os números de infecção crescia, decidimos não remontar "Transe". Nessa coreografia, os bailarinos dançavam em grupo quase o tempo todo e tinham certa proximidade e não conseguiam manter a distância necessária, o que prejudicava a execução. "A Casa" era mais viável porque havia vários solos, duos, trios, com um distanciamento muito maior e no único momento em que todos estão em cena eles realmente estavam distantes e sentados em cadeiras, não havia muita movimentação cênica. Já a coreografia do Clébio, não. Havia uma movimentação o tempo todo e eles se misturavam às vezes e havia uma cena mais ao final que eles quase se tocavam, então decidimos remontar um trabalho do Jorge Garcia de 2015, que era "Árvore do Esquecimento". Basicamente eram solos e duetos, mas os bailarinos não se tocavam, e o único dueto que tinha algo em que os bailarinos se tocavam ele se propôs a reorganizar a coreografia. Então ele remontou esse trabalho e na temporada fizemos oito apresentações no Theatro Municipal, do final de julho até dia 8 de agosto. Foi um processo muito difícil, tenso, porque os bailarinos estavam com muito receio de retornar, devido o número de infecções crescente no país, então tivemos que tomar cuidado dobrado naquele momento. Um grupo

trabalhou na cúpula do Theatro e o outro ficou trabalhando em duas salas da EDASP. A coreografia do Jorge foi toda remontada em duas salas das escolas para eles não se aglomerarem. O espaço da cúpula, eu não sei se você conhece, é bem amplo, então deu para remontar o trabalho da Marisa mantendo realmente bastante distanciamento, porque as pessoas estavam muito assustadas nesse momento, havia até uma resistência em querer voltar ao trabalho por questões de família, conhecidos, parentes que se infectaram. Então havia quase um pânico e felizmente conseguimos realizar toda a temporada sem nenhum incidente de infecção. Precisávamos também tirar um período de férias, que precisava acontecer até uma determinada data, então após as apresentações saímos para vinte dias de férias.

Já no contexto independente, apesar de estarem agrupados no mesmo modo de produção, encontramos realidades distintas, pois cada artista, grupo, coletivo se encontrava em um momento, seja com ou sem aporte financeiro viabilizado por leis ou editais, com projetos submetidos e aguardando a aprovação, esperando pela liberação de verba, com circulação e temporada agendada, dentre outros. Além disso, o artista Márcio Greyk, diretor do Grupo Zumb Boys, alertou-nos para as diferentes realidades encontradas dentro dos próprios coletivos ao expor sua situação e a de seu grupo:

Olha, acho que existem dois lugares. Temos o lugar da sobrevivência e o lugar do campo artístico, do desenvolver, você continuar fazendo esse trabalho de manutenção, e essa manutenção está relacionada a corpo, mas também a uma vivência e ao campo do pensamento, é interessante pensarmos sobre esses dois pontos. Falar do campo da sobrevivência é muito complicado, porque estamos falando de uma estética periférica, de artistas que moram às margens, na periferia de São Paulo, e estou falando do Márcio, mas falando do Zumb Boys também, então as condições de respeito ao isolamento e entender qual o caminho de uma educação financeira que não nos é partilhada, não nos é ensinada e como você organiza isso dentro de lógica mercadológica artística que por vezes não supre uma demanda, então existe esse lugar que é importante colocarmos na discussão. E olhando para esse cenário para nós enquanto artistas ficou muito complicado, e eu me coloco como Zumb Boys porque eu, Márcio, tenho a exceção por trabalhar em um projeto chamado Núcleo Luz que é um projeto CLT com o qual eu já trabalho há anos, então tenho uma segurança que me foi garantida uma vez que estamos nesse processo pandêmico, então eu fico mais assegurado, mas olhar para os meus pares e para minhas irmãs e irmãos. (GREYK, 2021)

Neste sentido, Vanessa Macedo, diretora da Cia Fragmento de Dança, também reconhece os diferentes contextos dos artistas da cena paulistana:

Acho que foi difícil para todos porque estávamos com um Fomento e um ProAc, mas estávamos com várias apresentações no SESC vendidas que foram cortadas, então

isso diminui a sobrevivência da companhia, diminui o cachê de todos, sofremos, mas nada perto do que muita gente que estava sem projeto nenhum passou. Muitas pessoas entregando suas casas, voltando para a casa da família, então é só importante você saber que tem um recorte de classe econômico nas escolhas que mostrará uma realidade muito parcial do funcionamento. Por exemplo, no “Mulheres em Cena” eu chamei pessoas como a Morgana, que estava totalmente sem nada, sem conseguir pagar aluguel. Como estou no movimento “A dança se Move” e fizemos muitas ações. (MACEDO, 2021)

Pude observar também que alguns núcleos artísticos paulistanos, que até a instauração da pandemia estavam sem aporte financeiro, no processo de busca via leis de incentivo, editais ou com a venda de espetáculos, tiveram suas atividades suspensas por determinado momento até conseguirem compreender o que era este período e buscar soluções. Outros coletivos na mesma situação decidiram manter seus trabalhos com mudanças em relação à organização das aulas, dos ensaios e das criações, mas sem deixar de buscar soluções para o enfrentamento deste período, como por exemplo, o Grupo T.F. Cia de Dança, que durante a pandemia teve a aprovação do edital do Fomento à Dança:

Não estávamos com edital quando a pandemia veio. Inclusive o Fomento que estamos em realização mandou pré-pandemia e depois tivemos que adaptar o projeto todo, porque mandamos em fevereiro, a pandemia veio em março e fomos receber o dinheiro somente em setembro, outubro, quando a pandemia já estava instaurada, e desde essa data houve uma série de adaptações para fazermos o projeto. (GASPARINI, 2021)

No caso do Ballet Stagium, a pandemia desestruturou o *modus* de sobrevivência da companhia, já que:

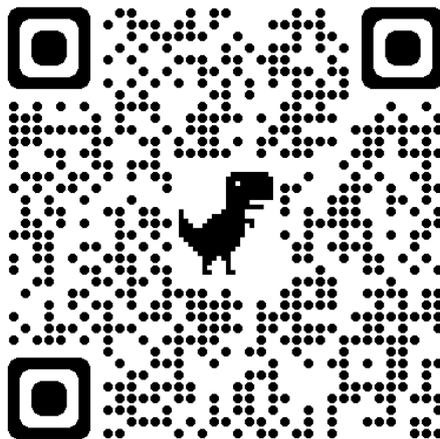
Antes da pandemia conseguíamos espetáculos através do SESI que geralmente sempre nos apoia e compra nossos espetáculos. Recebemos um cachê e conseguimos pagar os bailarinos. Estávamos conseguindo nos manter. Tínhamos alguns espetáculos para fazer, tais como circuitos culturais, espetáculos no SESI, e, também, muitos espetáculos pontuais. Viver de bilheteria é muito difícil, está bem difícil e complicado você conseguir se manter de bilheteria, e sem o patrocínio. Essa era a forma do Stagium. Estávamos conseguindo nos manter e pagar os bailarinos através de vendas de espetáculos. E era um período que no mês que tínhamos dois espetáculos, três, conseguíamos pagar o cachê e pagar o bailarino, ficávamos correndo atrás, sempre foi assim, correndo atrás para manter a companhia, e de certa forma estávamos conseguindo. E em março de 2020 de repente foi aquela loucura toda, estávamos ensaiando. Tínhamos acabado de fazer uma temporada e tivemos que parar. (PALMEIRA, 2021)

Apesar disso, a companhia decidiu continuar trabalhando, organizando horário de aulas e ensaios em processo de diálogo contínuo com os bailarinos sobre a real situação da companhia:

Sempre muito abertos com os bailarinos, deixando-os bem à vontade. E dentro da loucura toda reduzimos o máximo de tempo que a companhia usaria para fazer uma aula, fazer um ensaio. A aula acabava sendo de quarenta minutos a uma hora, o ensaio meia hora a uma hora, no máximo duas horas de trabalho mantendo a flexibilização da companhia para deixar o bailarino o mais livre possível para que ele conseguisse dar as suas aulas em escolas, porque estavam começando a voltar as escolas, mesmo online, então preferimos manter assim. (PALMEIRA, 2021)

A cada mês, a equipe continuou buscando soluções, e apesar do tempo e de perspectivas de melhora na pandemia, conseguiram a aprovação de projetos com o ProAc e Fomento à Dança, mudando o panorama da companhia que puderam subsidiar as ações comemorativas aos 50 anos da cia e a criação da obra “Fluorescência” pelo coreógrafo e diretor Décio Otero:

A intenção não era mostrar toda aquela coisa ruim que estava acontecendo, mas sim mostrar a esperança que temos que ter, a força que temos que ter. Foi algo que retratou o pensamento dele, o momento deles, o momento da companhia, o momento que estávamos vivendo, não só a tragédia em si mas que no meio dessa loucura há esperança, as pessoas acreditam, a força de acreditar que uma hora vai dar certo, vai melhorar, então foi um trabalho muito legal porque cada bailarino poderia colocar ali na coreografia o sentimento que estava passando, a experiência que teve nessa loucura toda. (PALMEIRA, 2021)



**Figura 23:** Convite à pausa - “Fluorescência”

Outro contexto encontrado foi a execução de projetos contemplados ou com o Fomento ou com o ProAc. Com o estabelecimento da pandemia, alguns

artistas já tinham sido beneficiados com um dos incentivos, diante disso, tiveram que seguir com seus planejamentos, mas readequando-os. Um exemplo pode ser visto com a Cia Dança Sem Fronteiras, a qual estava contemplada com o 27º Fomento à Dança para a criação do “Ciranda da retina cristalina”.



**Figura 24:** “Ciranda da retina cristalina”.<sup>61</sup>

A diretora Fernanda Amaral lembrou que “Trabalhamos um mês e veio a pandemia, e parar não iríamos, porque as pessoas estão isoladas e precisam se conectar e não faria nenhum sentido uma companhia como a nossa nesse momento não trabalhar” (AMARAL, 2021). Fernanda também relatou que foi preciso pedir prorrogação do tempo de execução deste projeto e as readequações não só do modo de produção como das ações educativas propostas:

É, pedimos a prorrogação. Ganhamos muito menos, mas estávamos em casa e sentimos que tínhamos que primeiro parar tudo, descobrir onde estávamos e voltar a pesquisar com o que é a companhia e qual o seu fundamento para depois voltarmos ao espetáculo. Isso foi incrível. Temos um espetáculo pronto e um espetáculo filmado com os bailarinos falando, que chamamos de “espetáculo documentário” em que os bailarinos contam como foi esse processo. Apresentamos isso no Fomento porque quando acabou ainda não estava aberto para apresentar, então alugamos um teatro, fizemos testes e nem todos os bailarinos puderam ir para o teatro, bailarinos com uma situação mais delicada de imunidade. Não havia a vacina ainda. Mas todos deram seus depoimentos. É bonito de ver, porque

<sup>61</sup>Imagem disponível em <https://dancasemfronteiras.com.br/ciranda-de-retina-e-cristalino/>. Acessado em outubro de 2022.

eles falam sobre essa questão de ter que criar, ter que produzir e voltarmos para a pesquisa. Invertemos, fazendo as ações educativas no começo que sempre fazemos muitas nos Fomentos e elas foram nos ajudando também a aprender como seria e depois criamos o espetáculo, porque pela primeira vez nós tínhamos que criar um espetáculo pelo computador sem nos vermos e sem nos tocarmos. E o mais difícil foram as coreografias porque elas vêm de improvisação e às vezes um estava vendo, mas os outros não. Então era uma loucura. (AMARAL, 2021)

Em semelhante situação, a Cia Druw também estava circulando com as obras do seu repertório e tinham acabado de receber a aprovação para a criação do espetáculo “Por ti Portinari”:

Antes da pandemia estávamos circulando com esses espetáculos. O último tinha sido “Daqui, dali ou de lá”, um trabalho inspirado nos procedimentos do surrealismo. Eu havia escrito essa proposta para fazer “Por ti Portinari”. [...] Nós inscrevemos esse projeto, ganhamos edital e veio a pandemia. Foi um baque porque eu tive que parar e pensar como nós iríamos fazer isso, porque a presença é muito importante. Sempre foi muito importante em todos os processos. Fazemos primeiro uma imersão muito grande em estudo, não são somente aulas e experimentos. Nós pegamos as obras, adentramos as obras a partir daquela aproximação e daquela reflexão, daquele aprofundamento, colhendo registros da vida, falamos fios dramáticos. Adoro falar fios dramáticos. Trabalhamos com Portinari e o “Menino de *Brodowski*”, que é a questão da infância, os poemas, e depois vamos ver aonde essa obra vai levar. (DRUWE, 2021)

Diferente de outros grupos, Miram Druwe relatou que a escolha não foi de adaptar para o formato online, mas de manter a criação do espetáculo em si.



Figura 25: “Por ti Portinari”.<sup>62</sup>

<sup>62</sup>Imagem disponível em <https://www.agendadedanca.com.br/cia-druw-estreia-por-ti-portinari/>. Acessado em outubro de 2022.

Druwe também ressaltou a relevância do aporte financeiro do Fomento à Dança no momento da pandemia, bem como destaca a necessidade dos editais de emergência que tiveram importância fundamental na sobrevivência financeira de muitos artistas:

[...] O Fomento era para a criação, eu entrei com criação, e ele teve duração de dez meses. Foi muito bom, pelo menos os bailarinos puderam contar com um salário, uma verba, foi importantíssimo para nós, e também essa possibilidade de canalizar o trabalho e principalmente por ser Portinari, o trabalho falava disso, o trabalho do Portinari fala sobre isso, então isso foi bem importante. Quando nós estreamos e fizemos a nossa mostra online e finalizamos, deu essa quebra e todos se recolheram porque não tinha mais para onde ir. Depois começaram a aparecer os editais novamente, esses editais emergenciais e nós conseguimos um para gravar “O Lúdico”, “O Lúdico” não, me desculpe, o “Poetas da Cor”. Então conseguimos retomar alguns encontros para levantar o espetáculo novamente, fazer as gravações e depois as apresentações online. Foi o que nos salvou. Participamos de uma mostra festival, Festival Múltipla Dança, que teve organização totalmente online[...] Agora o que pegamos foi um edital para poder gravar “O Lúdico”, pegamos um ProAc para gravá-lo, espetáculo inspirado no Kandinsky e para deixá-lo por um tempo à disposição, mas ainda não saiu. Está muito parado Flávia. Está tudo ainda muito parado. O SESI entrou com um edital emergencial e foi muito rápido, nós pegamos e fizemos com viagem, foi uma alegria fazer presencial, e foi agora, última semana, último mês, fizemos o “Por ti Portinari” na unidade de Piracicaba e Rio Claro. Estamos aguardando retornos para o ano que vem também, porque a Cia também tem um espetáculo chamado “Vila Tarsila”, tem as comemorações da Semana de Arte Moderna, haverá uma exposição do Portinari no MIS e esperamos também conseguir, estamos nos organizando para conseguir e também participar. (DRUWE, 2021)

Igor Gasparini, diretor da T.F. Cia de Dança, em sua entrevista nos relatou a história do grupo e sua forma de captação de recursos. Em seu discurso, ficou evidente a relação do crescimento e reconhecimento do grupo com a captação de verba junto às leis e editais de cultura, iniciando com o Edital Vai II. Posteriormente, o grupo acessou as principais formas de fomento, ganhando as 20ª, 24ª e 28ª edições do Fomento à Dança, além de ProAc, das inserções nos circuitos municipais e estaduais de cultura e circulações pelo Sesc, possibilitando ao grupo ter tempo e dinheiro para o aprofundamento de suas pesquisas, criação e circulação de suas obras. Com a perspectiva de um 2020

repleto de trabalho, o grupo teve que lidar com a decepção e a falta de perspectiva de quando poderiam retomar o trabalho:

E nesses últimos anos, com esses três fomentos, esses ProAcs, o APCA, e sempre tivemos uma inserção e uma circulação grandes nas cidades com circuitos culturais municipais, também estaduais, com o Circuito Cultural Paulista, a Virada Cultural, Sescs tanto da capital quanto do interior, então por mais que não tivéssemos editais, mesmo antes ou durante os projetos, estávamos sempre circulando. Quando chega a estreia de “Elo” e somos premiados com o APCA, e é uma obra que era para espaços alternativos, uma obra que dialogava com a cidade e tinha uma facilidade em poder ser apresentada, dançada em qualquer espaço, juntamente ao prêmio, tínhamos um ano de 2020 muito promissor. Para você ter uma ideia, logo antes da pandemia estávamos duplicando o elenco com convidados porque não iríamos dar conta de uma agenda que era fora do Estado, iríamos para o Ceará, tinha o Circuito Sesc de Artes, e havia uma agenda de abril para a dança, aqui em São Paulo, que não iríamos dar conta. Então chamamos convidados, ex-parceiros que já tinham passado pelo núcleo para duplicar a obra e conseguir estar nesses dois lugares, coisa que eu nunca tinha feito. Chegamos a fazer dois ensaios e a pandemia veio, aí tudo parou. Então tinha uma circulação grande no Estado e fora dele, e foi uma decepção, uma quebra de expectativa para todos porque, à princípio, as agendas foram sendo adiadas e ninguém sabia o quanto iria durar. (GASPARINI, 2021)

Esse impacto também foi sentido pelo Grupo Lagartixa na Janela. Segundo a diretora, Uxa Xavier, “[...] ganhamos um edital de Fomento à Dança, e a escrita desse projeto foi pré-pandemia, e o resultado que havíamos ganhado veio quinze dias antes, uma semana antes da pandemia, então vivemos um trânsito, um impacto”. Posteriormente, ela completa que “Enfim, estávamos realmente isolados e em quarentena. Primeiro ficamos no ar, nos perguntando: o que iríamos fazer?”. Após esse primeiro momento, decidiram “reinventar o projeto”:

Não poderíamos dizer que não iríamos mais fazer projeto, e não éramos os únicos, eram muitos os que estavam nesse lugar, de se readequar, e aí veio a palavra reinvenção, mas eu continuo assumindo a palavra invenção. E foi muito interessante porque como eu já tinha vivido a história do “Casa Mundo”, comecei a propor para o grupo que já que estávamos de castigo, trancados em casa, essa pergunta começou a se desdobrar nesse lugar, do devir, das memórias, porque trabalhamos muito nesse lugar na memória e da infância, de como ativamos a nossa própria percepção de memória para dialogar com a criança e não no lugar adulto centrado. Uma prática de pesquisa de como acessar essas camadas de memória. (XAVIER, 2021)



**Figura 26:** “Casa Mundo”.<sup>63</sup>

Mudanças também ocorreram no projeto do artista Marcos Abranches, que antes da pandemia tinha conseguido a aprovação no Fomento à Dança para a criação da obra “O palhaço”. Entretanto, “o projeto foi para um outro caminho totalmente diferente, ‘O palhaço’ virou um outro projeto chamado ‘O Idiota’, em parceria com a criação e direção do Sandro Borelli” (ABRANCHES, 2021). Com o passar do tempo, Marcos e Sandro decidiram pelos encontros e ensaios presenciais com os cuidados possíveis, já que “tinha uma obrigação de entregar o projeto pronto para o Fomento” (ABRANCHES, 2021).



**Figura 27:** “O idiota”.<sup>64</sup>

Embora em contextos distintos, ficou nítido nas narrativas a dependência que os artistas, coletivos e/ou grupos independentes tinham e têm em relação à

<sup>63</sup>Imagem disponível em [https://m.facebook.com/lagartixanajanela/photos/a.2012892245427863/3969031579813910/?type=3&\\_rdr](https://m.facebook.com/lagartixanajanela/photos/a.2012892245427863/3969031579813910/?type=3&_rdr). Acessada em outubro de 2022.

<sup>64</sup>Imagem disponível em [https://www.sympla.com.br/o-idiota---marcos-abranches---24072020\\_881836](https://www.sympla.com.br/o-idiota---marcos-abranches---24072020_881836). Acessada em outubro de 2022.

Lei de Fomento à Dança, ao ProAc ICMS ou a editais. Apesar dessas possibilidades elencadas anteriormente, as leis de incentivo, recentemente, são vistas como principal forma de fomentar a criação e circulação da dança contemporânea. Criadas para se tornar ponte entre o setor privado e a cultura, além de serem vista como área de alto interesse estratégico para o desenvolvimento social, as leis foram uma via possível frente ao desmanche do setor, promovido pela Era Collor.

É importante salientar que as leis de incentivo nunca serão capazes de suprir a ausência de uma real política cultural que dê conta da complexidade da cultura. Entretanto, as leis e editais de incentivo são vistas, muitas vezes, como a única forma dos artistas, grupos e companhias independentes fomentarem e circularem suas produções. Para isto, os artistas se dedicam a elaborar projetos ou contratam profissionais especializados, a fim de conseguirem encaixar, da melhor forma, as informações necessárias nos moldes exigidos ou para conseguirem atingir os requisitos necessários para obterem a verba e, de tal forma, uma certa estabilidade para criarem e/ou circularem suas obras. Neste sentido, Vanessa Macedo, diretora da Cia Fragmento de Dança, nos alerta para a real dependência dos artistas independentes: “É uma discussão, na verdade, o independente é totalmente dependente das políticas culturais” (MACEDO, 2021).

As leis e editais de incentivo à cultura apresentaram grande impacto no ambiente da Dança Contemporânea. Com o fomento de obras e projetos, artistas puderam apresentar seus trabalhos com maior profundidade e continuidade, corroborando para uma cena da dança mais sólida e atual. Efeitos colaterais desse impacto evidentemente haveriam de ser sentidos e a reflexão deste texto aponta para uma possível inversão de uma lógica, qual seja, que os editais, inicialmente aptos a identificarem a produção corrente e espontânea, ao se tornarem objeto de desejo dos artistas, passam a modelar sensibilidades e adequações, mesmo que não intencionalmente.

Com a implementação das leis de incentivo, a classe artística enxergou uma real possibilidade de conseguirem produzir e circular suas obras com o suporte financeiro adequado ou, ao menos, viável. Além disso, as leis de incentivo, com suas particularidades, visavam também a descentralização da produção artística, a fim de democratizar o acesso à cultura, expandindo a

produção e circulação das obras artísticas para além do eixo Rio de Janeiro – São Paulo e capitais brasileiras. Neste primeiro momento, o vislumbre de possibilidades despertadas pelas leis de incentivo inebriou os artistas e os incentivaram a procurar compreender como elas funcionavam e se dispuseram a se adequarem ao sistema proposto.

Atualmente, apesar das inúmeras alternativas para o *modus operandi* da arte e, conseqüentemente, da dança contemporânea, os artistas objetivam, como fim primordial, ser fomentados via leis de incentivo, ou seja, enxergam como uma das únicas possibilidades de conseguirem desenvolver seus trabalhos. Nota-se uma grande dedicação na elaboração dos projetos e preenchimento dos requisitos necessários para conseguirem os financiamentos, sendo que muitos artistas começaram a se especializar neste formato de escrita ou investem contratando profissionais para este fim.

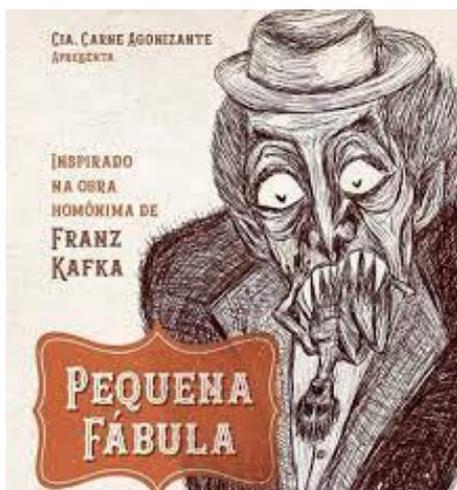
É importante ressaltar a percepção de que as leis e editais de incentivo são preciosos instrumentos para o estímulo e continuidade das obras artísticas em dança contemporânea, ao mesmo tempo que propiciam o acesso de um público amplo a produtos artísticos atuais e de qualidade. Se levantamos os questionamentos atuais é por entendermos que efeitos colaterais e acomodações são absolutamente esperadas e que apontá-los e discuti-los é uma tarefa produtiva para a própria manutenção dessa política. Assim, pensamos sofisticar uma discussão que não apresenta ganhos expressivos quando sintetizados pela crítica decompositora que, ao identificar possíveis efeitos indesejados, só é capaz de vislumbrar a descontinuidade dessa política.

Ainda neste contexto das leis e editais de incentivo, no cenário pandêmico não podemos deixar de mencionar o ProAc LAB, popularmente conhecido como Lei Aldir Blanc, que proporcionou algum aporte financeiro a muitos artistas brasileiros, dentre eles, alguns participantes desta pesquisa. O artista Eduardo Fukushima (2021) não nos deixou esquecer de um importante aspecto sobre essa lei, que é uma conquista setorial, fruto da articulação de artistas e profissionais da área, além do fato de poder contemplar muitos artistas:

Depois de muita pressão da classe artística, foi aprovada, no final do ano de 2020, a Lei Aldir Blanc. Historicamente aconteceu um grande fenômeno que, aqui em São Paulo, todos os projetos inscritos foram contemplados, milhares de projetos pelo estado, ninguém ficou de fora. Por que não é sempre assim? Pude estar envolvido em alguns projetos com suporte da Aldir Blanc e 2021 começa como um ano de bastante produção.

Fukushima também relatou sobre a possibilidade de desenvolver trabalhos em parceria com outros artistas a partir do aporte da LAB, tais como seu dueto com a artista Beatriz Sano. Além dele, podemos citar a cia Carne Agonizante, dirigida por Sandro Borelli, que também teve a aprovação na Lei Aldir Blanc, o que possibilitou a criação de “Pequena Fábula”; a artista Marta Soares conseguiu verba para fazer uma filmagem e apresentar online o espetáculo “Les Poupées”; a Cia Oito Nova Dança, dirigida por Lu Favoreto, que conseguiu:

[...] um ProAc LAB e quando acabamos de fazer e estrear “JURUÁ” online, nessa locação, registramos aqui no UNA também, então foi o modo que arrumamos de imediatamente começar. Precisou-se de uma estrutura, precisamos de um edital, porque é isso, as pessoas têm que viajar e ficamos aqui dez dias registrando, todos em uma imersão, todas as pessoas envolvidas para você fazer um trabalho como esse, uma equipe enorme, essa questão do audiovisual aumenta muito a equipe. (FAVORETO, 2021)



**Figura 28:** Divulgação “Pequena fábula”.<sup>65</sup>  
**Figura 29:** “Les Poupées”.<sup>66</sup>

<sup>65</sup>Imagem disponível em <https://m.facebook.com/sandroborelliarte/>. Acessada em outubro de 2022.

<sup>66</sup>Imagem disponível em <https://www.portalconteudo.com.br/post/marta-soares-apresenta-vers%C3%A3o-virtual-de-les-poup%C3%A9es>. Acessada em outubro de 2022.



Figura 30: “Juruá”.<sup>67</sup>

Vale lembrar que a Lei Aldir Blanc, com aprovação em 2020 (LAB, nº 14.017, de 29 de junho de 2020), destinou R\$ 3 bilhões ao setor cultural em 2020 e 2021. Essa lei foi fundamental para amenizar a crise financeira que se abateu sobre os trabalhadores da cultura, em função da pandemia da covid-19, situação que já era precária antes do contexto pandêmico. Visando amenizar os impactos desse cenário e incentivar o desenvolvimento do setor cultural, aguardamos a aprovação e liberação da verba da Lei Aldir Blanc 2 (14.399/22) e da Lei Paulo Gustavo (LC 195/22), alvos de vários vetos presidenciais. Ambas as leis têm percursos semelhantes desde de sua criação, a partir de demandas colocadas pela classe artística e outros operadores da cultura, foram aprovadas por ampla maioria no Congresso Nacional, depois foram alvo de um desgaste político causado por vetos de Bolsonaro aos textos e, por fim, tiveram os trechos recuperados por deputados e senadores após a votação no Legislativo.

Outro importante aspecto ressaltado pelos artistas, não só para este contexto pandêmico, como para a sobrevivência dos artistas, grupos ou companhias independentes é a atuação de entidades privadas, dentre as quais

---

<sup>67</sup>Imagem disponível em <https://ciaoitonovanadanca.com.br/espeticulos/>. Acessada em outubro de 2022.

destaco o Sesc<sup>68</sup> e o Sesi<sup>69</sup> que possibilitam a circulação dos artistas com suas obras pelo estado de São Paulo. Num primeiro momento da pandemia, artistas que tinham programação junto a estas entidades tiveram as ações suspensas ou prorrogadas. Com o passar do tempo, essas entidades iniciaram processos emergenciais, contribuindo não só na circulação das obras, mas também na sobrevivência dos artistas que precisavam, de alguma forma, arrecadar verba, como o Ballet Stagium:

Nesse meio tempo conseguimos conversar com o Sesc, que comprou um espetáculo nosso online. Não chegava a ser um espetáculo. Pegamos momentos de alguns espetáculos nossos que não tinha o contato físico. Não poderia fazer um *pas de deux*, não poderia fazer conjuntos. Pegamos um pedacinho de cada espetáculo da companhia porque tivemos muita preocupação com o protocolo de segurança para os bailarinos. Manter o distanciamento, a questão de fazer os testes. Conseguimos montar alguma coisa de conjuntos, de coreografias. O Sesc foi superimportante nesse momento da nossa retomada, porque comprou um espetáculo que eles iriam transmitir online. (PALMEIRA, 2021)

Márcio Greyk (2021) nos alertou sobre a dificuldade em conseguir circular as obras criadas com o apoio de leis e editais, sendo a “menina dos olhos” conseguir circular pelas unidades do Sesc e Sesi pelo estado de São Paulo. A entidade, além de oferecer cachês que valorizam o artista e sua produção, oferece infraestrutura adequada e técnicos especializados que colaboram para o suprimento das necessidades técnicas e para o acontecimento da ação. A artista Marta Soares relata outro aspecto sobre esta relação dos artistas com

---

<sup>68</sup>É a sigla para Serviço Social do Comércio, instituição brasileira privada criada em 1946 por empresários do comércio de bens, serviços e turismo com o objetivo de proporcionar bem-estar e qualidade de vida aos trabalhadores e seus familiares, atuando nas áreas da Educação, Saúde, Lazer e Cultura.

<sup>69</sup>Segundo portal institucional: *Serviço Social da Indústria (SESI) é o nome dado à instituição privada brasileira de promoção do bem-estar e qualidade de vida dos funcionários da Indústria, assim como de seus dependentes, familiares e da sociedade em geral. Dentre as áreas de atuação do Sesi estão a assistência social, a cultura, a educação, o lazer e a saúde, que são promovidos através de programas ligados à formação, informação e prestação de serviços ao público-alvo. O Sesi conta ainda com uma ampla estrutura administrativa, que o permite estar presente em todos os 27 estados brasileiros. A sua organização e supervisão fica por conta da Confederação Nacional da Indústria (CNI), que também é responsável por outras importantes instituições, como é o caso do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (o SENAI) e do Instituto Euvaldo Lodi (IEL). A criação do Sesi se deu ainda em 1946, o que lhe confere a expertise de mais de 7 décadas de atuação no desenvolvimento humano, social e cultural de crianças, jovens, adultos e idosos em diversas áreas do país. Com suas unidades regionais, o Sesi é capaz de criar programas específicos para atender às necessidades especiais de cada um desses sujeitos, que varia conforme o seu contexto socioeconômico e o complexo empresarial da área em que vivem.* Informações disponíveis em: <https://maisretorno.com/portal/termos/s/sesi>. Acessado em setembro de 2022.

essas entidades, que não circula por este circuito devido à natureza performativa de suas criações:

Então, para mim não mudou muito porque eu não circulo muito com os meus trabalhos pela natureza deles e porque as instituições não querem ter o trabalho de transportar areia e pedra. Eles preferem comprar alguém que vá com o iluminador e só, de preferência alguém que vá apresentar no hall ou na rua e nem leve iluminador, porque as instituições têm a lógica do lazer, lazer e entretenimento e essa é uma problemática muito grande no Brasil. Então as instituições nem me contactam para possivelmente eu apresentar no interior, em Campinas. Eles preferem que não. Eu não tenho ajuda para vender e talvez eu precise de um agente porque o meu produtor não faz isso, mesmo para vender no Brasil, não só fora, mesmo para vender para Sescs e Sesis, mas não é somente o meu produtor, nenhum produtor faz, porque se eles estão fazendo fomentos e ProAcs de outras pessoas ele não terão tempo para vender o meu. (SOARES, 2021)

A maioria dos artistas entrevistados neste estudo relataram a importância destas entidades, principalmente o Sesc, não só neste período pandêmico, mas que colaboram para a circulação da dança contemporânea paulistana. Com a chegada da pandemia, o Sesc idealizou um projeto intitulado “Em casa com o SESC”, que tinha como objetivo continuar junto ao seu público, mesmo que em ambiente virtual, convidando alguns artistas a participarem. Segundo Douglas Jesus (2021), diretor do Grupo Fragmento Urbano,

[...] Até da própria Secretaria de Cultura, legal que existam artistas ali dentro e não só políticos, porque de fato se mobilizou como um movimento construir um espaço para trabalhar de casa conscientemente e o SESC foi provocado inclusive em relação às contratações, as instituições que trabalham com a cultura foram provocadas a não deixar os artistas passarem fome, e também os iluminadores e outras camadas que estão aí junto conosco.

Em abril de 2020, o Sesc lançou o #EmCasaComSesc, a fim de fomentar a arte e a cultura e apoiar a comunidade artística, proporcionando o encontro entre público e artistas de diversas linguagens e estilos. Foram mais de 300 apresentações realizadas diretamente das casas, dos estúdios de trabalhos dos artistas ou das unidades do Sesc São Paulo.<sup>70</sup>

Mas no meio desse caminho o Sesc nos chamou para produzir em casa, naquelas séries “Em casa com o Sesc”, e quando produzimos e fizemos a maioria dos artistas estava dançando em casa, então produzimos “Espaço seguro para ficar em risco”,

---

<sup>70</sup>A programação encontra-se no acervo da instituição disponível no canal do Youtube do Sesc São Paulo (<https://www.youtube.com/sescsp>).

porque para a “quebrada” não houve esse isolamento. (GREYK, 2021)



Figura 31: Divulgação Sesc em Casa.<sup>71</sup>

Na linguagem da Dança, a programação contou com os espetáculos “Espaço Seguro para Ficar em Risco” (Grupo Fragmento Urbano), “MASCARADO – Ägô Pra Falar, Ägô Pra Dançar, Ägô Pra Existir (Cristina Moura), “Bolero-Flórez para Ravel” (Mauricio Flórez), “Ensaio para desaparecer – Envoltuções” (Leonardo França), além da instalação coreográfica “Biblioteca de Dança” (criação de Jorge Alencar e Neto Machado).

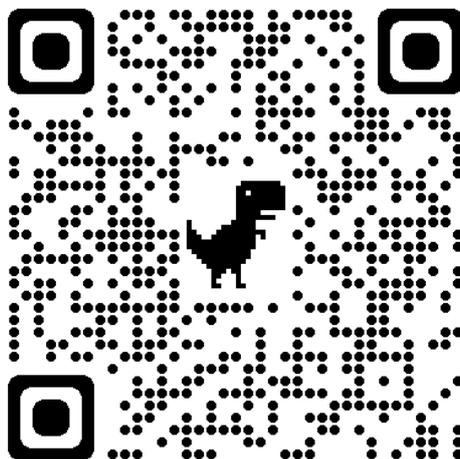


Figura 32: Convite à pausa – “Espaço seguro para ficar em risco”.

<sup>71</sup>Imagem disponível em: [https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/14159\\_ACOMPANHE+A+PROGRAMACAO+DO+SESCAOVIVO](https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/14159_ACOMPANHE+A+PROGRAMACAO+DO+SESCAOVIVO). Acessada em setembro de 2022.

Já o Sesi, também citado em alguns relatos, teve atividades suspensas durante o auge da pandemia. Entretanto, no segundo semestre de 2021, lançou o Edital Extra de Cultura, a fim de colaborar com o setor artístico que foi tão afetado. O edital contemplou projetos de teatro, circo, dança, música que puderam circular prioritariamente nos teatros do Sesi do estado de São Paulo. Mirim Druw (2021), diretora da Cia Druw contou que conseguiram a aprovação neste edital: “O Sesi entrou com um edital emergencial e foi muito rápido, nós pegamos e fizemos com viagem, foi uma alegria fazer presencial, e foi agora, última semana, último mês, fizemos o “Por ti Portinari” na unidade de Piracicaba e Rio Claro”.

A importância do Sesc e do Sesi, e de outras entidades privadas do setor cultural, é anterior ao período pandêmico, colaborando não só com a compra de espetáculos, como também possibilitando temporadas e circulação de apresentações pela capital e interior de São Paulo. Bongiovanni (2021) traz esta contribuição e atuação do Grupo Mercearia de Ideias junto ao Sesc:

Agora começaram, mas quando fizemos isso lá em agosto, setembro, quando começamos a vender isso, em tese, quando Sérgio Cardoso entrou como parceiro e fizemos a residência, não existia muita coisa. Depois dessa crítica, eu comecei a mandar essa informação para vários Sescs, e recebemos vários convites para fazer. Fizemos Santos, agora vamos para Sorocaba, e só não estamos conseguindo atender mais demanda porque todos os bailarinos também são professores e têm várias atividades de final de ano, então estamos encerrando a pauta desse ano com o Sesc Sorocaba por falta de espaço na agenda. Mas o espetáculo no final das contas ficou tão legal, lemos isso juntos e revalorizou para todos nós, que temos processos longos de fomento com sete, oito, nove meses de pesquisa, fizemos isso em três semanas, então deu um pouco de receio.

A partir do que foi exposto, reconhecemos que o cenário da pandemia da covid-19, além de afetar o setor artístico-cultural brasileiro, escancarou a necessidade de políticas públicas efetivas e a necessidade de conter o processo de desmonte que vem sofrendo há alguns anos e reforçado pelo atual governo. Destacamos as iniciativas sociais das organizações que se preocuparam com as necessidades básicas de sobrevivência dos seres humanos e a Lei Aldir Blanc, que revelou a possibilidade de democratização da verba para o setor de forma mais ampla e ágil.



### **CAPÍTULO 3 – CORPO E CONTEMPORANEIDADE NA DANÇA: PERCEPÇÃO E PREPARAÇÃO**

Ao refletirmos sobre a dança, independente da estética que se apresenta, não temos como dissociá-la do corpo, visto que a prática não acontece sem ele. Faz-se necessário compreendê-lo não somente como matéria-prima para a prática da dança, mas também como um local onde ela acontece. Além disso, o corpo precisa ser reconhecido como lugar cultural, que carrega marcas de suas vivências e que não se despreza de suas referências. Esse corpo, que carrega e conta histórias na dança e para a dança, é submetido à noção técnica e ao treinamento, a fim de adquirir habilidades para se movimentar num determinado tempo-espço. Nesse sentido, a pesquisadora francesa Laurence Louppe (2012, p. 85) nos diz que

[...] a dança empenha-se no advento de um corpo que não é dado previamente. Por outras palavras, a dança explora uma multiplicidade de corpos, cada um contendo como que uma partitura secreta, um imenso leque de possibilidades e de tonalidades poéticas, algo que Laban designa por *assinatura corporal*. Estes corpos transmutam-se através das épocas, das culturas e dos indivíduos e, segundo mecanismos individuais, entre situações e respostas. Não são somente um campo de interferências, mas um campo suscetível de organizar tais interferências. Dançar consistiria, assim, em tornar legível a rede sensorial que o movimento explora e cria a cada instante.

Ou seja, na dança, o corpo é utilizado com o propósito de dar forma a uma experiência que só se constitui no próprio corpo em movimento. A dança acontece por meio do movimento do corpo que experiencia e evoca outros conhecimentos, produzindo corporeidades e manifestações estéticas.

No campo da dança contemporânea, além da questão conceitual, o corpo também aparece como disparador e protagonista de várias discussões: que corpo é esse da dança contemporânea? Que corpo pode fazer dançar contemporaneamente? Qual corpo aparece em cena na dança contemporânea? Como se dá a preparação corporal de artistas, grupos, companhias e coletivos que criam e circulam obras contemporâneas de dança? Neste estudo, não temos a pretensão de tentar enquadrar a dança contemporânea em uma definição, mas trataremos, como ponto de partida, como é apresentada atualmente em sua diversidade de estéticas, nas múltiplas formas de se fazer dança, de estar em cena e de se apresentar ao público no contexto paulistano da dança contemporânea.

Ao delimitarmos geograficamente, trazemos alguns apontamentos que são importantes para a compreensão da dança contemporânea. Um desses é a definição de dança contemporânea presente nos editais da “Lei de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo”. Nos referidos documentos, ela é definida como “modo de produção artística que envolve investigação, pesquisa e criação não diretamente relacionadas a critérios biográficos de artistas ou categorização da obra por estilo, conteúdo ou técnica” (SÃO PAULO, 2010, p. 1). Seguidamente, é destacado um item que colabora no esclarecimento do conceito:

[...]refere-se às práticas de pesquisa da linguagem coreográfica, da dramaturgia da dança e investigação de parâmetros técnicos próprios, mas não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes, com exceção daquela que se integra organicamente ao projeto artístico. (SÃO PAULO, 2010, p. 1)

O que nos salta aos olhos, e que sempre é apontado como característica e algo imprescindível para a Lei de Fomento à Dança, é a chamada “pesquisa de linguagem”. Podemos entender esse conceito como algo que é resultado da experimentação e da formulação processual de questões propostas a partir da elaboração de linguagens singulares dos artistas, grupos, companhias ou coletivos. Nesse sentido, cabe aos artistas proponentes aprofundar e refletir sobre seus fazeres artísticos de forma continuada. Arriscamos dizer que esta premissa da pesquisa incentivou os artistas paulistanos a buscarem outras formas de fazer dança, o que resulta na multiplicidade estética e linguística na cena paulistana, tais como a diversidade apresentada pelos participantes dessa pesquisa.

Soares (2021) nos convidou a pensar sobre a real possibilidade dos artistas conseguirem desenvolver a “pesquisa de linguagem”, visto que dependem do suporte financeiro via leis de incentivo e editais de cultura, o que não acontece de forma contínua, o ideal para possibilitar atingir o objetivo.

Acho que a Lia consegue (pesquisa de linguagem) lá na Maré porque ela tem esses apoios de fora, um ou outro consegue por aí, mas pelo que percebo são os que conseguem apoios de fora, como o Lia, Marcelo Evelin, um ou outro, mas aqui em São Paulo não é possível. [...] Em minha lógica, e eu falo Marta Soares e Companhia, mas eu deveria falar núcleo artístico, aglomeração. Não, depois que termina, vários outros, eu sei, termina, e quando vendem se juntam, ensaiam três dias e vai, mas acredito que alguns outros tentam sim. Eu não sei exatamente quem, mas acredito que alguns conseguem. Acredito que até esses grupos de hip hop, de dança afro, dança popular até consigam mais, porque como eles sempre fizeram sem dinheiro as pessoas

talvez tenham um engajamento sem necessariamente ter que ter cachê para ensaiar, mas nessa lógica dos editais que se instaurou em São Paulo as pessoas ensaiam se tem cachê, e não só no meu, ensaiam para criar um trabalho em sete meses, apresentar e acabou, quando for apresentar se você conseguir ensaiar três dias é muita felicidade, porque em geral nem três dias eles querem ensaiar porque não tem mais cachê, só tem o cachê do espetáculo e eles precisam fazer outras coisas da vida, já não se interessam mais e eu sei que é assim comigo e com vários outros, também não preciso nomear quem é contínuo ou não, sei que alguns conseguem e acho que até sei quem são, mas eu diria que 80% é nessa lógica e aí já pedirá para outro trabalho, entende? E de vez em quando vende aquele e ensaia três vezes antes de ir, quando consegue.

O ponto principal da crítica de Soares é a temporalidade dos recursos para os artistas paulistanos que, por não poderem contar sempre com esse suporte, precisam buscar outras formas para sua sobrevivência e de seus núcleos. A não constância de fomentos faz com que diretores e/ou responsáveis dos núcleos não consigam manter seus integrantes no núcleo por muito tempo. O rodízio no elenco dificulta o desenvolvimento da linguagem junto aos integrantes do núcleo, visto que é necessário um espaço-tempo de partilhas, o que não se resume a criação de uma obra. Em contraponto, veremos ainda no capítulo 3 os modos de sobrevivência, artistas e núcleos que se propõem a desenvolver seus trabalhos independentemente se possuem projetos aprovados, a fim de conseguirem desenvolver a “pesquisa de linguagem”, tais como T.F. Cia de Dança, Zumb Boys, Cia Carne Agonizante, Cia Fragmento de Dança, dentre outros.

O desenvolvimento da linguagem está intrinsicamente ligado à questão do corpo, percepções e modos de preparação, levantando as seguintes indagações: quais corpos integram os núcleos artísticos paulistanos? Qual o corpo necessário para poder integrar tal coletivo, núcleo, grupo ou companhia? Como é o trabalho corporal para o desenvolvimento de determinada linguagem contemporânea? Ao trazermos essas questões para o contexto da pandemia da covid-19, quais os efeitos para os corpos dançantes? Como foi a preparação dos corpos nesse período? Quais as principais preocupações em relação aos corpos dançantes no momento? O que foi feito? O que mudou? O que a pandemia nos ajuda a refletir na dança contemporânea que em sua concepção já se encontrava aberta a novas propostas e experimentações?

Como dito anteriormente, a pandemia da covid-19 provocou profundas mudanças na organização do trabalho dos artistas, grupos, companhias, coletivos e núcleos artísticos. O desconhecimento sobre o vírus e o aumento no número de infecções e mortes trouxeram, além do medo e a instauração de medidas sanitárias, a necessidade de buscar alternativas e fazer escolhas para a continuação dos projetos no setor artístico-cultural. A partir disso, as plataformas e aplicativos online foram amplamente utilizadas visto que possibilitou encontros, síncronos e assíncronos, e, conseqüentemente, a continuação do trabalho mantendo as medidas sanitárias estabelecidas.

Estavam todos dançando em casa felizes, mas na “quebrada” o uso da máscara era luxo ainda, e nessa obra especificamente falamos disso, duas ruas abaixo da minha casa alaga e as pessoas perdem casa e como fazer com isso. As pessoas saem cansadas, dormindo sentadas no chão do trem e estamos falando de isolamento? Não faz sentido, nosso corpo está em risco, então essa obra vem nesse contexto e foi muito bom fazer e pensar isso em casa tendo essa perspectiva da rua, é um olhar para dentro de casa da rua, estou olhando de onde estou guardado e posso ficar guardado, legal, e é uma provocação que nos atravessou bastante até porque nós, da nossa família, pudemos ficar mais resguardados, mas meu pai não pôde, então o Douglas em casa e o pai em risco, muito complicado, psicologicamente isso machuca muito, isso dói, eu sendo ou não artista. E estamos a fim de trocar ideia sobre isso, sobre o que cada artista sofreu psicologicamente no momento pandêmico? Então foi complicado.

Pude observar que para muitos artistas a principal preocupação foi a preservação da vida e da saúde delas e dos integrantes de seus núcleos. Dessa forma, assumir o distanciamento e o online estavam intrinsicamente ligados a esse cuidado. Para Augusto (2021),

É para estar ao lado de quem preserva a vida no sentido de que a pandemia foi um grande momento onde o corpo político se posicionou, não no sentido de quem fez isolamento total ou não, porque sabemos em que condições nós vivemos, não tem essa romantização e essa poesia toda de ficar em casa quem pode. Muitas pessoas não puderam. Muitas pessoas partiram. Muitos amigos. Mas essa sutileza de rever o próprio trabalho artístico em um lugar em que são muitas as verdades.

O sentimento de medo e paralisação frente ao que se instaurara também esteve muito presente nas narrativas, tal como o relato do artista Eduardo Fukushima (2021):

A sensação do corpo agora é de cansaço, luto, correria e com coração agradecido de estar vivo e continuar a trabalhar na dança, na performance, nas artes vivas, persistindo nos estudos do corpo, da existência e das infinitas possibilidades de trabalhar

o movimento como linguagem e que tencione o nosso mundo que é da linguagem. A dança por natureza tenciona a linguagem, abre outros modos de comunicação, tira o movimento do comum, do disciplinar, é transformação do espaço/tempo, livra o movimento do mesmo e traz o movimento pra consciência em um mundo onde estamos o tempo todo nos movimentando sem atenção. Trabalhar com isso tudo, refletir e criar dança no meio dessa loucura de mundo é uma loucura. Estamos na travessia de uma pandemia no Brasil em um governo absurdo que tanto nos agride, nos massacra e mata, tempos que exige fôlego, coragem, criação de ânimo e colocar em prática o que queremos para o mundo.

Como complemento, Fukushima (2021) indicou como a dança o ajudou a passar por este momento, visto que a “dança me proporciona esses cultivos diários que com certeza me ajudam a passar em sanidade por essa pandemia”.

Para ele

[...] Foram meses, de março, abril até agosto, de muitas dúvidas, tristezas e achei que pararia. Foi um dos momentos que eu quase desisti. Não parei, e me confirmou que dança é necessária em mim e na vida das pessoas, é força que resiste ao chão, é celebração da existência, é vitalidade e gera calor.

A oportunidade e necessidade de “darem uma pausa” em suas vidas, na loucura de trabalho que vinham produzindo também foi relatado por alguns artistas, os quais sentiram que uma pausa era necessária para compreender o que estava acontecendo, para poder se organizar e pensar como prosseguir ou não no novo contexto. Ivan Bernardelli (2021), diretor da Dual Cena Contemporânea, narrou:

Lembro que no começo da pandemia estava exausto e no primeiro mês de *lockdown* sentia um misto de medo com um certo alívio de poder parar um pouco, descansar e na falsa sensação que o mundo parou e que poderia ser uma oportunidade de nós humanos de nos rever, e rever o nosso modo de trabalho e de vida. [...] Mas, acho que nós ficamos dois ou três meses em depressão, parados, sem conseguir agir. Assim, agindo, mas sem conseguir acreditar que aquilo, pelo menos no sentido da Dual, poderia ser uma realidade que envolvesse afeto, que envolvesse perspectivas que somassem na nossa discussão, no nosso fazer artístico.

O artista Marcos Abranches (2021) decidiu parar até compreender o que estava acontecendo e, também, devido às suas dificuldades e ressalvas com o mundo virtual. Enxergava as oportunidades de vivenciar oficinas virtuais,

entretanto, entendia o risco das pessoas se machucarem, já que o virtual não possibilitaria a mesma orientação e desenvolvimento do trabalho corporal.

Com essas preocupações e posicionamento político frente ao que estava acontecendo, o isolamento, uma das medidas mais necessárias, desestruturou e mobilizou outros modos de percepção e preparação do corpo, bem como da cena contemporânea da dança. Em relação à preparação do corpo, cada núcleo artístico possuía maneiras particulares de desenvolver esse aspecto. O que antes se dava exclusivamente por encontros presenciais para aplicação de aulas, ensaios, processos de criação, foi migrado para o universo online por meio do uso de ferramentas e plataformas de encontros síncronos e assíncronos. Para Igor Gasparini, diretor da T.F. Cia de Dança (2021), “[...] fez muito sentido reforçar os elos à distância, e fomos começando a entender como nos manter juntos ainda que pelas reuniões virtuais. Não sabíamos, mas começamos a testar algumas coisas”. Ou seja, foi o momento de conhecer, aproximar-se e testar outras formas de estar e dançar juntos. Os encontros online, que já eram possíveis de acontecer, não eram elencados pelos artistas participantes desse estudo como opção para desenvolver seus trabalhos devido a uma necessidade e escolha pelo presencial.

Costa (2021) relatou que no Balé da Cidade de São Paulo as aulas de preparação e cuidado do corpo, bem como os ensaios migraram para o online: “Durante todo o ano de 2020 fizemos aulas online, diariamente fazíamos balé e yoga”. Ou seja, o cerne da preparação física que acontecia com as aulas de balé e yoga continuaram, mas cada participante em sua casa. No caso das companhias oficiais, Balé da Cidade de São Paulo e São Paulo Companhia de Dança, as aulas de balé aparecem como modos de preparação e manutenção do corpo de seus integrantes. Durante o isolamento, essas aulas foram mantidas, mas cada participante as acompanhou no espaço que fosse possível.

[...] E quando as pessoas estão em casa, a preparação corporal, o dia a dia com aulas de balé, de contemporâneo, ensaios, direção, tem uma dinâmica quase que de cada pessoa, porque depende muito de onde a pessoa mora, qual espaço ela tem, como ela pode fazer, que tipo de chão está lá. Sentimos um pouco da falta de espaços amplos para poder desenvolver a potência máxima do movimento e também da presença. Tiveram momentos em que tivemos que manter a energia coletiva, organizada, tentando ficar sempre positivos para continuar trabalhando.

O Ballet Stagium também assumiu as aulas online por necessidade de estudo e preparação corporal de seus artistas. O balé, assim como em outros casos, apareceu como forma de preparação corporal, entretanto, Antonio Marcos (2021), representante do Ballet Stagium, faz uma ressalva que não é exclusivamente o balé que a companhia utiliza para a preparação corporal de seus integrantes, pois pode variar de acordo com os processos de criação ou das obras que estão em circulação, os quais podem direcionar o que será necessário para os corpos durante determinado tempo, visando a qualidade artística e corporal.

No momento fazemos aula de balé clássico. Assim, como eu havia falado antes, o Stagium é uma companhia que tem a filosofia de um trabalho próprio, cada coreografia é específica de um trabalho. Não seguimos regras de aulas de balé contemporâneo todos os dias, ou balé moderno, não. O que a Stagium mantém é o que sempre manteve, aulas de balé clássico antes dos ensaios, às vezes temos aulas de contemporâneo, mas a nossa regra é aula de balé clássico, uma aula de balé clássico antes e depois um ensaio. E como o Décio faz especificamente cada trabalho nós não seguimos uma linha de balé contemporâneo, porque se você for ver “Kuarup” sobre a questão do índio é um tipo de movimentação, se você pegar coisas que falem sobre a história do Brasil é outro. Estamos dançando agora o Mané Gostoso que é uma parte que fala sobre a cultura popular nordestina também é outra especificidade. Não temos o costume fazer uma aula de x experiência ou x técnica para dançar “Kuarup” ou “Coisas do Brasil”, nossa aula é de balé clássico e nossa movimentação de coreografia o Décio monta como ele quer e já é o que aplicamos durante a coreografia.

É importante ressaltar que a questão da preparação do corpo na dança contemporânea também é muito complexa, visto que cada artista ou núcleo, devido a suas escolhas e estéticas, procuram viabilizar a preparação dos corpos de acordo com suas necessidades. Desta forma, não é possível padronizarmos a preparação do corpo na dança contemporânea. Alguns artistas relatam que o exercício pode variar até mesmo com a obra em processo, em que o corpo será preparado a partir das escolhas temáticas e estéticas da atuação.

Para Miriam Druwe (2021), o desafio foi continuar a partir das telas, do distanciamento. Ela acrescentou que ao longo dos anos vem desenvolvendo um trabalho de dança contemporânea, que também é aplicado junto aos artistas da sua companhia, pensando na preparação corporal de seus artistas, com foco na organização postural e no fortalecimento muscular. Além disso, ela coloca que a preparação do corpo também envolve pesquisas feitas pelos artistas para a

criação dos personagens e da obra coreográfica. Na pandemia, a companhia adentrou o universo de Portinari e, a partir desse estudo, o corpo foi sendo preparado e cuidado:

[...] Eu fiz oito meses de criação online e ao final do ano eu disse para pararmos naquele momento. Já estava um pouco melhor no sentido dos cuidados, das regras. “Vamos tentar produzir isso” e eles aceitaram e nós partimos para o encontro presencial, com as máscaras, com bastante cuidado. Quando algo acontecia, alguém com algum sintoma nós parávamos, como acabou acontecendo. Mais por precaução. Acabamos produzindo o espetáculo. Foi muito grande o aprofundamento, foi muito intenso, muito profundo o quanto conseguimos adentrar nas obras e ter esse tempo de refletir, tanto que te mandei os experimentos compartilhados. Ali tem eles, em suas casas, desenvolvendo seus personagens, e depois havia muitas coisas que já estavam em minha mente, de fio condutor, roteiro, tivemos ajuda da assessoria da Cristiane Paoli Quito, cenário e figurino do Fábio Namatame, que foi presencialmente em quase todos os ensaios. A Cia sempre tem essa participação de todos nessa criação, eu digo que me considero uma regente do trabalho, é uma direção, mas é quase uma regência.

Nesta mesma direção, Fernanda Amaral (2021) também relatou sobre como a pandemia e a situação de isolamento influenciaram no trabalho de criação da Cia de Dança Sem Fronteiras:

Na pandemia começamos a pensar nisso, no círculo e em como transformávamos essa ideia de “cada um no seu quadrado” para “cada um no seu círculo” e de como poderíamos quebrar essa linearidade que a pandemia e o Zoom nos trouxeram, e quando você faz isso você inclui alguém que tenha que fazer uma oficina deitado. Por exemplo, sábado tivemos uma das bailarinas fazendo oficina na cama do hospital, ela está internada e fez toda a jam do hospital, e teve um momento em que as enfermeiras a reconectaram. É essa a ideia, que já era o que falávamos e que a pandemia fez com que fizéssemos como possível, porque para mover e dançar basta você ter uma parte do corpo, você pode dançar com os olhos, com os ombros, então se você está deitado tem muita coisa que dá para fazer e fomos questionando o tempo todo essas coisas que já fazíamos, não tivemos que criar algo novo, mas com toda essa metodologia com a qual trabalhamos, toda essa ideia que temos, essa proposta, como colocar em prática em um momento como esse, um momento que te exige uma decisão. E voltando ao círculo, começamos a escolher espaços na casa, fazer círculos e dançarmos dentro desses círculos, para todos terem o mesmo tamanho de mobilidade, porque alguns tem casas grandes, outros casas pequenas e isso foi parar no espetáculo e nos sentíamos conectados porque estávamos dançando e improvisando juntos. Apesar de cada um estar em seu círculo, estávamos juntos. Tem essa questão da conexão, como podemos estar longe e perto, como podemos conectar, como podemos substituir. É claro que é ótimo dar um abraço, claro que é ótimo tocar, nada vem para dizer que não precisamos mais disso, não é isso, e sim vemos que trabalhamos com pessoas diferentes de nós, então como a pandemia nos colocou no lugar dessas pessoas que talvez não possam sair de casa.

Em outros núcleos artísticos independentes, a forma de preparação do corpo aconteceu de acordo com as necessidades do grupo e a realidade dos integrantes dos núcleos. Segundo Miriam Druwe (2021), diretora da Cia Druw:

Na pandemia cada um teve que se cuidar, nos encontrávamos para fazer alguns trabalhos, mas cada um teve que trabalhar isso. Eles também deram muitas aulas online, e foi muito difícil, porque embora tivéssemos o nosso trabalho, todos eles, em seus outros trabalhos, porque sou uma companhia de dança independente, não tenho um patrocínio, eles estavam com outros trabalhos, muitos dão aula e também tiveram que se adaptar, foi uma loucura. Eu dei aulas online, eles participavam, mas ficou muito evidente o quanto cada um tem que se cuidar, quanto cada um tem que ter esse autocuidado.

Uxa Xavier, diretora do Grupo Lagartixa na Janela, relatou os encontros online e a tentativa da retomada dos encontros presenciais, o que levou o referido grupo a assumir o Zoom como plataforma de trabalho até a situação pandêmica melhorar. Segundo Uxa (2021):

[...] Então começamos pelo Zoom, depois nos arriscávamos a nos encontrar em uma praça na qual já trabalhávamos, e a situação ainda estava uma incógnita para todos nós. Mas chegou um determinado momento em que eu disse ao grupo que precisávamos parar de sofrer, porque estava virando um sofrimento, as pessoas ficavam em dúvida sobre ir ou não ir, e ao chegar à praça todos distanciados e com medo. Que corpo é esse que está com uma inscrição nova de cuidado, de medo, de uma incógnita? Porque todos sabíamos muito pouco sobre o coronavírus, e estava se cogitando, a proposta de uma vacina, mas ainda era somente uma possibilidade, ainda nem estava no caminho de uma realidade. E foi muito interessante porque eu disse para paramos de sofrer e aceitarmos trabalhar pelo Zoom porque, querendo ou não, era o único lugar no qual teríamos segurança e vermos no que daria tudo aquilo.

Ao assumirem que por certo período o formato como trabalhariam seria pelo Zoom, levaram essa possibilidade aos projetos e à rotina de trabalho:

[...] Com isso, o grau de sofrimento diminuiu bastante, porque a partir disso tínhamos muitos recursos a investigar e, por trabalharmos já há dez anos juntos, tínhamos uma conexão de afeto que nos sustentou muito bem. Foi um lugar muito novo em que eu ia, e não só eu, isso é um consenso, conversávamos muito sobre todo o começo do trabalho, sobre o que estava acontecendo, pessoas que estavam indo embora, pais de amigos que se foram, situações difíceis, então sempre esses dados de realidade estavam ali costurados, no que estávamos vivendo. Não criamos um mundo à parte, nós trazíamos esses sentimentos tão pontuais e reais, porque era um lugar que tínhamos para nos acolher, para podermos respirar, criar, e não como um lugar só de produção. Nós tínhamos toda essa rede de afeto que foi muito bem cuidada para darmos conta do que estava acontecendo. (XAVIER, 2021)

Xavier (2021) complementa que até a preparação corporal dos integrantes do seu núcleo artístico foi pensada para a ferramenta online, com o trabalho corporal acontecendo por meio da prática somática de *Rolfing* via Zoom durante três meses. Para a diretora do grupo, a situação de enclausuramento e a forma como as práticas corporais foram dirigidas fortaleceram a relação e o trabalho do grupo.

Além do “Rolfing – Método de Integração Estrutural”<sup>72</sup> – identificamos outras práticas somáticas utilizadas na preparação e cuidados dos corpos no período pandêmico. Um exemplo disso é a “Educação Somática”, que é um campo interdisciplinar, surgido no século XX, o qual traz como objetivo a consciência do corpo. Recentemente, tem sido integrada na formação do artista da dança, indo além dos seus objetivos iniciais na prevenção ou reabilitação funcional. Segundo a pesquisadora Marcia Strazzacappa (2001, p. 86), “[...] elas passaram a ser vistas como um trabalho de prevenção de problemas físicos, além de possibilitarem a melhoria da técnica e ampliação da capacidade expressiva daqueles que a praticam”. Além do “Rolfing”, podemos citar a “Técnica Alexander”<sup>73</sup>, o “Feldenkrais”<sup>74</sup>, a “Eutonia”<sup>75</sup>, os “Bartenieff Fundamentals”<sup>76</sup>, a “Ideokineses”<sup>77</sup>, o “Body-Mind Centering”<sup>78</sup>, a “Técnica Klaus Vianna”<sup>79</sup>, dentre outros.

---

<sup>72</sup>Para saber mais sobre o Rolfing, Método de Integração Estrutural, sugerimos acessar <https://rolfing.com.br/>.

<sup>73</sup>Para saber mais sobre a Técnica de Alexander, sugerimos acessar <https://www.tecnicadealexander.com/tecnica.php#:~:text=T%C3%A9cnica%20de%20Alexander&text=Perguntas%20Frequentes%20%7C%20Frases-%20que%20%C3%A9%3F,promovendo%20harmonia%20e%20bem%20estar>.

<sup>74</sup>Para saber mais sobre o Método Feldenkrais, sugerimos acessar <https://www.institutofeldenkrais.pt/o-metodo-feldenkrais/>.

<sup>75</sup> Para saber mais sobre a Eutonia, sugerimos acessar <https://www.eutonia.org.br/>.

<sup>76</sup>Para saber mais sobre os Bartenieff Fundamentals, sugerimos acessar <https://labaninstitute.org/about/bartenieff-fundamentals/>.

<sup>77</sup>Para saber mais sobre a, sugerimos o livro “Ideokineses- a creative approach to human movement and body alignment” de Andre Bernard (2006)

<sup>78</sup>Para saber mais sobre o Body-Mind Centering, sugerimos acessar <https://www.bodymindcentering.com/>.

<sup>79</sup>Para saber mais sobre a Técnica Klaus Vianna, sugerimos acessar <https://salaodovimento.art.br/tecnica-klauss-vianna/#:~:text=A%20T%C3%A9cnica%20Klauss%20Vianna%20de,fluxo%20do%20moviment o%20pelo%20espa%C3%A7o..>

Os participantes desse estudo elencaram outras práticas que podem ser incluídas neste quadro das práticas somáticas, tais como o Gyrokinesis<sup>80</sup>, yoga e pilates, escolhidos pela Cia de Dança Fragmento:

[...] mas nós não paramos, continuamos fazendo aulas, nos encontrando, fazendo aulas de pilates, Gyrokinesis, encontros teóricos para debater texto. Mantivemos a nossa rotina de trabalho. Claro que com aquele susto, com aquela adaptação, mas muito porque nós estávamos com projetos e eu não queria deixar de pagar as pessoas e cumprir prazos porque senão demoraríamos receber, então realmente eu tentei adaptar tudo o que dava e fomos fazendo. [...] Foram muitas atividades, mas a rotina ficou bem diferente, corporalmente deixou bem a desejar sim, porque eu resolvi não dar aula, então nós fizemos aula, e que foi uma opção minha mesmo. Fiquei bem resistente, porque como trabalho muito a questão de chão e de espaço em minhas aulas eu não queria criar uma nova aula para a pandemia. Queria ver o que daria para fazer e acho que fomos entendendo, pelo menos eu fui sentindo que conseguia ficar mais concentrada e menos frustrada nas aulas que tinham menos espacialidade. O Gyrokinesis fazíamos em cima de um banquinho, pilates e yoga fazíamos em cima de um tapetinho, as nossas opções foram para as aulas que conseguíamos fazer com menos deslocamento para ter uma possibilidade de ser possível fazer em qualquer espaço. Como eu não dei aula houve essa diferença que para mim foi bem significativa, porque a qualidade de movimento da companhia tem muito a ver com as aulas que dou e que fazemos toda semana e, como parei, fomos fazendo como dava.

A artista Marta Soares (2021) também trouxe suas experiências em relação à preparação do corpo a partir do yoga e dos fundamentos da “Bartenieff”:

[...] eu tenho trabalhos que me acompanham, a yoga, o Bartenieff, a Suzan Clain é o que me norteia. Nesse trabalho de deslocamentos trabalhei muito com Bartenieff. Dei aulas para elas até meio pirada porque o ensaio tinha quatro horas e eu dava quase duas horas de aula e por isso na primeira etapa o trabalho praticamente não ficou pronto porque eu investia na pesquisa, mas como você não tem a possibilidade de continuidade e também são só três ensaios por semana, e se você fizer isso, que é o que é legal, você não faz o trabalho. Depois eu fiquei ligada nisso, que queria investir em uma pesquisa, mas o edital não possibilita isso porque ele quer produto, e o dançarino também, quando acabou, acabou, se o trabalho ficou ao meio tchau, eles não vão fazer ensaios extra antes da apresentação, não vão ensaiar mais de três vezes por semana porque a estreia está chegando.

Em alguns núcleos artísticos, as práticas somáticas já estavam presentes em seus trabalhos e na própria filosofia de trabalho, não sendo algo específico

---

<sup>80</sup>Para saber mais sobre o Gyrokinesis, sugerimos acessar <http://gyrotonicbrasilblog.com/tres-principios-fundamentais-do-gyrokinesis/>.

para o período pandêmico. Os artistas da dança enxergaram possibilidades de trabalho de corpo a partir das somáticas, visto que elas respeitam as estruturas e as funções musculoesqueléticas do corpo, visando a consciência de si e do corpo. Segundo Silveira (2009, p. 48), “[...] de modo geral, os métodos de “Educação Somática” desenvolvem um trabalho de refinamento da sensação e percepção do movimento com o objetivo de aperfeiçoar a consciência do corpo”.

O interesse dos artistas da dança pelas práticas somáticas vem sendo ampliada, pois vislumbram possibilidades de conhecimento de si, de seus limites e possibilidades corporais, do refinamento da percepção do movimento, além de possibilitar a experimentação de padrões de movimento não habituais que respeitam os limites anatômicos do corpo. Segundo o pesquisador Marcílio Vieira (2015, p. 137):

Pode-se pensar, de antemão, que a Educação Somática foi muito determinante para a dança não somente em termos de práticas educacionais, mas também de estética, pois provocou mudanças nos processos que subsidiavam o corpo quando este dança. Sendo assim, a Educação Somática pode colaborar com a possibilidade de construção de um corpo não dual, mais integrado, e de uma dança que não se fundamenta na repetição de passos, mas que pode emergir do estudo do corpo. Assim, há várias razões para o interesse de intérpretes-criadores pela Educação Somática, como a melhora da técnica, a prevenção e cura de traumas ou a possibilidade de aumentar as capacidades expressivas.

Neste sentido, posso indicar que o interesse dos artistas da dança pelas práticas somáticas advém de um novo olhar para a execução da técnica de dança, respeitando as estruturas e possibilidades de cada corpo, que “como agente educacional, ele se guia com suas próprias sensações, reconhecendo limites e desenvolvendo seus potenciais” (BOLSANELLO, 2012, p. 15).

A corrida também foi elencada pelos artistas Eduardo Fukushima e Márcio Greyk como necessidade e possibilidade de cuidado com os corpos. Fukushima (2021) relatou como o excesso de trabalho na posição sentada e as horas de trabalho frente às telas despertaram nele uma necessidade de correr. Ele contou que

Corri muito pelo meu bairro, dancei muito na rua, ocupei praças, vaguei muito sozinho à noite, lembro das ruas desertas, um ar parado, era muito frio em São Paulo. Em algumas danças noturnas na rua fui parado por policiais, pois estava tendo atitudes suspeitas, que era dançar, provei que era dançarino e eles me liberaram, a dança libera o movimento do clichê

disciplinador que estamos submetidos, percebi que umas das premissas da dança é libertar o movimento do marasmo.

Em alguns núcleos, a preparação e cuidado com o corpo foi realizada de forma individualizada, já que cada integrante tinha uma realidade, com local, tempo e recursos diferentes. No caso do Grupo Zumb Boys, o diretor Marcio Greyk revelou que sua prática individual se deu com o treino de capoeira angola no formato online e com a corrida que acontecia praticamente à noite devido ao esvaziamento das ruas. Sua preocupação estava em “como manter esse fôlego porque os trabalhos do grupo exigem isso, tanto para manter a qualidade quanto para não se lesionar, é bem importante” (GREYK, 2021). Em relação ao trabalho coletivo do Zumb Boys, ele acrescentou:

Trabalho de corpo sim, parou mesmo, não nos encontrávamos enquanto coletivo, mas individualmente as pessoas iam fazendo suas práticas, por vez em um fazer do coletivo, mas o coletivo não atuando enquanto corpo, individual mesmo. Nós encontrávamos para poder falar sobre. Tínhamos as nossas reuniões. Era um lugar de estudo, de pensar, refletir, trazer questões para esse lugar do sonho, não necessariamente do sonho, mas da perspectiva, da ideia de futuro, planejamento. (GREYK, 2021)

Lu Favoreto, diretora da Cia 8 Nova Dança, relatou uma situação peculiar neste período: o privilégio de ter um espaço em meio a Mata Atlântica, local de encontros de sua companhia com outros artistas, possibilitando que estivessem isolados conjuntamente, dando andamento aos trabalhos. Para ela:

Foi muito interessante porque estou tentando trabalhar o máximo possível aqui, estou trabalhando em São Paulo também mas estou tentando trazer o máximo possível as pessoas para cá, e o que antes era mais um lugar de concentração, como uma incubadora mesmo, um lugar de acolhimento coletivo e aqui ficamos muito concentrados mesmo, sem pegar carro, trabalha direto, dorme, come, trabalha, vai para o rio e toma um banho, volta, trabalha, dorme, come, toma banho, conversa em volta da fogueira e por isso é importante dez dias, porque todos se liberam o máximo possível, mas tem exceções, claro, porque todo mundo faz outras coisas, mas tentar o máximo possível se liberar, só que com a pandemia virou também uma locação dos registros.

Em alguns momentos, os encontros dos núcleos foram destinados ao diálogo e compartilhamento de sensações e sentimentos sobre o que estava acontecendo, visando acolhimento e cuidado com a saúde mental dos integrantes. Ivan Bernardelli (2021) expõe um desses períodos em que:

Não dava vontade do treinar, quando a vontade foi retomando era um desejo de estar consigo, retomar aquele lugar essencial mesmo, não era o treino. No começo fomos treinar, fizemos calistenia, musculação, pegávamos botijão de gás, subindo nos muros, fazer pintar a casa, nos primeiros três meses queríamos tudo, e daqui a pouco “Chega! Eu quero ir para rua, eu quero trabalhar!”. Foi um movimento não só nosso, mas da companhia, Flavinha, Kleber. Quando conversávamos falávamos que não estávamos sentindo vontade, e a nossa discussão era porque vamos nos mover? E todos entraram em crise. Nossa, eu me movo por conta do outro?

Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), os problemas de saúde mental, sintomas psíquicos e transtornos mentais, já são considerados as doenças do século 21, as quais foram intensificadas com a pandemia da covid-19. Esse aumento foi decorrente de diversas causas, dentre elas podemos citar a ação direta do vírus da covid-19; as experiências traumáticas, tais como adoecimento e mortes na família; o estresse causado por motivos econômicos, como perda ou redução da renda; pela rotina e condições de trabalho; pelas relações afetivas; excesso ou falta de informações, dentre outras. Diante deste cenário, tornou-se mais significativo estar atento à saúde mental.

Com a redução do número de casos e mortes, as medidas sanitárias foram flexibilizadas e, aos poucos, o trabalho presencial foi retomado, visto que além da necessidade e desejo de estar junto, “as pessoas do grupo já estavam cansadas de ficar em casa” (BORELLI, 2021). Aos poucos os encontros voltaram a ser presenciais, mas com a preocupação voltada para o cumprimento das medidas sanitárias e de manter a saúde da equipe, o que acabou influenciando não só na logística de trabalho dos profissionais da companhia, como também na escolha das obras a serem remontadas e na mudança de cronogramas das apresentações. Podemos observar essas mudanças no relato de Raymundo Costa (2021):

A partir do nosso retorno em dezembro, voltamos com as aulas de balé e yoga presenciais só que com a professora de balé transmitindo a aula de casa, via Zoom, por ser grupo de risco e devido à sua idade e também porque ainda não havia tomado vacina. Eram os bailarinos na sala de ensaio e ela em casa. Com a professora de yoga não tivemos este problema, ela pôde ir presencialmente. Todo o processo de criação do espetáculo foi assim, com muita cautela e todo cuidado. Passamos a fazer testes de covid com certa frequência, sempre às 2as feiras antes de iniciarmos as atividades e felizmente não houve muitos casos de pessoas infectadas com o vírus.

No caso da São Paulo Companhia de Dança, a preocupação com a adequação e adoção das medidas sanitárias para a retomada das ações

presenciais fez com o distanciamento, o álcool em gel e os testes fossem adicionados à rotina, como narrado por Bogéa (2021),

Quando nós pudemos estar presencialmente, o cotidiano volta a ser o cotidiano normal da companhia com os distanciamentos, o álcool em gel, toda uma nova estruturação da sala de ensaio com limite de pessoas, que hoje não há mais, caiu faz pouco tempo. Viemos seguindo todas as regras do plano São Paulo com o apoio da infectologista para que pudéssemos ter o nosso cotidiano preservado. Então, quando estávamos aqui na sala, na sede, mudou-se o número de pessoas dentro da sala, procurávamos entender quem se relacionava com quem fora do cotidiano da companhia, mas chegou um momento em que as pessoas disseram que conviviam mais com as pessoas da companhia dos que com as de fora, porque passávamos oito horas juntos, claro, sempre com os cuidados. A máscara, pela OMS, não deve ser utilizada quando se faz exercícios de alto impacto, você pode entrar lá e ver, mesmo em área de covid, e também existe um protocolo, uma portaria da secretaria municipal aqui de São Paulo que diz que atletas de alta performance podem fazer sem máscara, então ficava um pouco a cargo do bailarino usar ou não a máscara durante os ensaios, e para dançar fazíamos teste, infinitos testes antes de dançarmos para que também pudéssemos ter segurança. Mas não foi assim desde o começo, fomos todos aprendendo, foram processos. No começo não havia essa disponibilidade de tantos testes, depois você começa ter mais testes, é um aprendizado constante, então eu diria que quando estamos dentro da sede, esse aprendizado e essa reflexão sobre os cuidados para nos mantermos saudáveis passa por um corpo técnico, no caso a infectologista e por toda a informação do Governo do Estado de São Paulo, da prefeitura também, então temos que seguir todos os protocolos. Nós tivemos uma auditora externa também contratada para fazer uma verificação dos nossos protocolos de covid, então temos o selo Veritas de que dentro da sede está tudo nos conformes em relação a isso.

Segundo Costa (2021), além das ações citadas por Bogéa, a preocupação com a não infecção e a adoção das medidas sanitárias também influenciaram nos processos de criação e escolha do repertório a ser apresentado, afetando, assim, o dia a dia da companhia, bem como a produção das apresentações e temporadas:

Retornamos presencialmente no final de junho, porque assim como a Santa Marcelina, a Sustenidos também tinha metas a cumprir e tivemos que pensar em um novo programa a ser apresentado em agosto, que respeitasse os protocolos sanitários. Retomamos os ensaios aproveitando exatamente o período de férias da Escola de Dança, e nesse ir e vir, a escola voltou com aulas com número bem reduzido de alunos e estávamos ainda sem poder retornar para a sede. Então nesse período de férias tínhamos a Escola de Dança para desenvolver novamente os trabalhos. Optamos por refazer “A Casa” porque como a pandemia estava mais grave e os números de infecção crescia, decidimos não remontar “Transe”. Nesta coreografia os

bailarinos dançavam em grupo quase o tempo todo e tinham certa proximidade e não conseguiam manter a distância necessária, o que prejudicava a execução. “A Casa” era mais viável porque havia vários solos, duos, trios, com um distanciamento muito maior e no único momento em que todos estão em cena eles realmente estavam distantes e sentados em cadeiras, não havia muita movimentação cênica. Já a coreografia do Clébio, não. Havia uma movimentação o tempo todo e eles se misturavam às vezes e havia uma cena mais ao final que eles quase se tocavam, então decidimos remontar um trabalho do Jorge Garcia de 2015, que era “Árvore do Esquecimento”. Basicamente eram solos e duetos, mas os bailarinos não se tocavam, e o único dueto que tinha algo em que os bailarinos se tocavam ele se propôs a reorganizar a coreografia. Então ele remontou esse trabalho e na temporada fizemos oito apresentações no Theatro Municipal, do final de julho até dia 8 de agosto. Foi um processo muito difícil, tenso, porque os bailarinos estavam com muito receio de retornar, devido o número de infecções crescente no país, então tivemos que tomar cuidado dobrado naquele momento. Um grupo trabalhou na cúpula do Theatro e o outro ficou trabalhando em duas salas da EDASP. A coreografia do Jorge foi toda remontada em duas salas das escolas para eles não se aglomerarem. O espaço da cúpula, eu não sei se você conhece, é bem amplo, então deu para remontar o trabalho da Marisa mantendo realmente bastante distanciamento porque as pessoas estavam muito assustadas nesse momento, havia até uma resistência em querer voltar ao trabalho por questões de família, conhecidos, parentes que se infectaram. Então havia quase um pânico e felizmente conseguimos realizar toda a temporada sem nenhum incidente de infecção. Precisávamos também tirar um período de férias, que precisava acontecer até uma determinada data, então após as apresentações saímos para vinte dias de férias.

No Ballet Stagium também observei a preocupação com a adoção de medidas sanitárias. A retomada aconteceu de forma gradual, alterando o horário de trabalho da companhia, visando que seus integrantes chegassem até o local de realização das aulas e ensaios com o menor risco de infecção possível.

Mas em agosto de 2020, quando a situação começou a ser liberada entramos em contatos com os bailarinos para ver o que iríamos fazer, porque havia a preocupação de voltar a ensaiar e ter contato, mas um momento que ninguém sabia o que poderia acontecer. Como fazer esse pré-retorno sem perspectiva nenhuma? A princípio, trouxemos os bailarinos para fazer uma aula, cada um em seu espaço mantendo o distanciamento. Marcamos um dia para retornar à companhia, e foi interessante porque não teve nenhum integrante que tenha dito que não iria ou não queria. Era um momento em que todos estavam muito preocupados, ficaram muito tempo em casa, mas fomos flexíveis e em nenhum momento houve uma imposição de ter que ir, foi democrático. A princípio marcamos as aulas às 10h da manhã e para alguns era mais difícil ir porque moravam mais distantes, em Suzano, em Osasco, e pegariam o horário do rush no metrô e no ônibus e resolvemos que ao invés de a aula ser às 10h seria às 11h30min, que era um horário que estava mais tranquilo. O

nosso horário de ensaio era até às 15h e passamos a dar somente a aula de 11h30min à 12h30min que era uma parte que entendemos a princípio ser mais tranquila. Todos concordaram e assim começamos aos poucos. Foi aquela loucura quando todos apareceram no primeiro dia para fazer aula, podendo dizer que bom que estamos aqui em uma sala de aula, que bom que saímos da parte de aula online em casa porque ninguém aguentava mais. A sensibilidade do bailarino estava muito a florada. Então começamos com a aula, distanciamento, máscara, álcool em gel e todos os protocolos possíveis e imagináveis, fazíamos a aula e íamos embora e foi assim durante dois, três meses.

Para Monica Augusto, diretora da Dual, a retomada das atividades presenciais trouxe a potencialidade do toque, do encontro dos corpos que estavam virtualizados:

[...] retomamos com todos os protocolos vendo que as coisas já estavam um pouco mais tranquilas em agosto. Ainda sem saber se estreariamos ao vivo, então topariamos filmar o espetáculo e ter esse registro, mas não vamos fazer pensando no vídeo, porque é um trabalho que precisa da rua, precisa do outro e, particularmente, foi um momento muito sensível de reencontrar outros corpos, só dois corpos a mais no trabalho, dois mundos corporais a mais que vieram integrar esse trabalho. Começamos ensaiando aqui no quintal de casa e retomar tudo, o toque, essa memória. Era de chorar, alguém está me tocando, era como fazer uma aula de dança, uma aula de artes pela primeira vez. Também reconhecer enquanto artistas, e cada artista teve uma experiência. Um movimento de conexão e desconexão do corpo, porque talvez em um primeiro momento mesmo com os medos houve uma conexão por conta de um tempo e depois começou a ser um tanto quanto exaustivo quando tivemos que organizar tudo. Então, retomar esse movimento de tocar e ser tocado, de dançar junto e encontrar outras águas suando com você na mesma sala foi um bálsamo, sentir como é boa a presença, porque tínhamos esquecido como era encontrar o outro. É é isso, semana passada estreamos e parece que foi a estreia há doze anos quando comecei a fazer teatro, o público, euforia junto com medo, mas muito bom.

Atualmente, meados de outubro de 2021, com grande porcentagem da população brasileira vacinada não só com a 1ª dose, mas também com as doses de reforço, a dita “normalidade” voltou. As medidas sanitárias já não são obrigatórias. Ainda vemos resquícios das máscaras dependendo do local ou da consciência das pessoas quando possuem sintomas gripais ou estão com a saúde debilitada. Os teatros e equipamentos culturais já não possuem restrição de lotação. Aos poucos, os medos foram amenizados e as atividades presenciais puderam voltar, encontros esses tão almejados. Como pudemos observar, a pandemia da covid-19 provocou profundas mudanças na organização do

trabalho dos artistas, grupos, companhias, coletivos e núcleos artísticos, mobilizando outras formas para a preparação dos corpos e desenvolvimento das criações e ensaios. Entretanto, podemos concluir que, apesar da aproximação com o universo online, o desejo do olho no olho, das reações ao toque, do brilho nos olhos, do sorriso compartilhado, da partilha do palco, enfim, de estarem juntos presencialmente se fortaleceu.



**Figura 33:** Convite à pausa – “Casa Mundo – Episódio 6”.



## CAPÍTULO 4 – MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA

Durante os últimos anos, é possível constatar um aumento significativo no número de usuários de internet, sejam amadores ou profissionais, os quais a utilizam para a divulgação de seus trabalhos e para o compartilhamento de conteúdo, como fotos, vídeos, textos etc. Já no setor cultural,

[...] as novas tecnologias digitais têm afetado a criação, disseminação e fruição de bens culturais, sobretudo por meio da internet, alterando substancialmente mercados já estabelecidos e, em alguns casos, criando novas formas de consumo e circulação de produtos. (MARANHÃO, 2019, p. 21)

Maranhão (2019) se refere ao uso das tecnologias e da internet em um contexto anterior ao da pandemia da covid-19. Com a imposição do isolamento social e das medidas sanitárias, observamos e vivenciamos que as plataformas online e os recursos audiovisuais foram ainda mais utilizados para essas finalidades, principalmente pelos profissionais do setor cultural/artístico.

É importante ressaltar que o uso da tecnologia e de meios digitais não surgiu durante o contexto pandêmico, pois era algo que já estava disponível e era utilizado por artistas ao redor do mundo. Dessa forma, reconheço que não foi algo inovador para o setor, mas se apresentou como novidade para os artistas e profissionais que, até então, não trabalhavam com essas ferramentas. Com a suspensão das atividades presenciais e imposição de medidas sanitárias mais severas, profissionais do setor artístico buscaram conhecer opções de plataformas e ferramentas para seguirem trabalhando na pandemia, procurando caminhos possíveis em meio ao escuro do nosso tempo.

Nas diferentes vertentes, posso insinuar que a dança, de certa forma, também se popularizou nas telas, impulsionando artistas a buscarem outras formas de continuar seus trabalhos, como, por exemplo, a videodança, as lives, os videoencontros e as videochamadas. Assim, as presenças tornaram-se “virtualizadas” (MENDES, 2010), as “telepresenças” (MILLER; LASZLO, 2020), resultando em outros formatos, encontros e modos de criar.

Num primeiro momento, observei uma preocupação com relação à comunicação e às possibilidades de encontros. A solução encontrada foi o uso das plataformas e ferramentas online para o encontro dos artistas, grupos, companhias e coletivos que necessitavam se encontrar de forma síncrona para seguirem trabalhando, dialogando, acolhendo e buscando soluções. As principais ferramentas de comunicação síncronas utilizadas foram o “Zoom”,

“Google Meet” e “Jitsi”. Entretanto, o “Zoom” foi o mais utilizado e citado pelos participantes desse estudo. Acreditamos que a escolha por essa plataforma foi devido à facilidade, à agilidade e à diversidade de recursos, além de possuir uma versão gratuita para utilização. A artista Vanessa Macedo (2021) relatou que ao utilizarem a ferramenta para suas apresentações, surgiram muitos interessados em saber mais informações para conhecerem a plataforma.

Acho que fomos tão rápidos para esse modelo do Zoom, que foi muito interessante. Teve muito público, muita gente que foi assistir nos perguntou como usar o Zoom de uma forma ou de outra, como já havíamos descoberto a tecnologia e, na verdade, foi uma coisa em equipe.

Uxa Xavier (2021) também se referiu ao “Zoom”, colocando-a como uma possibilidade para o Lagartixa na Janela conseguir cumprir as demandas:

[...] começamos a fazer os encontros por Zoom como uma forma de entender o que poderia acontecer, e também porque tínhamos um cronograma a cumprir, que são essas partituras duras com as quais temos que lidar, mas que acho que são boas, porque definem uma temporalidade. [...] E foi muito interessante porque eu disse para paramos de sofrer e aceitarmos trabalhar pelo Zoom porque, querendo ou não, era o único lugar no qual teríamos segurança e vermos no que daria tudo aquilo.

Neste mesmo percurso, Miriam Druwe (2021) também relatou o uso da plataforma para os encontros da Cia Druw, em que cada artista em isolamento tinha cenários e recursos próprios do ambiente em que estava: “Nós nos encontrávamos no Zoom. As casas eram os nossos cenários, eram os cenários deles, aqueles objetos e lugares passaram a ser o recurso. O corpo não tão expandido”. Ou seja, a intimidade, vida privada dos artistas, passou a fazer parte das reuniões e criações, não só do Lagartixa na Janela, como dos demais usuários desse recurso.

Interessante observar que a diretora da Cia Druw traz a questão do corpo bidimensionalizado e não expandido pelo uso das telas. Já a diretora Uxa Xavier também traz a questão do corpo, mas o intitula como corpo “Zoom” e o reconhece como um elemento para a criação artística:

Não sei se você conseguiu ver o trabalho que inclusive está no Youtube, mas nós não cancelamos o corpo Zoom, nós trabalhamos com as imagens do Zoom, e fui com o Marcelo Villas Boas, que fez a direção de vídeo, na casa de cada performer para podermos gravar todas as partituras individuais, para depois fazermos as escolhas em relação ao que foi criado pela tela do Zoom, porque comecei a ficar preocupada com a edição do vídeo, teríamos que assumir o Zoom porque é o

depoimento de um momento muito forte, que não é uma coisa particular, mas da humanidade. Então, a tela Zoom tem que ser assumida dentro dessa construção dramatúrgica, dentro dessa narrativa, e ficou muito legal. (XAVIER, 2021)

Por este ângulo, o virtual passou a ser a realidade dos profissionais da dança ao redor do mundo, os quais mudaram a forma de trabalho que acontecia, em sua maioria, no formato presencial. Seguindo as orientações sanitárias e cuidando da segurança dos profissionais, os encontros para aulas, para experimentações coreográficas, para compartilhamentos de obras e processos, para improvisações, para palestras e debates tornaram-se virtuais. Ou seja, a única maneira encontrada para que as pessoas continuassem dançando.

Observei, ainda, que esse cenário atingiu devastadoramente a classe de artistas que se dedicava a ministrar aulas, cursos e workshops de dança e que teve impacto em sua renda. Muitos tiveram as aulas suspendidas devido à necessidade de afastamento social. Em alguns casos, continuaram no formato online ou foram adaptadas com a redução de alunos, com o uso de máscaras e mudança de espaços físicos.

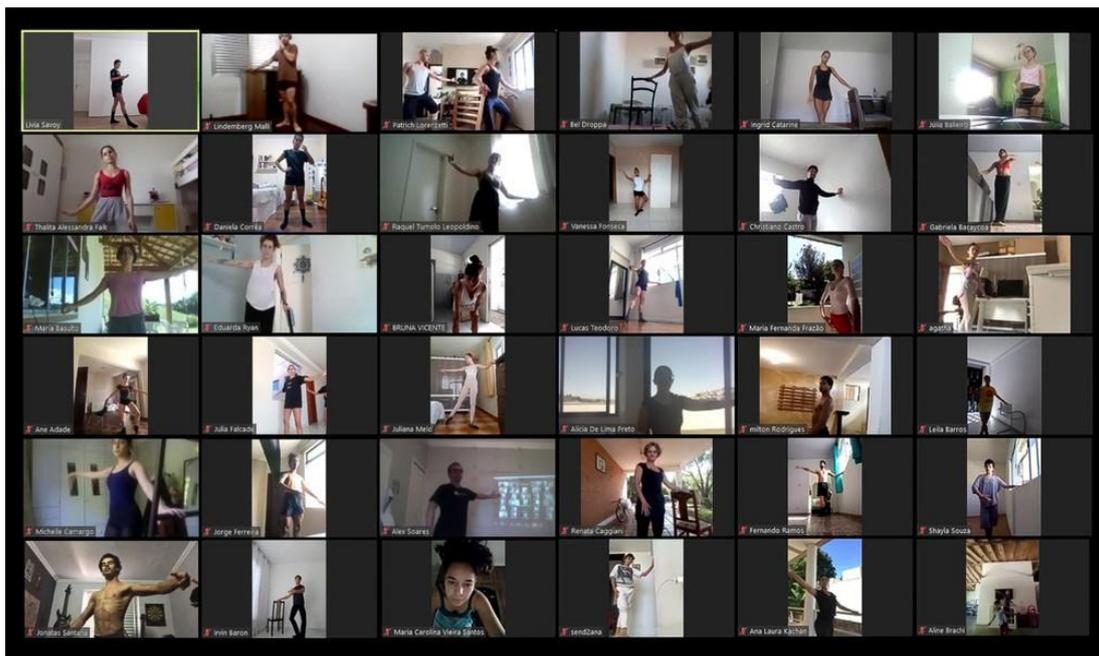
Aos poucos, a aproximação e conhecimento do ambiente virtual e das ferramentas tecnológicas disponíveis trouxeram possibilidades aos artistas para prosseguirem com seus trabalhos, mantendo a dança viva. Uma das ações que foi amplamente divulgada e utilizada pelos artistas da dança foi o oferecimento de cursos, oficinas e workshops online por diversos artistas, grupos e companhias brasileiros e estrangeiros. Como exemplo, posso citar o Grupo Corpo<sup>81</sup>, que, por meio de uma série de aulas remotas, procurou divulgar sua linguagem e trechos de seus repertórios. Também ocorreu a disponibilização de acervos e repertórios nas plataformas online, o que possibilitou o acesso a obras de dança de companhias nacionais e internacionais por pessoas de qualquer lugar do mundo<sup>82</sup>. O diretor artístico Alex Soares relatou ao G1:

Tem brasileiro que está morando na Europa fazendo aula. Está aberto a todo mundo, em qualquer lugar do mundo. A pessoa coloca o fuso horário de onde ela está para ficar junto com a gente. Ficamos pensando em como poderíamos fazer para manter o corpo ativo, que é o instrumento de trabalho do bailarino. Reunimos toda a companhia, fizemos um teste inicial e vimos que era possível, então pensamos em abrir para todo mundo.

---

<sup>81</sup>Grupo de dança mineiro, criado e dirigido pelo coreógrafo Rodrigo Pederneiras.

<sup>82</sup>Esta questão sobre a ampliação do acesso e o formato como o acervo dos artistas e coletivos foram disponibilizados é discutida no capítulo 5.



**Figura 34:** Aulas de dança são transmitidas pela internet por companhia de Jundiá. Foto: Divulgação/Prefeitura de Jundiá.<sup>83</sup>

Com relação a essa conexão virtual, a internet, os aplicativos de conexão síncrona e os equipamentos audiovisuais possibilitaram que artistas brasileiros estabelecessem parcerias para a criação de obras. Um exemplo disso é a companhia Dual Cena Contemporânea, com a criação da obra “Pavão Misterioso” em parceria com o artista mexicano, Luis Rubio:

Totalmente, os ensaios junto com o Lucho [Luis Rubio], esse parceiro que o Ivan já tinha, tudo online, fomos entendendo e ele já estava trabalhando bastante com o online. Tinha uma destreza, ele trouxe uma destreza no sentido de uma objetividade que foi muito bacana (AUGUSTO, 2021).

Para esse trabalho, os diretores da Dual comentaram que era necessário a participação e um olhar crítico de uma equipe especializada no audiovisual, visando a melhor qualidade da criação. Entretanto, fizeram uso de recursos próprios, como a filmagem com celulares.

<sup>83</sup>Imagem disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2020/03/26/em-quarentena-bailarinos-transmitem-aulas-online-de-danca-durante-a-pandemia-do-coronavirus.ghtml>. Acessada em outubro de 2022.



**Figura 35:** “Pavão misterioso”.<sup>84</sup>

Augusto (2021) conta que:

[...] por exemplo, precisávamos de luz à noite, então roteirizamos o filme com luz, com tudo, antes de fazer a gravação no celular e depois contratamos a Fuzuê para dar um acabamento bacana e ter outro olhar profissional nesse sentido, porque se fosse para o audiovisual queríamos fazer algo profissional e compartilhar as verbas, que acho que era o mais importante da lei naquele momento porque estava ruim para todos, então um pouco para cada um ajudaria. Fomos assistir muito cinema, descobrimos coisas que sabíamos e já não imaginávamos.

Destacamos também a criação da São Paulo Companhia de Dança, “Dualidade”, de Monica Proença e Jonathan Santos, em que as bailarinas estavam no Brasil e os coreógrafos na Alemanha e Canadá, respectivamente.

---

<sup>84</sup>Imagem disponível em <http://www.visoesurbanas.com.br/pavao-misterioso/>. Acessado em outubro de 2022.



**Figura 36:** “Dualidade”.<sup>85</sup>

Além dessa obra, a SPCD teve a criação totalmente online de “Rococo Vatiations” pelo coreógrafo holandês, Stephen Shrosphire. Segundo Bogéa (2021):

[...] uma parceira que temos com o governo holandês do Stephen Shropshire, ele fez uma obra chamada “Rococo Vatiations”, que estreou em 2020, e ele não encontrou os bailarinos pessoalmente, só pelo vídeo. É importante lembrarmos que esse contato próximo na sala de ensaio traz uma intimidade e que a mediação através da internet gera outras percepções e outras necessidades de tempo. Talvez as montagens na internet precisem de mais tempo para que as pessoas possam se entender e entrar na mesma sintonia. No início é mais difícil, as primeiras montagens foram mais difíceis, depois vamos nos acostumando, até com a questão da lateralidade, de direita esquerda, do fundo para frente, de um lado para o outro, tudo fica meio espelhado, é um pouco diferente, e sentimos falta da presença na sala (BOGÉA, 2021).

---

<sup>85</sup>Imagem disponível em <https://spcd.com.br/verbete/dualidade/>. Acessado em outubro de 2022.



**Figura 37:** “Rococo Variations”.<sup>86</sup>

A diretora da SPCD não deixou de mencionar as dificuldades de criação no formato online, destacando a atuação do mediador tanto na comunicação, entendimento do que era falado, quanto nas correções e aprimoramento da criação:

Olha, tiveram duas que eu diria que foram feitas completamente, mais de duas. Uma foi o Stephen, que já comentei, ele é uma parceria com o governo holandês, não teria como vir e ele aceitou o desafio, e são essas percepções através da mediação. Primeiramente, você vê detalhes que no dia a dia você não vê. Eu estou falando com você e às vezes eu olho para mim, que normalmente não olharia, eu olho para você, a câmera nos coloca em uma proximidade de rosto que você não se veria. Então essa questão do bailarino olhando para o espelho, o bailarino tentando fazer e olhando para a câmera é diferente, e precisou muito da mediação do ensaiador e nosso gerente de ensaio, o Milton Coatti foi fundamental nessa mediação, porque às vezes você não entende, tem um delay, você fala, o outro demora a ouvir, um fala por cima do outro, tem essas questões do tempo [...]. Nós tivemos outra montagem que os bailarinos brincaram comigo que foi esse ano, muito desafiadora, com três coreógrafos compondo uma mesma obra que se chama “Infinitos Traçados” e cada um tinha uma música, mas eles se relacionavam, e tinha um espanhol que era quase incompreensível, para os bailarinos, o que ele falava, e tem um bailarino argentino aqui que dizia que às vezes nem ele entendia, acho que tinha o ruído da internet da casa dele ou da

---

<sup>86</sup>Imagem disponível <https://spcd.com.br/verbete/rococo-variations/>. Acessada em outubro de 2022.

nossa. [...] todos os dias nós gravávamos os ensaios, mandávamos para eles, eles mandavam para correção por escrito para o ensaiador, o ensaiador fazia as correções, eles mandavam as dúvidas para mim, eu mandava a resposta para eles e assim íamos. É um outro tempo, é uma outra dinâmica completamente diferente [...]. (BOGÉA, 2021)

Não posso deixar de expor outras dificuldades apontadas pelos artistas, tais como a falta de equipamentos adequados, a dificuldade em se expressar frente à câmera, a falta ou conexão limitada. Por exemplo, o relato de Marcos Palmeira (2021) sobre a dificuldade de desenvolver ações online devido ao acesso limitado à internet:

[...] com dificuldade atrás de dificuldade, porque o espaço onde estávamos ensaiando era um local onde não havia internet. Uma saída seria fazer e vender um espetáculo online, mas ligávamos na companhia de internet e o máximo que eles conseguiriam atender na nossa região era 20 a 25 MB naquele momento. Olha que era uma região central, ali na Rua Augusta. Mas justamente em nossa quadra, a internet não chegava como precisava chegar, e precisaríamos de no mínimo 100 MB ou 200 MB para poder atender essa saída. Foi mais um problema para nós. Foi mais uma situação difícil. Víamos que outros grupos estavam conseguindo fazer alguns trabalhos online e nós ficamos presos nessa situação de não poder fazer esse tipo de trabalho.

Apesar das dificuldades, vimos que as criações e apresentações não pararam durante o período. De forma remota ou respeitando os limites impostos pelo distanciamento, artistas e núcleos artísticos procuraram desenvolver criações específicas ou não para o momento. Alguns artistas tentaram traduzir suas angústias e questionamentos adquiridas no período pandêmico de forma poética por meio do movimento. Para Borelli (2021):

[..] pandemia não me abateu criativamente. Muito pelo contrário. Ela me potencializou mais ainda, porque, por conta das crises em geral, senti que aquilo me deixou mais potente, mais raivoso, e isso para mim é bastante importante, estar sempre raivoso para poder me movimentar para a criação.

Em outros núcleos, a tecnologia foi como meio para dar continuidade às criações, projetos anteriores ao contexto pandêmico.

[...] conseguimos fazer uma crônica desse momento e, quando olharmos para esse trabalho daqui a dez anos vamos lembrar o que foi a pandemia, o que aconteceu, a questão do *home office*, de estar sempre disponível, do Zoom, do Zoom craquelado, da imagem que não abre, não escutar as pessoas em alguns momentos, tudo isso aparece nessa produção, então fiquei muito contente em poder fazer isso.

Ainda nesse formato, outros desafios se revelaram para professores, alunos, artistas, coreógrafos, ensaiadores e diretores que tiveram que entender as novas possibilidades da virtualização e buscar como fazer as correções, o melhor ângulo para poder ver o que tinha sido proposto, dentre outras dificuldades deste grande tabuleiro, parafraseando a coreógrafa Uxa Xavier ao se referir a multiplicidade de telas.

[...]Trabalhamos com a Fernanda Eugênio- AND LAB-, em um projeto anterior e incorporamos a prática de criar o tabuleiro, como um espaço de jogo, que ativa um estado de relação e não como um estado de associação de ideias. A pergunta é: Como você se move nesse grande tabuleiro? Saber parar, observar, entender tudo o que se relaciona e estar em relação ao mesmo tempo, então essa prática nos ancorou e foi muito forte para nós, pois já tínhamos todos esses materiais, para fazer essa leitura enfim as telas se transformaram em um grande tabuleiro e essa criação coreográfica nesse espaço virtual, foi muito interessante, uma nova invenção. [...] E eu, como diretora, tive que me desdobrar, porque são cinco telas acontecendo ao mesmo tempo. Às vezes eram duas, às vezes eram três. E eu fui criando fisicamente, uma coisa bem corpo, uma relação de filtro para estar com cada um, na minha leitura pela tela. (XAVIER, 2021)

Miriam Druwe (2021) relatou que no caso da Cia Druw, que estavam com projeto aprovado e que previa circulação, foi necessário solicitar um pedido de adequação do projeto, resultando na gravação do espetáculo, realização de lives, apresentações e temporadas online.

[...] a gravação com seis câmeras para fazer em formato live, e fizemos uma temporada online, como todos os grupos fizeram. [...] fizemos a primeira e essa foi ao vivo, mas depois foi gravada, porque cada vez tínhamos que fazer o teste para poder fazer sem máscara. Nós fizemos sem máscara a gravação primeiro. Era complicado fazer sempre, principalmente nessa época, final de 2020 e começo de 2021. Então, nós não fizemos temporada online presencial. Temporada online presencial é muito engraçado, que é essa gravação simultânea. Fizemos a apresentação e a gravação. Eram poucos grupos que estavam fazendo dessa forma todos, porque não dava, era muito arriscado ainda. [...] A ideia era a visualização do espetáculo, e lógico. Sempre tem uma edição, acho difícil algum grupo que tenha feito sem.

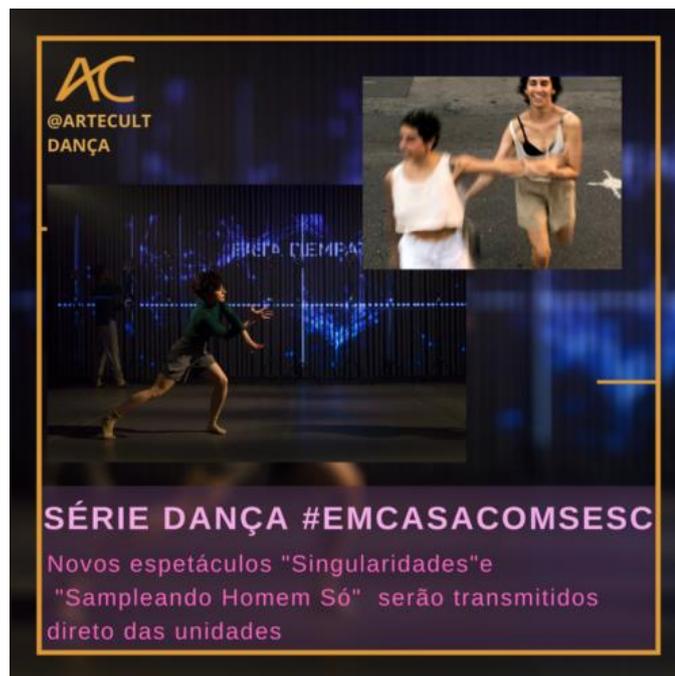
Sobre a apresentação ao vivo, Druwe (2021), Xavier (2021) e Bogéa (2021) lançaram a ideia da edição em tempo real, em que o diretor e/ou coreógrafo tem que tomar as decisões para a utilização dos recursos audiovisuais, tais como os cortes das câmeras no momento da exibição do espetáculo. Isso requer dos responsáveis um conhecimento muito grande das

obras e dos recursos disponíveis, bem como a sensibilidade do olhar para executar as escolhas.

Hoje você vê algumas apresentações que tem essa questão do ao vivo. Nós fizemos um estudo porque isso é importante. Só que se hoje tivéssemos que fazer um espetáculo assim, simultâneo, já estaríamos treinados para essa coreografia da câmera mesmo, porque a câmera passa a ser o condutor, o diretor, o coreógrafo do ângulo, então isso a pessoa tem que saber, é importante. Com a câmera tem momentos incríveis que você pega da coxia. Temos um momento lindo que é a hora que ela adentra em um dos cubos. É lindo. Mas dependendo do ângulo é péssimo. Então acho que isso foi um grande desafio, esse estudo. Tivemos o Thiago Capela que fez todo o nosso trabalho de vídeo. Ele fez PUC, Artes do Corpo. É uma pessoa que tem um olhar bem apurado, e não são todos que tem. Acho que isso foi um desafio. Hoje, quando você vê uma companhia fazendo simultâneo já houve um estudo para isso. Lá não era a nossa praia, então tivemos edição sim e foram poucas, mas de estudar mesmo, porque dependendo de quem está fazendo confunde um pouco, pode-se achar que aquilo é bom, é muito interessante isso, o olhar da câmera tem a pessoa lá atrás.

Nesse sentido, Bongiovanni (2021) elucidou a predileção pelas apresentações ao vivo por resgatar, em alguns aspectos, o sentimento dos bastidores em apresentações presenciais, apesar das dificuldades e preocupações com a internet. Além disso, também traz a questão da edição, das escolhas feitas pelo diretor e/ou profissional responsável pelo recurso utilizado:

Sempre que tivemos oportunidade, optamos pelo ao vivo, porque uma hora antes nos encontrávamos, fazíamos uma prática juntos, cada um se arrumava, tinha um ambiente de coxia, aquela coisa do vai começar. Mas, ao mesmo tempo, havia a preocupação que não tínhamos antes, uma preocupação técnica, em que cada um é agente das suas condições. Pessoas que estavam ligando na operadora pedindo reforço de internet, pessoas que estavam vendo a angulação de sua câmera, coisas que, na preparação de um espetáculo na presença. [...] Por exemplo, um dia minha internet caiu no meio e no final do trabalho, tive que reiniciar e, quando voltei, o trabalho estava no fim, eu perdi um minuto e meio da obra e tudo bem, as pessoas não percebem, porque há uma transição, em alguns momentos está todo mundo, em outros não, e tinha esse menino fazendo essa edição de câmeras. Então quando ele viu que caiu tirou a tela, como se eu estivesse na coxia, falamos muito disso, porque ele subia e nós fazíamos a obra do começo ao fim, independentemente de estar em cena nas telas ou embaixo, no backstage, StreamYard, então nós precisávamos estar o tempo todo fazendo, porque a qualquer momento ele poderia subir a nossa tela e entrarmos em cena. Só que, quem decidia isso era o diretor, então isso fazia com que estivéssemos com esse friozinho na barriga o tempo inteiro porque, a qualquer momento, eu poderia estar ou não sendo visto.



**Figura 38:** Divulgação #EMCASACOMSESC.<sup>87</sup>

Outra questão sobre a edição, mas não em tempo real, foi levantada por Douglas Iesus, que, ao atribuir essa função a outra pessoa, esta olhará para o material disponível e terá um outro olhar, diferente daquele de quem o produziu, trazendo novas perspectivas e possíveis leituras para a criação. Segundo Douglas Iesus (2021):

[...] É muito louco porque por mais que tenhamos produzido juntos aquela parafernália toda de discussão e soubéssemos o que cada um tinha como roteiro e como construção da ideia não sabíamos o que viria, não dá para saber, porque o processo é muito interno, e você como artista também já passou por isso. Você está lá com o seu grupo e mesmo quando você expõe aquilo para alguém não traduz, é somente quando a pessoa vê mesmo, então foi essa a sensação, de não saber nunca o que viria mesmo, tínhamos uma ideia. E quando os vídeos chegaram entendemos o que estava sendo falado, porque não havíamos entendido, e algumas coisas que as pessoas trouxeram no vídeo não atingiram o objetivo, então fizemos algumas experimentações até chegar a um vídeo da pessoa com provocações, fomos provocando e foi acontecendo, então fizemos umas duas devolutivas desse jeito, só gravava ainda não com o figurino, ainda não com tudo pronto, então quando chegou o vídeo pronto vimos que o trabalho tinha atingido o seu objetivo. É uma sensação de espera, porque já havíamos dado o que podíamos, agora vocês resolvem, e a edição entra para poder construir uma amarração, porque como já sabíamos todos os roteiros eu e a Anne sentamos para entender aonde iria cada

<sup>87</sup>Imagem disponível em <http://artecult.com/emcasacomsest-novos-espetaculos-outubro-2020/>. Acessada em outubro de 2022.

coisa, para que, como juntar um assunto do Mestre Ivamar com o assunto da Liana, e chegamos a uma narrativa que não é uma narrativa linear, ela está acontecendo em vários territórios ao mesmo tempo, coisas que se aproximam e coisas que se distanciam muito e trouxemos isso para dentro da obra.

A Cia Fragmento de Dança estava com projetos em desenvolvimento e tiveram que os readequar e trabalhar com as plataformas digitais e recursos audiovisuais. Segundo Macedo (2021):

[...] Estávamos com dois projetos e rapidamente, mesmo sem saber nada de como funcionava o Zoom e sem ter nenhuma relação com esse tipo de tecnologia no nosso trabalho presencial, de trabalhar com vídeo. Nunca foi um interesse meu, inclusive eu até falava para o elenco que tínhamos tudo gravado da Fragmento, mas nunca tínhamos assistido, a menos que tivesse que remontar. Mas assistir uma temporada porque foi gravada para assistir, não suporte. Até hoje não suporte. Eu nunca tive esse hábito de ver nossos trabalhos em vídeo, fazendo correções a partir do vídeo. Mas chegou essa nova realidade e eu sou de arriscar, dificilmente eu gosto de esperar para ver o que vai acontecer. Então fechou tudo em março e em junho já estávamos com temporada no Zoom. Acho que fomos tão rápidos para esse modelo do Zoom, que foi muito interessante, teve muito público, muita gente que foi assistir nos perguntou como usar o Zoom de uma forma ou de outra, como já havíamos descoberto a tecnologia e, na verdade, foi uma coisa em equipe. Tínhamos esse trabalho “À la carte” que estava previsto no Fomento uma circulação e que é um espetáculo interativo.

Como alternativas, encontraram:

[...] Acho que fizemos dez apresentações assim, não sei de cabeça, mas fizemos uma temporada online. O “Amor Mundi”, que era esse que também estrearia em pouco tempo, resolvemos voltar para o Kasulo e gravar lá porque não dava para fazer em casa. Tinha uma relação com espaço muito forte, cenário, vidro pendurado no teto, vaso de vidro. Em setembro, fomos para o Kasulo, fizemos uma retomada, ensaiamos, gravamos lá e colocamos máscara como parte do figurino, mas não uma máscara comum, uma máscara composta como figurino mesmo, com as mesmas cores, toda diferente e que inclusive vamos continuar utilizando mesmo depois da pandemia porque teve muito a ver com o trabalho mesmo. Depois disso, fizemos “Mulheres em Cena”, mostra também no online com transmissão do Kasulo. Fizemos muita coisa, não paramos mesmo. Estreamos dois trabalhos nesse momento da crise sanitária, fizemos duas mostras do “Mulheres em Cena”, uma online do Kasulo e outra ao vivo agora porque os teatros já abriram, sendo a primeira parte no online e a segunda já presencialmente. Fizemos seminários e oficinas. Trabalhamos muito. [...] A “Terça Aberta” fizemos ao vivo também. Foi uma condição que colocamos para os artistas, fazer somente se eles quisessem fazer ao vivo. Não queríamos vídeo porque começamos com vídeo e depois eu desisti porque estava me

deixando muito triste mesmo essa ideia do fixar. O ao vivo, mesmo sendo o ao vivo no Zoom, me deixava um pouco mais instigada com o trabalho. O “Mulheres em Cena” foi ao vivo, transmitido do Kasulo e fizemos tudo lá, montamos luz, ensaiamos, vimos como iria filmar. O pessoal da Fragmento fez toda a parte de produção e transmitimos do Kasulo estando lá ao vivo, eu estava lá, assisti os trabalhos ao vivo. Então, para mim, isso já fez alguma diferença, porque ainda que tivesse uma fruição eu estava assistindo ao vivo e acompanhando do celular ao mesmo tempo.



**Figura 39:** “Amor Mundi”.<sup>88</sup>

Vanessa Macedo não deixa de mencionar novamente os privilégios que a companhia, dirigida por ela, teve no período de pandemia. Além de terem projetos contemplados, ainda tinham um espaço para desenvolver suas ações e projetos, o Kasulo Espaço de Arte e Cultura. Sobre as possibilidades de criação e apresentações, Vanessa Macedo ainda apresentou outras opções escolhidas para a Cia Fragmento de Dança:

[...] “Improvável” foi o Osmar Zampieri, já estávamos estudando um pouco mais do plano sequência para parecer mais com o ao vivo, então depois de um ano usando a tecnologia já estávamos

<sup>88</sup>Imagem disponível em: <https://culturaleste.com/cia-fragmento-de-danca-em-amor-mundi/>. Acessada em outubro de 2022.

chegando a esse lugar e se quiséssemos algo mais próximo do ao vivo teríamos que ir para o plano sequência e fizemos uma abertura de processo ao vivo com ele, depois chamamos o Osmar e eu falei para ele que queríamos o mais próximo de um plano sequência. O “Amor Mundi” fizemos com edição, com tecnologia mesmo, usamos vídeo construído, pensado, com várias coisas que nem sei explicar direito porque teve uma equipe fazendo, mas foi feito pensando na ideia do vídeo mesmo, porque o que seria projeção na cena terminou virando filme porque fizemos sobreposição de imagens. E o “À la carte” fizemos ao vivo, com edição, esses vídeos que entregávamos para as pessoas depois que elas votavam no cardápio cada bailarino fazia em sua casa, mas depois juntávamos tudo, fazíamos uma edição, eu e André, que estava trabalhando com a edição, eu selecionava as cenas e fazíamos isso juntos. Cada trabalho teve um processo diferente, até porque cada novo trabalho era uma descoberta para o que funcionava e o que não, o que se parecia mais com o ao vivo, o que cansava menos, e o fato de fazer o “Amor Mundi” em episódios de 15 minutos se tornou menos cansativo porque ao invés de assistir 50 minutos direto eram 15 minutos, depois 20 minutos e depois 15 minutos. (MACEDO, 2021)

Aos poucos, as ações dos artistas ao redor do mundo começaram a ser divulgadas. A partir da pesquisa e conhecimento sobre o que estava acontecendo, tanto no Brasil quanto no exterior, os artistas identificaram possibilidades para o desenvolvimento de suas ações e projetos. Nesse sentido, Inês Bogéa (2021) relatou a necessidade de se adaptar ao momento e se atualizar em relação às possibilidades de desenvolvimento de trabalhos da São Paulo Companhia de Dança:

Nós nos adaptamos para esse novo momento e, como diretora, eu sempre procurei dialogar com o que estava acontecendo tanto em termos de momento do mundo, com a pandemia e com essa demanda pelo audiovisual muito alta quanto com jovens coreógrafos em busca de novas possibilidades de expressão, então nós também tivemos esses diálogos.

O uso de recursos audiovisuais e de ferramentas online aconteceu tanto no formato amador quanto no profissional, ou seja, por pessoas especializadas ou não na área. Um dos aspectos que observamos no decorrer dessa pesquisa é que as companhias oficiais trabalharam com os recursos audiovisuais com mais agilidade e facilidade, visto que há profissionais desse setor em suas equipes ou possuem verba para a contratação desses serviços. A São Paulo Companhia de Dança, por exemplo, mantém profissionais dessa área desde o início da criação da companhia, visto que as ações e projetos idealizados já previam a utilização dos recursos tecnológicos.

Já no contexto independente, encontramos diferentes realidades, mesmo dentro do próprio coletivo. A contratação de profissionais do setor audiovisual acontecia de acordo com a verba disponível para a realização de cada ação ou projeto. Quando havia verba para o serviço, ou possibilidade de readequação do projeto em andamento, identifiquei uma predileção pela contratação dos profissionais do setor, visando a qualidade do que seria produzido e a colaboração financeira com os profissionais conhecidos e/ou parceiros anteriores a esta realidade pandêmica. Um exemplo é a Dual Cena Contemporânea, que optou trabalhar a distância com a profissional parceira, contratando seu serviço de direção do filme a partir das gravações feitas pelos integrantes do próprio grupo.

Então chamei a Alicia que é uma parceira desde sempre para fazer a direção de arte do “Bruta Mirada” e roteirizamos tudo online, com filmagens de celular e fomos entender a produção, o que podemos com câmeras, com lentes, com celulares e sempre na perspectiva da criação, não exatamente tendo um ferramental maravilhoso, porque cada um filmava com seu celular e às vezes a qualidade ruim dava até uma perspectiva interessante para a imagem filmada. (BERNARDELLI, 2021)

Esta preocupação sobre a qualidade e verba também foi apontada por Gasparini (2021), sendo fator importante na tomada de decisões para a realização de alguns trabalhos:

[...] essa questão de produzir para a tela e para o vídeo dá um trabalho gigantesco porque não somos dessa área do audiovisual. Para fazer somente para estar, porque é algo que está acontecendo devido ao contexto, é uma produção sem sentido para nós, porque vai demandar muito trabalho e estudo para que consigamos trazer uma qualidade e não fazer de qualquer jeito. Então, qual a disponibilidade e a disposição do grupo nesse contexto?

# Programas Performativos Pandêmicos

Com a interrupção das ações presenciais, o T.F.Style vem encontrando outras formas de continuar a pesquisa em andamento, dividindo suas ações entre grupo de estudos, vivências práticas e realização de programas performativos, com objetivo de reforçar os ELOs à distância. Inspirados por Eleonora Fabião, este blog surge pelo anseio de tornar público parte dos protocolos de criação realizados durante a pandemia. Sejam bem-vindos!

INSCREVER-SE

T.F-STYLE CIA DE DANÇA

INSTAGRAM @TFSTYLE

PÁGINA FACEBOOK

VÍDEOS T.F-STYLE



Protocolo 22 - "Movimento na Pausa"  
em outubro 28, 2020

Figura 40: "Programas Performativos".<sup>89</sup>

No contexto independente, os núcleos que não contavam com verba nem profissionais do audiovisual em suas equipes tiveram que buscar soluções para esse formato de produção. Aos poucos, ao se abrirem para as possibilidades audiovisuais para e na dança, muitas já existentes, as companhias começaram a propor suas ações e projetos a partir delas. Com base nisso, Borelli (2021) acrescenta que a tecnologia disponível nos celulares e a alcance de muitas pessoas também potencializou a realização dessa interface tecnológica junto com os recursos audiovisuais e com a dança:

O que aconteceu é que muitas dessas pessoas da dança aprenderam a mexer com essa parte técnica de vídeo, experimentaram outras maneiras, mas a potência física da cena é totalmente insubstituível e poderosa, ela é soberana, não tem a mínima possibilidade de substituição, porque senão vira outra coisa, é uma linguagem legal, mas não é arte cênica, é outra coisa. [...] Olha, hoje em dia Flávia os celulares são bem potentes, e esse celular, que é o mais potente de todos, me esqueci a marca dele, tem dois tipos. [...] a câmera dele é melhor ou pelo menos igual a muitas dessas profissionais, e sempre tem alguém que goste disso. Lá no grupo não é diferente. O Júnior, que é nosso produtor, tem esse celular, gosta de mexer com isso. Tem outra intérprete, bailarina, a Yohana, gosta também de fuçar essas coisas e comprou um equipamento, um pedaço de pau, me esqueci do nome daquilo, que ele é próprio para quem filma. Eu já vi isso. Eles colocam ou a câmera ou o celular, e o celular não treme, ele acompanha. Então, quando você vê a filmagem, não é amadora. Esqueci do nome desse

<sup>89</sup>Imagem disponível em <http://tfstyle.com.br/espetaculo/programas-performativos-pandemicos/>. Acessada em outubro de 2022.

equipamento. Eu já conhecia no ambiente, observando as pessoas filmando, já existia isso. (BORELLI, 2021)

Movimento semelhante também foi observado na Cia Fragmento de Dança, em que os bailarinos com interesse pela plataforma digital e recursos audiovisuais contribuíram para a proposição e para o desenvolvimento de ações.

[...] Foi o Vinícius que trabalha comigo quem fez, ele é bailarino. Outra coisa interessante que não falei é que ao invés de tentarmos contratar profissionais fora do nosso círculo de aproximações eu tomei a decisão de, mesmo sendo da forma mais amadora, fazer com quem já está no grupo, experimentando, errando, mas pagando quem já está. Por exemplo, quem fez nossos vídeos do “À la carte” foi nosso iluminador, quem fez o minidocumento foi o bailarino, porque não fazia sentido para nós contratar uma prestação de serviços no momento de pandemia e pagar menos quem estava dentro, então fizemos esse acordo, pagar quem estava ali e fazer como dava ali. E acho que foi legal essa decisão porque as pessoas conseguiram receber os cachês e foram se aventurando em coisas que queriam se aventurar e descobrindo coisas. (MACEDO, 2021)

Iesus (2021) coloca que para o Fragmento Urbano a colaboração entre os integrantes do grupo e o compartilhamento de saberes foram atitudes importantes para que conseguissem desenvolver suas ações. Ele também ressalta a importância de ter um integrante, Cic Moraes, que possui formação e amplo conhecimento em tecnologia e computação. Segundo Iesus (2021):

[..] Nós mesmo, daquele jeito, na gambiarra. Não tivemos aporte técnico de ninguém não. Nós juntamos o pouco que eu entendia com o pouco que o outro entendia e fomos estudando e nos virando. É isso, no grupo temos a felicidade de ter o Cic Moraes que mexe com tecnologia de computação. Nos salvou em muita coisa. Ajudou demais, mas não que alguém tenha vindo de fora e dito para usar alguma plataforma para algo específico.

Ao assumir os recursos audiovisuais como alternativa para o desenvolvimento das ações e projetos, dentre eles as criações, a relação entre o vídeo e a dança passou a ter maior visibilidade e aguçar discussões já existentes sobre a produção a partir do diálogo, ou uso, entre as linguagens do vídeo (audiovisual) e da dança. O termo “videodança” foi amplamente difundido, pois muitos artistas e núcleos passaram a utilizá-lo.

É importante ressaltar que não é minha intenção trazer uma definição da palavra, mas adentrar a discussão a partir do que foi apresentado nas narrativas dos participantes da pesquisa. Além disto, compreendo a “videodança” enquanto campo ampliado, em que não se pode dizer se isto é ou não videodança, traçando um conceito limitante. Pretendo, dessa forma, apresentar a diversidade

de experiências e possibilidades de composição de dança com e para a tela. Identificamos, assim, a complexidade da temática a partir da forma como o termo se apresenta na literatura, tais como *screendance*<sup>90</sup> (dança para a tela), “videodança”, “dança para a câmera”, “dança para o vídeo”, dentre outros. Exclusivamente neste trecho, detemo-nos ao termo “videodança”, conceito presente nos discursos dos artistas e responsáveis pelos núcleos participantes desse estudo.

Pensar em conceito para videodança equivale a pensar um conceito para a arte contemporânea com suas múltiplas hibridações e seu caráter de constante transformação. Muitas peças são filmadas com apoio cinematográfico, ou são realizadas em vídeo, mas com um idioma estritamente fílmico. Em outras, ninguém “dança”, e não existe nenhum movimento que possamos identificar como sendo “dança”. Às vezes, é a edição o que gera uma coreografia a partir de imagens estáticas; em outros casos, é o foco no olhar em determinados movimentos o que os transforma em “dança”. (ALONSO, 2007, p.48)

Ivani Santana (2006) localiza a “videodança” como “dança com mediação tecnológica”, na qual a obra dançada é feita para ser vista por meio de uma tela (de TV, de computador, do celular e, até mesmo, da instalação). Santana também sustenta a escrita e uso do termo “videodança”, em vez de “vídeo-dança”, por considerá-la uma forma de arte híbrida, com a colaboração mútua de linguagens. Consequentemente, o termo não opera apenas como duas categorias que se hibridizam, mas a partir de um contexto de complexidades que tensiona a ideia de emergência de novas estéticas.

Além disso, são os artistas da videodança, em seu fazer, que desafiam e ampliam como definimos essa linguagem. Tal expansão tem sido ainda mais veloz, dadas as mídias que se apresentam de modo cada vez mais acelerado, aumentando exponencialmente os recursos de som e imagem disponíveis.

Gasparini, diretor da T.F. Cia de Dança, reconheceu que teve a perspectiva do corpo modificada na e para a tela, influenciando na pesquisa e na criação do grupo, que assumiu o termo “videodança”. Segundo Gasparini (2021):

[...] Quando vimos, já estávamos fazendo videodança, já estávamos pensando tela, e depois vou falar sobre a pesquisa do corpo em 360 graus, porque os próprios programas performativos não eram no sentido de fazer qualquer coisa, tive uma grande ideia, mas como isso se relacionada com a pesquisa

---

<sup>90</sup> *Screendance* se refere à intersecção da dança com a tela, o seja, qualquer dança gravada em qualquer tecnologia e que o seu produto circula em qualquer tela.

de corpo da companhia, a relação do corpo com a cidade, até onde estávamos caminhando e até onde havíamos chegado com relação aos estados corporais, ao corpo 360 que é visto multivetorialmente no espaço, e estávamos buscando obras para os espaços alternativos, em que o público nos vê de maneira 360, e de repente estamos de novo na tela. Então esses programas performativos nos fizeram investigar perguntas sobre como torcer as quinas, torcer esse corpo que passa a ser bidimensionalizado, como posso dialogar com a arquitetura que já não é mais a do espaço, mas é do meu sofá, são as minhas paredes, fomos nos provocando nesse sentido e, quando nos demos conta, tínhamos várias materialidades e resolvemos colocar tudo em um blog, que se chama “Programas Performativos Pandêmicos”, não no sentido de ser resultado, mas de compartilhar e inspirar pessoas que estavam passando pela mesma situação.

Neste sentido, também localizo o discurso do artista Eduardo Fukushima, que

[...] de 2020 através de dois projetos recomecei os trabalhos e me abri de novo a pensar fazer dança para as telas. O primeiro projeto foi com o programa “Qualificação da Dança do Estado de São Paulo” que fui selecionado como orientador. Orientei a produção artística do grupo Iluminação Fluida de Taubaté, trabalhamos online e fomos estudando juntos a linguagem virtual, das telas, dos ângulos, edição de vídeo e comecei a perceber que as plataformas virtuais podem ser também espaço do encontro e da criação. Com esse grupo, abraçamos toda a susceptibilidade que é trabalhar online e o que o online nos apresenta, através das falhas de conexão e pausas inesperadas, o uso das imagens pixelizadas e ao meio da precariedade que é trabalhar em dança remotamente há espaço de criação e de construção. (FUKUSHIMA, 2021)

Outros artistas preferiram não utilizar a denominação “videodança” ou fazer alusão a ela, mas trouxeram para a reflexão a relação do corpo, da dança para e com a tela. Alguns se referiram a utilização do vídeo como ferramenta e opção para o registro da obra, tais como a artista Marta Soares, que

[...] Não, eu não quis pensar para a câmera, eu quis um registro. Eu não gosto de videodança, tenho preguiça, não me interessa. Então eu fiz registro. Eu não tenho interesse nesses vídeos que estão aparecendo por aí, eu nem assisti. Às vezes eu clico e vejo alguns minutos de um ou outro, mas não me interessa. De fato, acho a maioria chatos. Eu nunca curti muito videodança. Algumas danças filmadas como filme eu gosto, como Forsythe, Anne Teresa, Merce Cunningham, mas é uma relação fílmica, é um registro filme, não um registro palco, onde eles pensarão como essa dança pode ser vista como filme, mas aí é muito bem-feito. Agora videodança eu realmente não tenho muita paciência.

O artista Marcos Abranches também relatou a utilização do recurso audiovisual para o registro da obra “O idiota”. Para ele, a gravação, o recorte

dado pela câmera deveria trazer a perspectiva real, como se a plateia estivesse podendo apreciar a obra.

[...] Nós chamamos uma gravação (“O idiota”), uma produtora chamada Fuzuê, e fizemos uma filmagem como se a câmera estivesse junto, dentro do espetáculo. No dia da gravação o rapaz ficou junto na filmagem, fizemos a filmagem juntos, dentro do palco [...]. Sim, para ficar mais real, o mais real possível, como se o público estivesse vendo ao vivo mesmo.

O referido artista complementa que a utilização desse recurso foi importante para o momento e que enxerga a gravação como possibilidade de divulgação dos trabalhos, mas não tem a intenção de continuar com a utilização do recurso em substituição às apresentações presenciais:

[...] Como espetáculo foi muito importante para poder abrir mais o campo de divulgação, mas particularmente não quero dar continuidade, porque a pessoa vê virtualmente e vou perder meu público. A pessoa, tendo visto virtualmente, não irá ao espetáculo presente. Para divulgação é interessante fazer um vídeo, um teaser do espetáculo, mas o espetáculo todo foi somente durante a pandemia, porque eu preciso do palco e do público, não preciso ficar sentado em frente ao meu computador me vendo dançando. Eu quero estar lá, preciso estar lá, o palco precisa do artista.

Contrapondo a Abranches, Amaral (2021) prevê a continuação, pesquisa e ampliação da utilização dos recursos audiovisuais:

[...] Então, essa é uma questão que vou seguir (videodança), em algum momento, porque há a questão dos editais que não conseguimos, mas gostaríamos de pesquisar mais porque já fazíamos, já tínhamos alguns videodanças feitos há alguns anos, e na pandemia fizemos mais.

A mediação tecnológica também possibilitou a expansão do acesso às criações e às obras do repertório dos artistas e núcleos artísticos. Com o fechamento dos teatros e equipamentos culturais, muitos artistas disponibilizaram as obras ou materiais audiovisuais de seus acervos pessoais, organizando-os nas plataformas online, principalmente no “Youtube”, “Facebook” e “Instagram”.

Além dessas ações possibilitadas e permeadas pela internet e pelas tecnologias, alguns artistas encontraram outros meios para a realização de suas ações para além da live, como apresentação de obras e disponibilização dos acervos. Como exemplo, destaco as ações do Grupo Fragmento Urbano com a criação de uma websérie:

[...] fizemos essa mini websérie para o Instagram e foi legal entender como isso pode virar pequenas pílulas que as pessoas

também podem consumir, podem entender, podem refletir, podem buscar. Muita gente depois buscou nos perguntar coisas e isso foi bem legal. É outro tipo de interação com o artista e com a obra dele via essas relações de internet. É outro diálogo, outro universo do qual precisamos aprender muito e aprendemos um pouco na pandemia com a presença da Alice, porque ela é nova e antenada. Tem uma comunicação acontecendo ali e começamos a discutir que comunicação era essa e o que o grupo Fragmento Urbano está interessado em produzir para as redes. Não somos produtores de conteúdo, mas queremos produzir um conteúdo dentro de uma plataforma que não seja somente um material passageiro, mas que a pessoa se lembre de nossa web série e queria rever, então também é um lugar de produção que fica um material e aí sim nos interessa mais do que somente produzir toda semana. Também é uma produção de conteúdo, mas tem um fluxo distinto. [...] Lançamos há alguns dias atrás na internet, mas ele não ficou disponível, estamos circulando aos poucos com ele e esse foi um material de vídeo, pensado para vídeo, mas sempre com perspectiva de onde está a “quebrada”, onde está a rua e cada um dentro de suas possibilidades procurou frestas onde pudesse atuar na rua, mas de modo seguro, então há vídeos à noite na rua porque não há ninguém, então a pessoa dançou no beco. (IESUS, 2021)

Além disso, o referido grupo também produziu um disco a partir da obra “Esquina” e previam o lançamento de um aplicativo:

Produzimos também um disco do “Esquina”, porque começamos a discutir onde estão as produções fonográficas da dança e principalmente as produções fonográficas da dança negra, onde elas estão com suas referências para também podermos estudar, porque muitas vezes estudamos as referências de dança de corpo, mas e os outros aspectos? Eu quero estudar referência de dança de figurino, quero estudar referência musical, quero as outras instâncias de dança para poder produzir esse momento. No Terreiro Urbano tem um disco do “Treme Terra” e eu consegui escutar, suas nuances, mas e a do Fragmento Urbano, onde está? E a do Zumb Boys, onde está? Como eu acesso esses materiais? E foi aí que começamos a produzir esse disco. [...] o acesso mais direto que temos hoje e que temos quase o mesmo número no mundo do que pessoas, o celular. A maioria das pessoas está com um celular na mão, mas o celular não tem todos os recursos e muitas vezes ele é pesado, e a pergunta é como transformar todo esse conteúdo em um material mais leve que as pessoas consigam ver mais tranquilamente e ter acesso a isso que estamos produzindo? Nós temos aplicativos não temos? Já baixou? Pronto. [...] Mas nesse projeto nós estamos discutindo acervo e memória, por exemplo. (IESUS, 2021)

Para a última ação acima, o Fragmento Urbano convidou uma biblioteconomista, a qual pensou essa relação de arquivo e memória para elaborar o material, de fácil acesso, do acervo sobre o que se produz na “quebrada”. Além de obterem informações sobre o Grupo Fragmento Urbano,

essa ação reforça a importância de registrar os anos de existência da companhia para poderem lutar pelos seus direitos e comprovarem suas atuações.

A Cia Fragmento de Dança se propôs a criar um minidocumentário sobre o processo de criação de “Amor Mundi”. Sobre ele, Macedo (2021) comentou que “Acho que ele tem uns 15 minutos. Foi outra coisa que fizemos para promover o encontro. No fechamento do ‘Amor Mundi’ lançamos esse minidocumentário para as pessoas que quisessem ver como foi o processo”.

Um projeto que se destacou e foi amplamente divulgado foi a “Dança para afastar a peste”, que disseminou a dança nas paredes de prédios da cidade de São Paulo no formato de projeções de vídeos. Criado e executado pela artista e professora, Juliana Moraes, espontaneamente, ela começou a projetar na lateral do prédio vizinho ao seu, de frente para sua sala de estar, vídeos editados de seus trabalhos coreográficos, criações feitas especialmente para a série e colaborações de artistas parceiros. Além da projeção, os vídeos também foram disponibilizados no Instagram @danca.para.afastar.a.pestes.



**Figura 41:** “Dança para afastar a peste”.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup>Figura 6: projeção de vídeo do projeto Dança Para Afastar a Peste. Imagem disponível em: <http://julianamoraes.art.br/DANCA-PARA-AFASTAR-A-PESTE-DANCE-TO-WARD-OFF-THE-PLAGUE>. Acessado em junho de 2021.

Fukushima ressaltou a retomada do projeto “Caderno de Artista”, idealizado pela curadoria de dança do Centro Cultural São Paulo (CCSP), o qual tinha como objetivo materializar os pensamentos dos artistas em seus processos de criação, registro esse que foi incorporado ao Arquivo Multimeios CCSP. A convite de Sonia Sobral, Fukushima compôs uma obra audiovisual sobre seus modos de criação, entendimento de corpo, dança e movimento, bem como apresentou suas referências e projetos. Segundo Fukushima (2021):

O outro projeto de retomada foi o convite da Sonia Sobral para o Centro Cultural São Paulo que era criar um caderno de artista em vídeo e tentar mostrar o que está por trás dos meus processos de criação, um projeto também que vem para revitalizar o acervo de dança do Centro Cultural São Paulo. Sonia Sobral queria renovar esse acervo com uma produção atual, um acervo de dança bastante importante e grande, que mostra um pouco da dança paulista desde os anos 80 a 90 até 2010. Esse processo me abriu para fazer uma revisão, rever como eu crio e criar um vídeo, uma linguagem que não dominava, nunca tinha sido propositor de uma obra em vídeo. Foram meses de um grande resgate do passado, abri todos os HDs parados, fui rever todas as gravações de ensaios desde 2004, coisas que eu nunca tinha visto, foi um processo arqueológico, encontrando surpresas, tirando o pó, tentando extrair o sumô de centenas de gravações de ensaios e material de pesquisa, foi um trabalho insano na frente do computador, no mundo das imagens, intenso trabalho de decupagem, um resgate e descoberta de onde enxergo dança em danças que fiz no passado, em materiais brutos. Treinei uma generosidade ao me assistir dançando, pude me deslocar e tomar distância de mim e da dança que faço. Foi um processo bem rico, chamei esse trabalho de “Diário de Movimento”, e é um filme em que vou mostrando pedaços de ensaios junto com pequenos trechos de apresentações de uma maneira não cronológica, com a intenção de mostrar como a dança pode dizer sobre si mesma. É um vídeo que tem poucas palavras e mostra um dos princípios de se criar dança que é dançar e repetir, é na insistência que se cria algo. E me mostra que o mais difícil na dança é permanecer em fluxo de dança, ou seja, dançar, e que gestos e movimentos se misturam entre passado e presente e aponta futuros, a memória corporal é potente e não controlamos.

Para o futuro, o retorno do público e das apresentações presenciais surgem como esperança, mas a internet, a tecnologia e os recursos audiovisuais podem ser uma alternativa, mesmo com a retomada das apresentações com a presença da plateia. As alternativas elucidadas pelo contexto pandêmico da covid-19 entram como possibilidades e ferramentas para o desenvolvimento de ações e projetos de artistas, grupos, companhias e coletivos.

Alguns artistas sugerem trabalhar no formato híbrido, pois, apesar do presencial ser essencial para a arte da dança e para o desenvolvimento de seus processos criativos, o virtual pode colaborar e possibilitar novas conexões, criações e ações que aproximem as pessoas para além das barreiras físicas. Entretanto, outros artistas relataram que, embora tenham utilizado as plataformas online e ferramentas audiovisuais, não querem seguir com essa possibilidade de trabalho, visto que não se contentaram com algumas produções mediadas pela tecnologia. Como exemplo, destaco o coreógrafo Sandro Borelli, que relatou que o trabalho sobre Carlos Lamarca, acabou se transformando em um trabalho para o vídeo, o que não era sua aspiração inicial.



Figura 42: “MR8”<sup>92</sup>.

Desta forma, a partir do que foi exposto, identifico que com a suspensão das atividades presenciais e imposição de medidas sanitárias mais severas, artistas e profissionais da dança paulistana buscaram conhecer opções de plataformas e ferramentas para seguirem trabalhando na pandemia. Assim, assumiram a mediação tecnológica e suas ferramentas como um caminho possível, em meio ao escuro do nosso tempo, para propor, como afirmado por Krenak, “práticas para adiar o fim do mundo” (apud ABRACE, 2021, p. 7).

<sup>92</sup>Imagem disponível em [https://www.sympla.com.br/espetaculo-de-danca---mr-8\\_902872](https://www.sympla.com.br/espetaculo-de-danca---mr-8_902872). Acessada em outubro de 2022.



## CAPÍTULO 5 – PLATEIA DE DANÇA

A temática da dança contemporânea e sua relação com a plateia sempre foi área de interesse da pesquisadora, entretanto, em seus estudos anteriores (monografia e dissertação de mestrado) observou e discorreu sobre processos de criação em dança na tentativa de compreender os papéis dos bailarinos e coreógrafos, relações que antecedem a apresentação e, conseqüente, aproximação e exposição para o público.

Durante sua trajetória como artista, produtora e espectadora de obras, principalmente da linguagem da Dança, diversos questionamentos em relação ao público/plateia/espectador surgiram, tais como: plateia, público, espectador e audiência são sinônimos? Quem é plateia, público, espectador e audiência da dança? E da dança contemporânea paulistana? O que é formação de plateia/público/espectador/audiência? Quando ela é efetiva? O que necessita para que realmente haja essa formação? É possível formar uma plateia?

Neste estudo, as indagações não teriam como não aparecer, já que é um assunto do meu interesse, além de ser uma das temáticas que apareceram nas narrativas dos participantes. É importante observar que neste estudo utilizaremos as palavras plateia, público, espectadores, audiência como sinônimos, entretanto, a pesquisadora ressalta a importância de refletir com mais profundidade sobre esses termos, suas similaridades e ambigüidades.

Pensar na plateia não só para a dança, mas para as diversas linguagens artísticas, faz-me pensar na necessidade e importância do espectador na apreciação e consumo da obra de arte. Nesse sentido, corroboro com a diretora teatral, Viola Spolin (2015, p. 11):

A plateia é o membro mais reverenciado do teatro. Sem plateia não há teatro. Cada técnica aprendida pelo ator, cada cortina e plataforma no palco, cada análise feita cuidadosamente pelo diretor, cada cena coordenada é para o deleite da plateia. Eles são nossos convidados, nossos avaliadores e o último elemento na roda que pode então começar a girar. Ela dá significado ao espetáculo.

Spolin (2015) ressalta a importância do espectador para uma obra de arte, a ponto que se não houver algum ouvinte para apreciar, fruir, experienciar, a arte não se realiza, não se completa. Do mesmo modo, Fukushima (2021) destaca a relação com o público para que a dança possa existir: “A dança como criação de performance não acontece sem as oportunidades, sem os convites que colaboram para ela acontecer e só acontece na relação com o público [...]”. Corroborando, Marcos

Abranches traz que “o artista precisa do público presente, assim como o público também precisa do artista ao vivo, ali, é um outro olhar, um outro soco, quase você está presente, a energia é outra” (ABRANCHES, 2021).

Não devemos ter em mente o conceito de plateia como um agente “inexpressivo” diante de um espetáculo, mas de pessoas singulares com suas vivências e experiências únicas.

Usado na maioria das vezes para definir um sujeito particular relacionado às artes, surge também para definir aquele que assiste a um espetáculo de qualquer natureza. A origem latina de espectador, *spectator*, remete a outras derivações como *spectabilis*, que é o visível; e *spectaculum*, a festa pública que se oferece ao *spectator*, aquele que vê, o espectador. Essa visão pode alcançar ainda algo que está fora do campo das aparências óbvias: o *spectrum*, que é a aparição de algo invisível, às vezes, literalmente um fantasma. O verbo *spectare* (ver, observar) também está ainda na raiz de outro, *expectare* um ver que manifesta uma vontade, um desejo, uma busca. Um “expectador” seria então alguém que, além de observar, projeta expectativas sobre aquilo que está vendo. Mesmo que essas palavras sejam distintas, tal derivação sugere uma concepção de visão que se abre a uma possibilidade de interação com o que é visto, deixando de ser, portanto, apenas um ato passivo” (GASPARINI, 2011, p. 55).

Com isso, ressalto a importância que a plateia tem em uma obra. Segundo o filósofo turco, Yunus Tuncel (2011)<sup>93</sup>, para que um espetáculo aconteça e seja passível de ser experienciado, é necessário que as chamadas “forças externas” se encontrem e se complementem, dando-se no nível tanto visível e invisível, quanto conscientes e inconscientes. As “forças externas” do espetáculo são o(s) criador(es),

---

<sup>93</sup>Influenciado pelo seu aprofundamento nos estudos de Nietzsche, o filósofo turco Yunus Tuncel, em seu livro “Towards a Genealogy of Spectacle: understanding contemporary spectacular experiences”<sup>93</sup> (2011) explora a origem do termo espetáculo. Ele indica sua raiz latina *spetaculis* derivada de *specatre*, que significa observar, olhar. Seu equivalente grego *theaomai*, de *teatron*, significa igualmente ver, observar, contemplar. Para ele, o espetáculo é *qualquer coisa que seja vista, ouvida e experienciada coletivamente* (*ibid*, §15, p. 42) e existe uma infinidade que inclui político, musical, como meio de comunicação de massa, artístico e esportivo, dentre outros. Podemos traçar um ponto de convergência entre as definições de espetáculo dos autores citados anteriormente nesse texto e Tuncel: o fenômeno se oferece à experiência do olhar independentemente do tipo. Um ponto que nos chama a atenção é como ele ressalta a experiência do espetáculo: da apreensão do espetáculo pelos sentidos individualmente para a experiência do espetáculo no coletivo. Tuncel, assim como Nietzsche, pode estar fazendo alguma aproximação com as festividades gregas, em que a coletividade era elemento essencial e presente. A experiência espetacular para Tuncel, é tão universal quanto a experiência linguística. Como exemplo, cita que nas sociedades arcaicas, os homens se reuniam para olhar os fenômenos naturais com “espanto e viam espírito neles” - isto seria possivelmente, um dos espetáculos. Em nossa sociedade estamos cercados pelos espetáculos feitos pelos seres humanos, sejam espetáculos urbanos, meios de comunicação de massa, artísticos ou eventos esportivos, que em grande parte, moldam nosso ser. É importante ressaltar a não especificação dos espetáculos como sendo um fenômeno artístico. Os homens nas sociedades arcaicas ainda se espantavam e se admiravam pelos fenômenos naturais, separando para tal, momento de apreciação e experimentação dos fenômenos. Na nossa sociedade, estamos tão insensíveis a este maravilhamento, que na maioria das vezes, os espetáculos, que não sejam artísticos ou esportivos, passam despercebidos pelos nossos sentidos.

o(s) espectador(es) e o espetáculo em si. A combinação entre elas pode se dar de diversas maneiras e cada qual com seu papel. Tuncel (2011) também identifica o(s) espectador(es) como elementos fundamentais para que a obra de arte exista.

A partir dessa ideia sobre a importância e necessidade da plateia, pensar em sua formação não só para dança, mas para as diversas linguagens artísticas, apresenta-se como assunto recente nas instâncias políticas globais, nacionais e locais que procuram estratégias para garantir o acesso aos direitos culturais. Essa temática também é uma preocupação de algumas companhias/grupos/artistas da dança, os quais buscam ações e atividades na tentativa de aproximar a plateia do espetáculo.

Para o antropólogo argentino Néstor Canclini (1991), para se pensar sobre a questão do público, é necessário analisarmos um panorama mais complexo:

[...] la noción de público es peligrosa si la tomamos como un conjunto homogéneo y de comportamientos constantes. Lo que se denomina público es una suma de sectores que pertenecen a estratos económicos y educativos diversos, con hábitos de consumo cultural y disponibilidad diferentes para relacionarse con los bienes ofrecidos en el mercado. Sobre todo en las sociedades complejas, donde la oferta cultural es muy heterogénea, coexisten varios estilos de recepción y comprensión, formados en relaciones dispares con bienes procedentes de tradiciones cultas, populares y masivas. Esta heterogeneidad se acentúa en sociedades latinoamericanas por la coexistencia de temporalidades históricas distintas. (GARCIA CANCLINI *et al.*, 1991, p. 142).

É preciso ter em mente que a questão de público e, conseqüentemente, sua formação é resultante, além dos fatores sociais e econômicos, da construção social. Pierre Bourdieu (2010), sociólogo francês, propõe uma abordagem teórica que traz o conceito de *habitus* de consumo, entendido como um aprendizado decorrente do convívio social e escolar do indivíduo e de sua posição social.

As práticas e as propriedades constituem uma expressão sistemática das condições de existência (aquilo que chamamos estilo de vida) porque são o produto do mesmo operador prático, o *habitus*, sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime, sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é o produto: a correspondência que se observa entre o espaço das posições sociais e o espaço dos estilos de vida resulta do fato de que condições semelhantes produzem *habitus* substituíveis que engendram, por sua vez, segundo sua lógica específica, práticas infinitamente diversas e imprevisíveis em seu detalhe singular, mas sempre encerradas nos limites inerentes às condições objetivas das quais elas são o produto e às quais elas estão objetivamente adaptadas. (BOURDIEU, 1994, p. 82-83)

Para Pierre Bourdieu, o *habitus* define o estilo de vida das classes sociais, ou seja, é o que faz um agente ser detentor de um gosto associado às suas condições objetivas de existência. Com isso, o *habitus* de consumo, como um instrumento de análise, permite entender que a arte é um produto oriundo das condições sociais e históricas, dentre outras, que dão lugar a olhares, categorias de percepção, estruturas de invenção e modos de pensamento. Todos esses aspectos são plenamente determinados pela origem social, pela formação e pelos tipos de escola que os(as) espectadores tiveram acesso (BOURDIEU, 2010).

No caso da Arte, o *habitus* de consumo depende da competência artística, ou seja, da instrução necessária para compreensão e apreensão dos signos de uma obra de arte, competência que é fruto das vivências do indivíduo e, conseqüentemente, do seu acesso aos bens culturais simbólicos, as obras de arte. Em outras palavras é entender que a recepção de uma obra de arte excede a capacidade de sua decifração. Para Bourdieu, desenvolver a arte no campo da formação pública significa estabelecer esse vínculo com a educação, de tal modo que exista uma possibilidade de democratizar a cultura para garantir o direito de nos apropriarmos da arte como um direito cultural.

É importante ressaltar que a formação de plateia não se restringe apenas a facilitação e estímulo à frequência dos teatros e salas de espetáculos. Precisamos ir além da criação de condições para o público preencher esses espaços.

Desde os anos 1960 até meados de 1970, artistas e educadores, movidos pela ideia de democratização cultural, estruturaram variadas práticas destinadas à ampliação social e geográfica do público do teatro, quanto à difusão da experiência artística em geral. Essas iniciativas se efetivaram com grande vitalidade em países europeus, como França, Itália, Bélgica e Portugal; realizaram-se importantes movimentos também em outros países, como Estados Unidos e, também, Brasil. Dentre as atividades artístico-culturais implementadas nesse período, destacam-se: a apresentação de espetáculos teatrais nas ruas, metrô, praças, bares e outros lugares pouco habituais; a proposta de oficinas de teatro em escolas e universidades; a promoção de festivais de arte; a criação e difusão de bibliotecas ambulantes; as projeções cinematográficas em praças públicas de pequenas cidades ou em bairros de periferia, dentre outras (DESGRANGES, 2010, p. 45).

Faz-se necessário, então, um olhar para as políticas públicas que visam democratizar o acesso às artes em suas diversas linguagens, assegurando o direito de qualquer pessoa poder ver e fazer arte.

Custa às instituições governamentais dedicadas à difusão cultural admitir que sua tarefa de formar público deveria ir além de repetir a oferta para todos, divulgar palavras de ordem e cartazes, multiplicar bibliotecas públicas e escolas. Com fundos raquíticos, elas competem

mal com as indústrias de comunicação, em vez de promover inovações, gerar, nos tempos longos da educação, experiências que levem ao desfrute tanto da arte como das novas linguagens (CANCLÍNI, 2013, p. 16-17)

Isaura Botelho (2001, p. 73- 74), *militante da área cultural*<sup>94</sup>, coloca que:

A vida cultural do indivíduo não se faz apenas através do uso do chamado tempo livre e do dispêndio de dinheiro, mas comporta também atitudes em períodos em que o que domina não parece ser cultural, como o tempo do trabalho, o do transporte, por exemplo.

É direito dos cidadãos o acesso e fruição da cultura, bem como o direito de criar e produzir suas próprias obras. É dever da instituição pública garantir esse direito, além de atuar como facilitadora entre sua produção e veiculação, bem como intervir na definição de diretrizes e normas que garantam o acesso e a difusão da cultura pelo e para os cidadãos.

Noto também, no que se refere ao público/plateia/espectador/audiência, que muitas atividades e ações propostas por diversos artistas buscam apenas “domar” a postura da plateia ao assistir uma obra/espetáculo ou apenas possibilitar e facilitar o acesso dessas pessoas. Alguns profissionais tentam desenvolver esse tema de “formação de plateia” de maneira mais profunda, dialogando com o contexto escolar e propondo ações com ele. O que me preocupa é que as ações, quando existem, tornam-se pontuais e temporárias de acordo com os projetos e editais vigentes.

O esvaziamento dos teatros não se resume apenas em facilitar o acesso do público a esse produto, mas consiste também em fazer os produtores teatrais perceberem a importância do espectador no evento. Não somente como alguém que sustenta financeiramente ou cobre de aplausos os espetáculos, mas como um outro imprescindível em um diálogo. Da mesma maneira como o público se pergunta “por que ir ao teatro hoje em dia?”, talvez seja imprescindível que os artistas do teatro levantem questões semelhantes: Por que ir ao público hoje? Para fazer o quê? Dizer o quê? Para quem? Qual a necessidade disso, afinal? (DESGRANGES, 2010, p. 26)

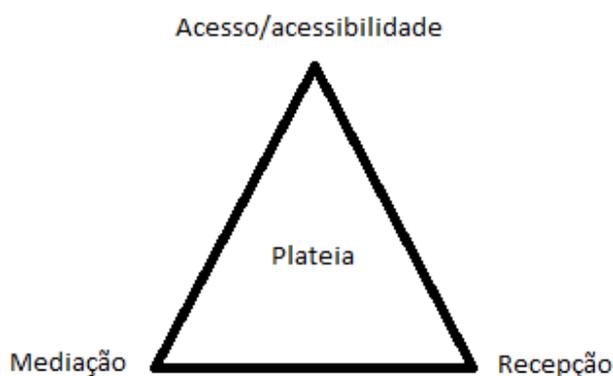
Uma incoerência entre a oferta e a demanda pode ser notada atualmente: aparecem apenas os resultados quantitativos na avaliação e reformulação das políticas culturais. Um dos assuntos mais debatidos é a questão da formação de público, já que dados apontam um movimento contrário: houve um aumento no

---

<sup>94</sup>Isaura Botelho se define como *militante da área cultural*. Vide entrevista disponível em: <https://centrodepesquisaformacao.sescsp.org.br/noticias/entrevista-com-isaura-botelho>. Acessada em julho de 2019.

oferecimento e acesso às obras, entretanto, nas artes cênicas, nota-se que há um esvaziamento das salas dos teatros.

Alguns artistas e companhias de dança da atualidade mostram sua preocupação sobre a questão da plateia e propõem diversas ações que vão desde ações formativas, com oferecimento de cursos, palestras, workshops, até ações que dialogam com o contexto escolar. O que nos preocupa é que essas ações, quando existem, tornam-se pontuais e temporárias de acordo com os projetos e editais vigentes. Aparecem apenas resultados quantitativos nos relatórios de prestação de contas, esquecendo-se da necessidade de qualificar o comportamento do público/plateia/espectador/audiência como elemento fundamental de avaliação e reformulação das políticas culturais. Numa breve análise, identificamos também que as ações, quando existem, estão inseridas e relacionadas às seguintes esferas em compensação: 1. Acesso/acessibilidade, 2. Mediação e 3. Recepção<sup>95</sup>.



**Figura 43.** Tríade inicial sobre as ações de formação de plateia (criação da pesquisadora).

Trazendo esta discussão sobre o papel e a importância da plateia/público/espectador/audiência para uma obra, como eles ficaram durante a pandemia da covid-19? Qual a relação entre artista-obra-plateia neste meio? Quais os efeitos produzidos pelo contexto pandêmico em relação ao acesso às

<sup>95</sup>A partir desta percepção inicial, apontamos ser necessário a análise dos editais e, na medida do possível, os relatórios de projetos contemplados, a fim de elencar as ações propostas e verificar se realmente, estão enquadradas nesta tríade inicial, bem como, posteriormente, expandir o entendimento do conceito dos conceitos de público, plateia, espectador, audiência e formação de plateia/público/espectador/audiência.

obras de dança contemporânea? E a conjuntura paulistana de dança contemporânea, como reagiu ao cenário?

Considerando o cenário de isolamento social provocado pela covid-19, a interação digital se apresentou como uma possibilidade de grande debate e de potencialidade. Artistas, grupos, companhias e coletivos, sejam oficiais ou independentes, aderiram a essa realidade possibilitada pelos equipamentos e meios digitais<sup>96</sup>. Como já dissemos, o uso da tecnologia e meios digitais para a criação, o acesso a obras e a interação com a plateia não foram elementos que surgiram durante o contexto, mas era algo que já estava disponível e sendo usado por artistas ao redor do mundo. As ferramentas apresentaram-se como possibilidades para seguirem trabalhando na pandemia.

Foram identificados e solucionados, mesmo que temporariamente, os primeiros desafios emergidos do distanciamento social e das medidas sanitárias necessárias para o enfrentamento da pandemia de coronavírus, contudo, observamos a preocupação dos artistas em relação à disponibilização e acesso às suas obras e em como se relacionar com a plateia. Notamos, assim, um grande desafio para o setor, já que a maioria das apresentações aconteciam com a presença de pessoas na plateia, o que já não era possível no primeiro momento pandêmico.

Rapidamente, as plataformas online, principalmente o *Youtube*, *Facebook* e *Instagram*, foram vistas e utilizadas como recursos para a veiculação das produções artísticas, inéditas ou do repertório. Neste contexto, Bogéa (2021) destacou a importância da organização do acervo da São Paulo Companhia de Dança, uma de suas preocupações desde a idealização da companhia.

Acho que, de alguma maneira, o DNA da companhia que já tinha essas três frentes, produção e circulação, registro e memória da dança, programa de sensibilização de plateia e educativos, nos deu chão para continuar de muitas maneiras e com várias atividades, cada um procurando reinventar aquilo que fazíamos no presencial para se encontrar com o público de maneira virtual, mas sem perder o desejo do encontro também presencial.

Alguns artistas organizaram e disponibilizaram o material de forma permanente, em que a pessoa interessada pode acessar a qualquer momento. Já outros artistas disponibilizaram o material durante um certo período, semelhante a uma temporada. Observamos, também, a hibridização dessas

---

<sup>96</sup>Esta relação com a tecnologia foi apresentada no capítulo sobre a Mediação tecnológica.

possibilidades, tais como a São Paulo Companhia de Dança, que apresentou ações nos dois segmentos, expandindo também para outras possibilidades:

Nesse sentido ter um acervo grande nos auxiliou muito porque, no primeiro momento, nós revisitamos esse acervo colocando as obras à la carte. Criamos um selo chamado #SPCDdigital, e fomos fazendo uma série de atividades dentro deste selo, que estava dividido em obras à la carte, nas Figuras da Dança, inclusive dando depoimentos sobre o momento que eles estavam vivendo, os podcasts “Contos do Balé” e palestras e oficinas na internet. (BÓGÉA, 2021)

Em relação às apresentações, os artistas e profissionais da dança encontraram algumas soluções, tais como a adequação de suas obras para as plataformas digitais e utilização de recursos audiovisuais. As obras que já integravam o repertório dos artistas, grupos, companhias e coletivos, além de poderem ser acessadas quando disponibilizadas virtualmente, também foram apresentadas em teatros ou espaços culturais sem a presença da plateia, mas com transmissão ao vivo. Observamos que, em alguns casos, a escolha da localização da câmera foi para fazer alusão ao espectador sentado na plateia. Já em outros, a escolha foi trazer os recursos audiovisuais como ferramentas e possibilidades de criação e releitura do que já estava pronto.

Marcio Greyk (2021) relatou a dificuldade de pensar em adaptar para o formato online as obras do Grupo Zumb Boys, que foram criadas para promover a interação com a plateia no presencial:

Por exemplo, lembra que falei que quando não estamos com o edital temos o processo de venda dos espetáculos, e as duas intervenções que carregam a existência financeira do grupo é o “Dança por Correio” e o “Mané Boneco”. São os dois que mais circulam. São os dois mais simples para quem contrata. No “Dança por Correio”, as pessoas perguntam do que precisamos e dizemos que nada. Somente do espaço. As pessoas nós. Buscamos. O som nós levamos. Fazemos tudo. Então, é tranquilo. O “Mané Boneco” é a mesma coisa. Eles circulam com facilidade. Também tem o contato, a brincadeira. É leve. Temos a proposta de criar pistas dentro dessa intervenção. Todo dia temos que criar um contexto para dar vida à experiência, todo dia temos que criar um contexto para que as pessoas estejam ali, e dentro desse lugar pandêmico como fazer para juntar as pessoas, porque não podemos, estamos impossibilitados de estar próximos ao público, impossibilitados de juntar pessoas e, por consequência, impossibilitados de circular, de fazer essas duas intervenções, e essa conexão com o público na tela é difícil. Até pensamos em fazer um “Dança por Correio” aqui, porque criamos um lugar de cores, de cartas, e o que fizemos foi jogar em nossas redes cores, sendo que cada cor era um dançarino e o que o público escolhesse faríamos.

Como relatado por Greyk e por outros artistas, a interação com a plateia foi uma preocupação latente e necessitou de ideias e disponibilidade para que acontecesse. Sobre a tentativa de interação com o público, a Cia Fragmento de Dança afirma:

Tínhamos esse trabalho “À la carte” que estava previsto no Fomento uma circulação e que é um espetáculo interativo. Então, minha proposta para o elenco foi mantermos a interação com o público, fazer ao vivo e manter a ideia que fazíamos. O trabalho se baseia em um menu, um cardápio com várias propostas de cena em dança e convidamos o público a votar no cardápio que eles querem comer naquela noite, degustar, assistir, e o mais votado é apresentado. No ao vivo tínhamos blocos de várias cenas e as mais votadas eram apresentadas. No Zoom mantivemos esse processo. Fizemos nove vídeos, fazíamos a votação ao vivo, fazíamos uma cena performática, fizemos uma enquete no Zoom, descobrimos uma ferramenta do Zoom que muita gente começou a fazer depois que é quando você vota e aparece no mesmo instante e era superlegal porque o público via qual a cena havia tido mais votos, e depois dessa performance de mais ou menos 50 minutos, as cenas mais votadas eram enviadas para o público, que degustava em casa. (MACEDO, 2021)

Independente das escolhas, as plataformas digitais foram o principal meio utilizado, já que a possibilidade de voltarem às apresentações presenciais parecia distante. Elas também foram elencadas pelos participantes desta pesquisa como meio que possibilitou a distribuição das obras a muitas pessoas, encurtando distâncias, possibilitando o acesso às produções artísticas, nacionais e internacionais, por qualquer pessoa interessada.

Claro que tem a questão que todos falam que é a diminuição das distâncias, então tivemos pessoas do Brasil inteiro assistindo, pela primeira vez minha família assistiu tudo o que faço porque eles não moram aqui, tiveram coisas que ficam de interessante, mas eu não sei e seria até injusto eu dizer para colocar na balança. Acho interessante o encurtamento da distância, democratiza de alguma forma essa possibilidade de o público acessar [...].

Sob este ponto de vista, Bongiovanni (2021) comenta esta possibilidade de chegar a muitos lugares, a democratização do acesso para aqueles que possuem contas nas plataformas digitais:

[...] tem a vantagem de o seu trabalho, por exemplo, chegar até o Pará, à Ilha de Marajó, a lugares que você nem imagina, mas você não tem esse olho no olho que possa te ajudar a compreender se aquilo que você está fazendo está comunicando, se está chegando, como está chegando.

Entretanto, o referido artista expõe a dificuldade em estabelecer a comunicação com a plateia. Igor Gasparini (2021) e a T.F. Cia de Dança compreenderam que a relação com a plateia não se daria mais pelo olhar, mas por esta realidade mediada pela tela, e começaram a pensar nas possibilidades de recursos que as ferramentas proporcionavam:

[...] A relação do público já não era mais pelo olhar, mas pela tela, então como começaríamos a acrescentar a pesquisa da tela, do recorte, da parte, do todo, de chegar mais perto, de pensar a perspectiva a partir desse olhar do público que se dava pela câmera, mantivemos a pesquisa de corpo e foi entendendo essa arquitetura e o público a partir dessa realidade.

Já o Grupo Fragmento Urbano trouxe a perspectiva de interação com a plateia via redes sociais, investindo nas ações de divulgação e aproximação com o grupo

Redes sociais. A Alice começou a conversar mais com as pessoas e mobilizar algumas coisas porque ela disse que o pessoal que conhecia o nosso trabalho e mesmo o pessoal da rua que pergunta como nos encontrar está ali, de algum modo se mantém um diálogo porque as pessoas estão em casa e com o celular na mão, não tem como negarmos isso, então isso foi uma questão. A outra questão foi divulgação de assessoria de imprensa para poder nos ajudar a chegar a outros meios e pensar um pouco essa relação, na qual já pensávamos. A frustração de não poder fazer na rua é grande, mas “As pequenas ações para encantar a quebrada” foi o que levamos para o público na rua, porque todos os vídeos foram gravados na rua. Era uma ação curta, de cinco minutos, mas se você levar em conta que éramos treze já dá uma hora e alguma coisa de trabalho, então como era a sensação da Liana fazendo lá, o mestre Ivamar fazendo aqui, eu fazendo ali e o outro fazendo lá, colocar isso na rua e ver o que aconteceria. Nós tínhamos cinco minutos e não podíamos passar disso porque seria perigoso, iria juntar pessoas e não queríamos que juntasse pessoas, queríamos que as pessoas passassem e vissem, no fluxo. Então acho que o maior movimento de interação direta na rua com o público foi esse fora esse público de internet. (IESUS, 2021)

Na tentativa de ampliar a rede de comunicação, a São Paulo Companhia de Dança também se propôs a criar conteúdos curtos para suas redes sociais, principalmente para o Instagram, buscando ampliar a interação com a plateia e difundir suas produções e ações.

Foram produzidos muitos conteúdos curtos também para a internet, alguns bailarinos se aventuraram nisso, e acho que a tecnologia nos abre possibilidades, nos instiga a ser inventivos, e veio para ficar, temos que decantar e ver o quanto há a possibilidade de reunir tudo o que se faz no presencial mais no virtual, e é isso. Percebemos que as transmissões do espetáculo precisavam de câmeras em lugares inusitados, porque não é um

registro de espetáculo, e sim um novo espetáculo completamente diferente. Então usamos câmera no centro do palco, alta, pendurada no teto, então você via de cima e isso dá imagens muito legais, com câmera na coxia, uma imagem que você nunca vê. Teve um que ousou e ficou do lado de trás, no fundo, para filmar a plateia, tivemos filmagens onde o câmera rodava em volta do bailarino, e ocupamos muitos espaços da cidade, desde a praça Tiradentes aqui pertinho de nós, como te falei, a sede, o MAC, a OSESP, a Sala São Paulo, o Teatro Sérgio Cardoso, o Teatro São Pedro, e isso também veio para ficar, hoje mesmo eu estava fazendo um projeto para o ano que vem já assim. Lançamos também uma web série que se chama “Na estrada”, que são visitas pelo estado de São Paulo filmando em frente de pontos interessantes de cada cidade trechos de coreografia, em dois minutos, com perguntas como “Você conhece esse lugar? Onde é?” e ficou muito bonito, com música composta especialmente pelo André Mehmani, direção do Alexandre Cruz e minha. (BOGÉA, 2021).

Como já dito, a internet é um ambiente digital cheio de recursos e possibilidades de comunicação. Para obter sucesso na sua utilização, é necessário conhecer e elaborar estratégias corretas de produção de conteúdo devido à concorrência, que tem aumentado substancialmente, para conquistar a atenção e despertar o interesse pelo seu material. Não podemos nos esquecer que, nesse ambiente, os “consumidores” tornam-se geradores de conteúdo, repostando, compartilhando seus interesses e gostos em seus perfis. Ultimamente, observamos como o “TikTok”, criado em 2017 na China, vem chamando e conquistando a atenção não só de jovens, mas também de diversas faixas etárias, para o seu uso, mudando o rumo das redes sociais, levando outras redes sociais – “Facebook”, “Instagram” e “Youtube” – a adaptarem suas plataformas para o recebimento e compartilhamento de conteúdo semelhantes aos do “TikTok” (vídeos curtos e filmagens na vertical). Atentos a esse fenômeno, alguns artistas e núcleos, tais como a São Paulo Companhia de Dança, criaram conteúdos visando maior engajamento e relacionamento com seus espectadores.

Acompanhando as tendências nas redes sociais, principalmente no período de isolamento da pandemia, as lives, independente da rede social utilizada, também apareceram como possibilidade de compartilhamento das produções artísticas que permite a interação com os espectadores via comentários no decorrer das apresentações. Não podemos esquecer da potência de difusão deste conteúdo, em que é possível acessá-lo no momento

de sua realização, em qualquer lugar do mundo, bastando apenas estar conectado ao perfil de interesse. Destacamos a série de lives no “Instagram”, promovida pela Dual Cena Contemporânea, intitulada “História(s) da(s) dança(s) no(s) Brasil(is)”.

Sim, no Instagram e mesmo em live, porque chegou um momento em que começamos a nos perguntar para quê e porque postar e começamos a olhar para a ferramenta mesmo, que está saturada, tem muita coisa, é natural esse tempo de tela porque também nos afobamos com esse mundo e queríamos ver todas as lives e encontrar todo mundo, entrava na live de madrugada dos amigos tocando que na verdade era entrar na live para sentir que não se estava só, e quantas lives gostosas, amigos abrindo e dizendo para conversarmos, então isso segurou a vida durante um tempo, só que depois cansou. Mas começamos a estudar também essa ferramenta e a pensar o que faria sentido postar, o que eu deixaria de legado mesmo e como divulgaria para que essa informação chegasse para esses como esses convidados que chamamos para a live, ou o curso mesmo, porque nós demos um curso pela Lei Aldir Blanc e foi muito bacana, então muitas pessoas que queriam vir para São Paulo fazer o “História prática da dança no Brasil”, um curso que demos duas vezes, e não passou ou não conseguiu vir poderia estar conosco de algum modo, então como isso amplia a nossa abrangência e nossa troca como todes. (AUGUSTO, 2021)

Ivan Bernardelli, também diretor da dual Cena Contemporânea, completa:

Aí destravou e entramos na produção digital de Instagram, entendendo um pouco do que era aquilo, um pouco da dinâmica de lives, da empatia, que eu descobri muito, Mônica me ajudou demais porque eu era pouco empático nas lives que fomos convidados, então fomos descobrindo também como se manter digitalmente no mesmo sentido afetivo, que é bem-humorado. (BERNARDELLI, 2021)

Alguns artistas ressaltaram que estas ferramentas e recursos digitais foram importantes neste contexto, reconhecendo o acesso e divulgação, mas não pretendem continuar com o formato de apresentações online, já que necessitam da presença e da troca com a plateia. Bongiovanni (2021) acredita que a relação com o audiovisual e as plataformas online vieram para ficar, entretanto, elucida-nos sobre o perigo da reprodutibilidade e do plágio:

Acho que são coisas meio inevitáveis, acho que esse modelo do audiovisual veio para ficar, não vai mais embora. Então tudo o que fizermos vamos fazer com o público, mas tem que ter um produto audiovisual para tornar perene aquilo que você está fazendo. Mas quem sabe tenhamos um dia um espetáculo que seja único, que não tenha foto, não tenha vídeo, e quem viu, viu, quem não viu não verá nunca mais, o valor vai estar na possibilidade de aquilo ser único, porque agora se parece com

aqueles escritos da escola de Frankfurt, a época da reprodutibilidade. Tudo é reproduzível. E se tudo é reproduzível que valor tem? E quando tudo é reproduzível como não plagiar o outro?

O referido diretor realça a importância da relação com o público na e para a arte da dança devido às trocas, aos afetos, às relações difíceis de serem percebidas quando mediadas pelas redes e pelas telas.

Mas acho que essa relação com o público é algo que precisamos muito. Ela é prazerosa, porque essa teoria dos afetos, de afetarmos e ser afetados. Quando mediada pelas novas tecnologias, é difícil de perceber. Será que vou avaliar minha relação com o público pela quantidade de likes que tem no meu Instagram, no Facebook? Eu tenho um pouco de medo disso, porque vai ficando tudo tão artificial, tão impessoal. De que adianta ter quinhentas mil curtidas se eu não estou vendo essas pessoas? Não sentimos um ao outro.

Um outro aspecto relacionado à questão do público que apareceu em duas narrativas dos participantes desta pesquisa foi a acessibilidade, preocupação em atender às necessidades dos espectadores para assistir aos conteúdos. A acessibilidade, muitas vezes, parece evidenciar somente os aspectos referentes ao uso dos espaços físicos. Entretanto, precisamos ampliar este entendimento, expandindo também para o ambiente virtual, em que a acessibilidade é condição para a transposição dos entraves que representam as barreiras para a efetiva participação de pessoas portadoras de deficiência (física, auditiva, visual, intelectual) nos vários âmbitos sociais.

Esse assunto foi amplamente revelado por Fernanda Amaral, diretora da Cia Dança Sem Fronteiras, coletivo que tem em seu cerne acolher a diversidade dos participantes. Tendo isso como premissa, as ações e produções artísticas da companhia visam ampliar a acessibilidade da produção de dança contemporânea independentemente do contexto pandêmico:

Primeiro que a questão do público é algo muito importante, é uma questão que eu já tinha lá fora e quando voltei trouxe para cá, uma questão que escrevo e falo muito. Acho que a questão da diversidade não pode ser somente no palco. É uma política da companhia e uma política do meu trabalho fora e aqui no Brasil que a plateia e o público tenham de ser diversos. [...] Quando estreamos temos um público de mais ou menos vinte a trinta pessoas com baixa visão ou cegas, e eu digo vinte a trinta porque a cada ano aumenta esse público, e tivemos inclusive em um teatro, uma pessoa que foi com um cachorro, e queriam barrá-lo, mas está em lei que se pode entrar com um cachorro no teatro se precisar dele. No CEUs quando começamos não traziam crianças e jovens com deficiências para nos assistirem

e hoje não, quando vamos é aquela plateia com Síndrome de Down, paralisia cerebral, e não sei como será depois da pandemia mas é muito importante, o público saber que será acolhido. Fazemos espetáculos onde pessoas em cadeiras de rodas podem assistir. Não podemos apresentar em teatros onde eles não possam ir assistir. Tentamos que nosso bailarino que usa cadeira de rodas consiga chegar ao palco. Algumas vezes não acontece, temos que carregá-lo para o palco. Já aconteceu de teatros se adaptarem criando uma rampa quando vamos nos apresentar, porque isso é uma necessidade. Porque isso é lei, e eu acho importante falarmos dessa questão do público porque temos essa preocupação.

Durante a pandemia da covid-19 e a situação de distanciamento e isolamento social, a acessibilidade também se manteve como preocupação da companhia, mas migrando também para o ambiente virtual. Amaral (2021) relatou que

[...] na pandemia o nosso público cego começou a ficar desesperado. Quando fizemos os espetáculos com audiodescrição foi muito emocionante, tanto um espetáculo antigo, como um documentário e uma videodança com audiodescrição. Nos três apresentamos de duas a três vezes porque, como te disse, custa, e tiramos do nosso dinheiro, ganhamos menos, mas fazemos. Depois fizemos conversas e além do nosso público que já acompanha nosso trabalho havia pessoas de vários lugares do Brasil assistindo e adorando. Eu fiquei muito emocionada com as perguntas, porque como fazíamos pelo Zoom. Havia depois a questão da conversa. Eles descreviam a cena toda e queriam saber de onde haviam vindo as ideias, a riqueza de detalhes e as perguntas eram incríveis! E uma moça que assistiu a todos os nossos espetáculos online disse que sentia falta de nos ver no teatro, mas havia adorado o online porque poderia ver várias vezes, o que não acontece no teatro. E me surpreendeu porque eu não imaginava essa repercussão, tanta gente querer ver, ficar uma hora em frente ao computador, alguns no celular com fone ouvindo o espetáculo inteiro porque não conseguiam nem pelo computador e pela televisão, e alguém perguntou se era como audiobook e não, é totalmente diferente, é um espetáculo, não é um audiobook e a pessoa sentir isso em sua casa sem precisar ir ao teatro é incrível.

Há uma variedade de tecnologias que oportunizam a ampliação da acessibilidade e que podem ajudar a fornecer acesso igual ao conteúdo digital, tais como disponibilização de leitores de tela, lupas, legendas, mediação em libras, audiodescrições, dentre outras que possibilitem aos espectadores participar daquela experiência. Algumas dessas ferramentas também foram aderidas pela São Paulo Companhia de Dança para realização de atividades contendo mediação em libras e apresentação de espetáculos com audiodescrição.

Observei que a questão da acessibilidade pouco apareceu nas narrativas. Entretanto, não posso deixar de trazer esta questão devido a sua importância quando nos referimos a plateia e esperamos que a demanda seja ampliada e executada por outros artistas e núcleos para além do contexto da pandemia de coronavírus.

Com o passar do tempo e a pandemia amenizada, as apresentações com a presença de público voltaram a acontecer de forma gradual. Em um primeiro momento, houve limite de público e adoção de medidas sanitárias, como o uso de máscara e distanciamento mínimo entre as pessoas, em teatros e equipamentos culturais. Inês Bogéa (2021) relata como foi esta transição das apresentações e transmissões online para a retomada das apresentações com o público presente junto à São Paulo Companhia de Dança:

Depois, quando foi melhorando, fomos abrindo e em novembro foi a primeira vez que fizemos uma turnê. Fomos para Bauru, que também foi transmitido ao vivo. Depois nós participamos, nessa temporada, de alguns festivais internacionais que transmitiam obras do nosso repertório, e foi interessante atingir outro público, acho que essas transmissões levaram a dança para pessoas e públicos que não imaginávamos, de nacionais a internacionais, com muita ação de pessoas reagindo a essas obras. Isso foi muito interessante vivenciar. Foi em novembro que fizemos a primeira apresentação com o público presencial, com 20% da plateia somente, ao mesmo tempo com transmissão online, que foi no Teatro Alfa.

Raymundo Costa (2021) também descreveu a reação da plateia que, após algum tempo sem poder estar em um teatro, pôde assistir a um espetáculo de dança presencialmente:

A temporada aconteceu no final de fevereiro e fizemos quatro apresentações no Teatro Municipal, com atenção redobrada com os protocolos, correu tudo bem, foi um grande sucesso e tanto para o público quanto para os bailarinos foi uma catarse. Era um público limitado, 30% somente da capacidade do Teatro, e ao final das coreografias as pessoas aplaudiam e gritavam com muita vontade. Acredito que muito em parte por estarem há muito tempo sem assistir nada presencialmente. Então foi muito emocionante se apresentar novamente para o público, mas naturalmente tomamos todos os cuidados possíveis.

Este desejo de retomar as atividades presenciais, como poder assistir a espetáculos de dança presencialmente, também esteve presente nas narrativas dos outros participantes da pesquisa, tais como de Borelli, que disse: “Também estou sentindo que o público queria sair de casa, porque ele está indo”. Ou seja,

há uma percepção de que com a volta das atividades presenciais, houve a retomada da presença do público.



## REFLEXÕES FINAIS

Como dito anteriormente, a pandemia colaborou para o agravamento do setor cultural no Brasil. Artistas e demais profissionais do campo artístico já buscavam possibilidades de enfrentamento, resistência, sobrevivência e modelos de sustentação para o setor artístico e cultural. Tais sujeitos tiveram, com a pandemia, o desafio de reinventar suas formas de produção, lidando também com a falta da presença física imposta pela necessidade de distanciamento entre os corpos. Esse contexto pandêmico desestruturou e mobilizou outros modos de percepção e preparação do corpo, bem como da cena contemporânea da dança paulistana.

A partir deste contexto, pude ouvir os participantes deste estudo – artistas e/ou responsáveis por companhias, grupos e coletivos oficiais e independentes da cidade de São Paulo –, sujeitos que produziram dança no período da pandemia da covid-19, os quais nos relataram e significaram suas relações com o corpo dançante nesse cenário.

Seguindo as orientações sanitárias e cuidando da segurança dos profissionais, não só dos artistas, mas de grande parte da população mundial, os dançarinos tiveram que adaptar suas atividades presenciais para o formato online. Essa mudança interferiu nos modos de trabalhos, nas relações interpessoais e na consciência e cuidado com o corpo. Pessoas que antes precisavam se deslocar para suas atividades, viram-se presas em frente às telas, computadores e celulares por horas e horas, a fim de conseguirem ou tentarem dar continuidade às suas tarefas.

A principal preocupação com relação à comunicação foi solucionada por meio do uso das plataformas e ferramentas online. Isso possibilitou o encontro dos artistas, grupos, companhias e coletivos que necessitavam se encontrar de forma síncrona e/ou assíncrona para seguirem trabalhando, dialogando, acolhendo e buscando soluções. A partir disso, as plataformas e ferramentas online também passaram a ser utilizadas nos processos de criação e na disponibilização dos acervos e obras para apreciação. Alguns participantes relataram que o formato e ferramentas online vieram para agregar o que já vinham fazendo e que seguirão utilizando-as de forma híbrida, principalmente no que se refere à disponibilidade e à divulgação do acervo. Por outro lado, outros

ressaltam que só aderiram essas ferramentas por necessidade e que não têm pretensão de continuar com elas.

Independentemente de como será, o que vimos foi uma rápida adesão ao universo online. A dança, de certa forma, também se popularizou nas telas, impulsionando os artistas a buscar outras formas de continuar seu trabalho, como, por exemplo, assumindo o corpo craquelado, o “corpo zoom”, as telas como elementos para criações e ações.

Não posso deixar de ressaltar sobre a aproximação entre os artistas de vários lugares do mundo, os quais puderam trabalhar juntos devido ao universo tecnológico. Além disso, pessoas de qualquer lugar do mundo com acesso à internet puderam apreciar obras de variados artistas da dança, dentre eles da dança contemporânea paulistana, que se esforçaram para compreender e fazer uso das ferramentas disponíveis.

Em relação aos modos de sobrevivência, destaco a importância da Lei Aldir Blanc e dos editais emergenciais que, gradativamente, foram sendo publicados, visando a veiculação de obras já produzidas e filmadas antes do cenário de isolamento para criação de videodanças ou, ainda, para a criação de obras que pudessem ser feitas nesse novo cenário. Essas iniciativas revelaram a possibilidade de democratização da verba para o setor de forma mais ampla e ágil. Reconhecemos, também, que o cenário da pandemia da covid-19 escancarou a necessidade de políticas públicas efetivas e a necessidade de conter o processo de desmonte que o setor cultural vem sofrendo há alguns anos e reforçado pelo atual governo.

No que se refere ao corpo, a pandemia interferiu na forma como cada artista, grupo, companhia ou coletivo desenvolvia o trabalho corporal. As mudanças foram desde a adaptação do espaço até a readequação das práticas de acordo com as novas necessidades. Saliento que as práticas somáticas foram amplamente citadas, visto que os artistas identificam, e identificaram nelas, possibilidades de cuidado e preparação do corpo.

Apesar destas pistas frisadas neste trecho e das outras apresentadas ao longo da tese, acredito ainda ser necessário um distanciamento temporal para melhor compreensão do fenômeno da pandemia da covid-19 e seus efeitos sobre a dança contemporânea paulistana, principalmente no que se refere às questões do corpo. Somente com o passar do tempo, poderemos verificar se as

ações e possibilidades encontradas durante estes anos, 2020 e 2021, permanecerão ou, de certa forma, impulsionarão ou modificarão os modos de percepção e preparação do corpo, bem como dos trabalhos contemporâneos da dança paulistana.

Finalizo apresentando uma das reverberações desta pesquisa, que além de resultar na escrita desta tese, nasceu a criação do documentário “Narrativas pandêmicas”. Ao me deparar com a qualidade e importância do material coletado, pensei em possibilitar o acesso aos dados da referida pesquisa num formato visual e poético e para além dos “muros acadêmicos”. Em parceria com a artista Natalia Pilati, criamos o referido documentário com estreia, divulgação e circulação prevista para o ano de 2023. Neste documentário encontra-se trechos das entrevistas coletadas nessa pesquisa e materiais do acervo dos seguintes artistas e coletivos, que generosamente, cederam o direito de uso de imagem e do material: Douglas Iesus/Fragmento Urbano, Igor Gasparini/T.F.Cia de Dança, Eduardo Fukushima, Monica Augusto e Ivan Bernardelli/Dual Cena Contemporânea, Antonio Marcos Palmeira/ Ballet Stagium, Márcio Greyk/ Grupo Zumb. Boys, Lu Favoreto/ Cia 8 Nova Dança e Uxa Xavier/Lagartixa na Janela.

Que esta pesquisa ainda reverbere em mim e não me deixe esquecer “que dança é necessária em mim e na vida das pessoas. É força que resiste ao chão, é celebração da existência, é vitalidade e gera calor...” (FUKUSHIMA, 2021).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANCHES, Marcos. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 12/11/2021. São Paulo: 2021.

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Editora Argos, 2009.

AMARAL, Fernanda. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 15/11/2021. São Paulo: 2021.

AUGUSTO, Monica. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 4/11/2021. São Paulo: 2021.

BAUER, Martin; GASKELL, George (orgs). **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho Guareschi. 13ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BBC. **A epidemia de dança de 1518**. Disponível em <https://www.bbc.com/future/article/20161028-the-town-the-nearly-danced-itself-to-death>. Acessado em agosto de 2021.

BENJAMIN, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Benjamin, W. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDELLI, Ivan. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 4/11/2021. São Paulo: 2021.

BOCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Tradução Raul de Polillo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

BOGÉA, Inês. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 4/11/2021. São Paulo: 2021.

BOLSANELLO, Débora. **A Educação Somática e o Contemporâneo Profissional da Dança**. DAPesquisa, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 9, p. 1-17, ago. 2011/jul. 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiências**. Revista Brasileira de Educação. n.19, 2002.

BONGIOVANNI, Luiz Fernando. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 11/11/2021. São Paulo: 2021.

BORELLI, Sandro. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 31/10/2021. São Paulo: 2021.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da Cultura e Políticas Públicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001, Vol.15, nº.2.

CALABRE, Lia. (2020). **A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam.** *Revista Extraprensa*, 13(2), 7-21. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2020.170903>.

CALUX, Elaine. **Fomento à Dança-** uma Biografia autorizada. Fomento à Dança 5 anos. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012.

DARTIGUES, André. **O Que é a Fenomenologia?** Editora Moraes, 1992.

DRUWE, Miriam. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 4/11/2021. São Paulo: 2021.

FAVORETO, Lu. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 12/12/2021. São Paulo: 2021.

FUKUSHIMA, Eduardo. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 26/10/2021. São Paulo: 2021.

GASPARINI, Igor. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 31/10/2021. São Paulo: 2021.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4ª. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GREYK, Marcio. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 29/10/2021. São Paulo: 2021.

HETHERINGTON, Kevin; MURO, Rolland eds. **Ideas of Difference: Social Spaces and the Labour of Division.** *Sociological Review Monographs.* Oxford, UK: Blackwell, 1997.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia.** Lisboa; Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade europeia e a filosofia.** 3ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

IESUS, Douglas. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 16/11/2021. São Paulo: 2021.

JOVCHELOVITC, Sandra; BAUER, Martin in BAUER, Martin; GASKELL, George (orgs). **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som:** um manual prático. Tradução de Pedrinho Guareschi. 13ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KATZ, Helena. **A dança na cidade de São Paulo, em meio à produção de inexistência, de novos hábitos cognitivos e do homo oeconomicus.** Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Goiânia: ANDA, 2016. p. 771- 779. <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71557582502.pdf>

MACEDO, Vanessa. **Pulsção da obra:** dramaturgias nas práticas contemporâneas de dança. Tese (Doutorado)- Programa de Pós Graduação em

Artes Cênicas- Escola de Comunicação e Artes/ Universidade de São Paulo. Orientadora Sayonara Pereira. São Paulo, 2016.

MACEDO, Vanessa. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 12/11/2021. São Paulo: 2021.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira-Thonson, 2002.

PALMEIRA, Antonio Marcos. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 31/10/2021. São Paulo: 2021.

RAVAGNOLI, Neiva Cristina da Silva Rego. **A entrevista narrativa como instrumento na investigação de fenômenos sociais na Linguística Aplicada** in Revista The Specialist/PUC São Paulo. ISSN: 2318-7115. Volume 39. Número 3. 2018.

RIBEIRO JUNIOR, João. **Fenomenologia**. São Paulo: Pancast, 1991.

SCHÜTZE, Fritz. 1992a. **Pressure and guilt: war experiences of a young German soldier and their biographical implication**, Parts 1 and 2, International Sociology, 7. p. 187-208, 347-67.

SCHÜTZE, Fritz. 1992b. **Biography analysis on the empirical base of autobiographical narratives: how to analyse autobiographical narrative interviews** – part 1. Disponível online em: <http://www.unimagdeburg.de/zsm/projekt/biographical/1/B2.1.pdf>.

SCHÜTZE, Fritz. Die technik des narrativen interviews in interaktionsfeldstudien – dargestellt an einem project zur erforschung von kommunalen machtsstrukturen. Unpublished manuscript, University of Bielefeld, Department of Sociology, 1977 IN WELLER, Wivian; ZARDO, Sinara Poloom. **Entrevista narrativa com especialistas: aportes metodológicos e exemplificação**. Revista da FAEEDBA – Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 22, n. 40, p. 131-143, jul./dez. 2013.

SILVEIRA, Saulo Silva da. **Técnica e(m) Criação Somática: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos princípios e fundamentos corporais Bartenieff**. 2009. 234 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SOARES, Marta. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 18/11/2021. São Paulo: 2021.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introduction to Phenomenology**. Cambridge University Press, 2000.

STRAZZACAPA, Márcia. **Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos**. Repertório: teatro & dança, Salvador, Universidade Federal da Bahia, v. 2, n. 13, p. 48-54, 2009.

STRAZZACAPPA, Márcia. **O Corpo e suas Representações**: as técnicas de educação somática na preparação do artista cênico. Cadernos CERU, série 2, n. 12, p. 79-90, 2001.

WALLER, John. **A Time to Dance, a Time to Die**: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518. Estados Unidos da América: Icon Books Ltd, 2008.

WELLER, W.; ZARDO, S. **Entrevista narrativa com especialistas**: aportes metodológicos e exemplificação. Educação e Contemporaneidade, v. 22, n. 40, p. 131-143, 2013.

WELLER, WIVIAN; OTTE, J. **Análise de narrativas segundo o método documentário**: exemplificação a partir de um estudo com gestoras de instituições públicas. Civitas, v. 14, n. 2, p. 325-340, 2014.

VIEIRA, Marcilio Souza. **Abordagens Somáticas do Corpo na Dança**. Rev. Bras. Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 127-147, jan./abr. 2015.

XAVIER, Uxa. **Entrevista cedida à pesquisadora** em 28/10/2021. São Paulo: 2021.

ZANELLA, Liane Carly Hermes. **Metodologia da pesquisa**. Florianópolis: SEaD/UFSC, 2006.

**APÊNDICES**

**-Apêndice 1:** Modelo do Convite de Participação enviado aos participantes da pesquisa.

**-Apêndice 2:** Modelo do Termo de Aceite para participação na pesquisa (Documento Comitê de Ética);

**-Apêndice 3:** Modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido enviado aos participantes;

**-Apêndice 4:** Roteiro de entrevista;

**-Apêndice 5:** Comprovante de aprovação do projeto no Comitê de Ética;

**-Apêndice 6:** Redução das entrevistas;

## Apêndice 1: Modelo do Convite de Participação enviado aos participantes da pesquisa.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA



### Convite de participação à pesquisa

Vimos por meio desta convidar \_\_\_\_\_ (nome do artista/representante do grupo ou companhia) a participar da pesquisa de doutoramento intitulada “**Narrativas pandêmicas: corpo e presença na dança contemporânea paulistana**”, realizada pela pesquisadora Flávia Brassarola Borsani Marques (doutoranda), sob orientação Prof. Dr. Odilon José Roble (orientador), no Departamento de Educação Física da UNICAMP. Este estudo tem como objetivo analisar e registrar sobre como a pandemia interferiu/interferirá nas questões do corpo e da presença física na dança contemporânea paulistana.

Participando deste estudo você está sendo convidado a: ceder uma entrevista à pesquisadora em ambiente virtual, utilizando a ferramenta ZOOM ou GOOGLE MEET para a sua realização e sua gravação, com duração prevista de 1h. Antes da sua realização, será entregue o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) via email para sua avaliação e assinatura em caso de concordância. É importante a leitura e análise atenta deste documento (TCLE) pois contém importantes informações sobre os procedimentos, riscos e benefícios, sigilo e privacidade relacionados à esta pesquisa. Você também terá o direito de acesso ao teor do conteúdo da entrevista (tópicos que serão abordados) antes responder as perguntas, para uma tomada de decisão informada. Ressaltamos que o consentimento será previamente enviado e caso concorde em participar, deverá ser assinado e enviado no formato pdf à pesquisadora para registro do consentimento e andamento da pesquisa.

Você não deve participar deste estudo caso: não concorde em assinar o TCLE; discorde dos objetivos do estudo apresentado pela pesquisadora; não conseguir, em comum acordo com a pesquisadora, agendas compatíveis para a realização da entrevista.

É importante registrarmos que este estudo possibilitará a revelação da sua identidade somente com sua autorização. Ressaltamos a importância da revelação da identidade do artista/grupo/companhia visto que o foco do estudo não está direcionado para o comprometimento das informações cedidas pelos participantes, mas sim em registrar e refletir sobre este cenário da pandemia na cena paulistana da dança contemporânea de se ter a identidade revelada, já que se trata de um mapeamento histórico sobre artistas, grupos e companhias paulistanas. Caso não autorize, comprometemos a não divulgar as identidades, utilizando para tal, nomes fictícios.

Ressaltamos também que a qualquer momento de realização da pesquisa e sem nenhum prejuízo, você poderá retirar seu consentimento de utilização dos dados do participante da pesquisa.

Em caso de dúvidas, não hesite em nos contactar!

Att, Flávia Brassarola Borsani Marques (pesquisadora responsável).

---

Pesquisadora Flávia Brassarola Borsani Marques

## Apêndice 2: Modelo do Termo de Aceite de Participação na Pesquisa



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA



### CARTA DE ACEITE PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Eu, \_\_\_\_\_ (nome),  
\_\_\_\_\_ (estado civil), \_\_\_\_\_ (profissão),  
portador (a) do RG nº \_\_\_\_\_ e inscrito (a) no CPF sob o nº  
\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (função)  
do (a) \_\_\_\_\_ (nome  
do artista/ grupo/ companhia), pela presente, declaro que aceito participar da  
pesquisa de Doutorado intitulada “Narrativas pandêmicas: corpo e presença na  
dança contemporânea paulistana” (título provisório), realizada no Programa de  
Pós Graduação da Faculdade de Educação Física (Universidade Estadual de  
Campinas-UNICAMP), orientada pelo Prof. Dr. Odilon José Roble, cedendo uma  
entrevista para a pesquisadora Flávia Brassarola Borsani Marques.

De acordo,

\_\_\_\_\_

(Assinatura)

São Paulo, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ 2021.

Nome Completo: \_\_\_\_\_

Nome Artístico: \_\_\_\_\_

Endereço: \_\_\_\_\_

Cidade: \_\_\_\_\_ Estado: \_\_\_\_\_

Telefones: \_\_\_\_\_

### **Apêndice 3: Modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) enviado aos participantes.**

#### **TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

**Narrativas pandêmicas: corpo e presença na dança contemporânea paulistana**  
**Nome do(s) responsável(is): Flávia Brassarola Borsani Marques (doutoranda) e Prof. Dr. Odilon José Roble (orientador)**  
**Número do CAAE: 47710021.0.0000.5404**

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante da pesquisa e é elaborado em duas vias, assinadas e rubricadas pelo pesquisador e pelo participante/responsável legal, sendo que uma via deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

#### **Justificativa e objetivos:**

Os artistas, gestores, produtores e técnicos, sempre buscaram alternativas de enfrentamento, resistência, sobrevivência e modelos de sustentação para o setor artístico e cultural. Tais sujeitos tiveram, com a pandemia, o desafio de reinventar suas formas de produção, lidando também com a falta da presença física, imposta pela necessidade de corpos distanciados. É a partir deste contexto pandêmico que desestruturou x mobilizou novas formas de presença do corpo nos espetáculos de dança que a pesquisadora decidiu ampliar a escuta para aqueles que produziram dança nesse cenário tão diferenciado e desafiador. O foco principal do estudo está em registrar e refletir sobre como a pandemia interferiu/interferirá nas questões do corpo e da presença física na dança contemporânea paulistana. Para isso, quis escutar os sujeitos que produziram dança nesse período e como eles narraram sua experiência em relação ao corpo nesse contexto. Para isto, traçamos os seguintes objetivos:

#### **Objetivo geral:**

Este estudo tem como objetivo refletir e registrar sobre como a pandemia interferiu/interferirá nas questões do corpo e da presença física na dança contemporânea paulistana.

#### **Objetivos específicos:**

- Contextualizar e registrar as práticas dos artistas/grupos/companhias durante a pandemia do coronavírus (2020-2021), sempre com vistas à presença física, preparação corporal, enfim, elementos que a virtualização dos espetáculos colocou em desafio;
- Refletir sobre as urgências impostas pela pandemia e as especificidades da dança contemporânea paulistana;
- Investigar sobre os modos de produção da dança contemporânea paulistana durante a pandemia (2020-2021);
- Identificar como foram ou não estabelecidas as relações do artista/grupo/companhia com o espectador;

Este estudo é justificado pela sua relevância que se encontra não só na atualidade do tema, mas também no fato de ser um registro de impressões pela voz dos próprios sujeitos que produziram dança contemporânea neste período em que o mundo é acometido pela pandemia do coronavírus. Vivenciar a pandemia nos ofereceu a possibilidade de coletar dados deste tempo presente, vivido, experienciado. Estes dados servirão como registro e poderão servir de fonte de pesquisa, não só para a construção desta tese, mas também servir como fonte de análise e reflexão para outros pesquisadores. Neste sentido, registrar é colaborar na escrita da história. Em tempo real, refletir sobre o que está acontecendo poderá nos fornecer pistas para compreendê-lo e buscar soluções para os desafios do porvir. Além disto, este estudo pode colaborar no entendimento dos temas que permeiam as pesquisas da área da dança- corpo, inclusive do papel físico do corpo, tanto de bailarinos, criadores e plateia, o que guarda relação com as preocupações da Educação Física na medida em que essa se interessa por diversas formas de preparações físicas do corpo. Desta forma, ressaltamos a relevância deste estudo que buscará contribuir para o aumento das reflexões e análises sobre o assunto atual, bem como as referências sobre a área de artes, mais especificamente, da linguagem da dança.

#### **Procedimentos:**

Participando do estudo você está sendo convidado a: ceder uma entrevista à pesquisadora com duração prevista de 1h. Antes da sua realização, será entregue o TCLE via e-mail para sua avaliação e assinatura em caso de concordância. Num primeiro momento, solicitamos que ao receber, responda ao e-mail enviado confirmando o recebimento do documento. O segundo passo é ler e analisar o TCLE, e posteriormente, sua assinatura ou não. Vale ressaltar que caso discorde e não assine o TCLE, a sua participação na pesquisa não será possível. Caso aceite os termos e proposta de pesquisa, será necessário a assinatura do termo e envio em formato pdf à pesquisadora.

É importante esclarecer que esta pesquisa qualitativa de caráter exploratório e descritivo será realizada junto ao programa de Pós-Graduação (Doutorado) da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) sob orientação do Prof. Dr. Odilon José Roble. Para a sua realização serão necessárias as seguintes etapas:

1-Pesquisa Bibliográfica: revisão de literatura sobre as temáticas “Dança Contemporânea” e “Pandemia e produção cultural” para a construção dos capítulos 1 e 2 da tese (já em andamento).

2-Realização de entrevistas junto aos participantes da pesquisa: esta etapa será realizada de forma online, utilizando a ferramenta ZOOM para a sua realização e sua gravação. Após esta etapa, será feita a transcrição da entrevista pela pesquisadora responsável por esta pesquisa. É nesta etapa em que os participantes serão convidados para a realização da entrevista (com previsão de 1h de duração cada), visto que só ocorrerá com a concordância e assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e em dia acordados por ambas as partes. Após a entrevista, a pesquisadora a transcreverá e, ao finalizar, enviará aos participantes para se quiserem, reverem e sugerirem modificações à pesquisadora. Após esta etapa, os dados coletados nas entrevistas serão utilizados na próxima etapa “Análise e discussão dos dados”.

3-Análise e discussão dos dados obtidos utilizando a metodologia chamada Entrevista Narrativa<sup>97</sup>, um convite aos participantes a narrarem um episódio, fato ou circunstância da pandemia, visto que ainda estamos vivendo, ou seja, algo em aberto. Nesta proposta da Entrevista Narrativa, a pesquisadora cria uma lista de perguntas chamadas de exmanentes que refletem seus interesses e servirão para provocar e questionar o participante. O desafio da

---

<sup>97</sup>Segundo Bauer e Jovchelovitch: [...]A entrevista narrativa tem em vista uma situação que encoraje e estimule um entrevistado a contar uma história sobre algum acontecimento de sua vida e do contexto social. A técnica recebe seu nome da palavra *narrare*, relatar, contar uma história. [...] sua ideia básica é reconstruir acontecimentos sociais a partir da perspectiva dos informantes, tão diretamente quanto possível. (in BAUER; GASKELL, 2015, p.97)

pesquisadora está em transformar estas questões exmanentes, o que quer saber sobre tal episódio, em questões imanentes, “os temas, tópicos e relatos de acontecimentos que surgem durante a narração trazidos pelo informante participante da pesquisa (Bauer, Jovchelovitch in BAUER; GASKELL, 2015, p.97). O entrevistado será convidado a narrar sua experiência em ter que lidar com uma arte do corpo (a dança) em um contexto de distanciamento dos corpos físicos e de telas como recurso de interação. Destacada a questão central da importância do corpo físico para nossas pesquisas, o entrevistado ficará livre para narrar sua experiência, com interferência mínima do entrevistador, como será anunciado previamente a ele (a).

**Desconfortos e riscos:**

Você não deve participar deste estudo caso: não concorde em assinar o TCLE; discorde dos objetivos do estudo apresentado pela pesquisadora; não conseguir, em comum acordo com a pesquisadora, agendas compatíveis para a realização da entrevista.

Segundo a Res. 466/2012, toda pesquisa com seres humanos envolve risco em tipos e gradações variados. Porém, por se tratar de uma entrevista, os riscos nessa pesquisa não são de fácil previsão. A exposição da imagem, a exposição de informações pessoais, o ato de responder a um questionário ou de ser abordado em uma entrevista poderá causar constrangimentos ou trazer à memória experiências ou situações vividas que causem sofrimento psíquico. Para minimizar essas possibilidades, o roteiro da entrevista foi supervisionado pelo Prof. Dr. Odilon José Roble, psicanalista de formação, e com experiência em pesquisa com humanos. Além disto, para evitar confusões ou mal-entendidos, após a realização da entrevista e sua transcrição, o material será enviado aos participantes para verificarem o material colhido, e se necessário, sugerirem as modificações à pesquisadora.

Caberá a pesquisadora destacar, além dos riscos e benefícios relacionados com a participação na pesquisa, aqueles riscos característicos do ambiente virtual, meios eletrônicos, ou atividades não presenciais, em função das limitações das tecnologias utilizadas. Adicionalmente, devem ser informadas as limitações dos pesquisadores para assegurar total confidencialidade e potencial risco de sua violação.

É importante ressaltar, que ao final da entrevista, a pesquisadora irá se dirigir ao entrevistado e perguntar-lhe se a entrevista lhe causou algum dano, mal-estar, sensação de ofensiva ou desconforto psíquico e se ele está seguro que podemos seguir com o estudo utilizando seus relatos como fonte de conhecimento para nossa pesquisa. A resposta do entrevistado a esse questionamento será gravada e, se houver qualquer manifestação de desconforto a entrevista será descartada, o entrevistado comunicado do descarte e questionado se há alguma medida de reparação ao episódio. Não custa frisar que a expectativa de risco para tais desconfortos é muito baixa em razão dos critérios e condutas de pré-seleção, do nosso compromisso de esclarecer, em linguagem clara, qual a forma de acompanhamento que será dada aos participantes da pesquisa e da metodologia escolhida, qual seja, a entrevista narrativa, na qual a intervenção do entrevistador é mínima, deixando o entrevistado livre para narrar sua visão de mundo da forma que desejar, sem qualquer julgamento ou intervenção do entrevistador.

**Benefícios:**

Acreditamos que um dos benefícios não só para os participantes da pesquisa, como para os interessados na dança brasileira, será a construção de uma fonte histórica na qual serão registrados importantes aspectos da produção da dança contemporânea paulistana dos artistas, grupos e companhias selecionados. Para os participantes, este estudo também poderá colaborar na divulgação de seus trabalhos não só no âmbito nacional quanto internacional, já que a pesquisadora pretende apresentar seu trabalho em importantes congressos e encontros da área.

**Acompanhamento e assistência:**

Ao final da entrevista o entrevistador irá se dirigir ao entrevistado e perguntar-lhe se a entrevista lhe causou algum dano, mal-estar, sensação de ofensiva ou desconforto psíquico e se ele está seguro que podemos seguir com o estudo utilizando seus relatos como fonte de conhecimento para nossa pesquisa. A resposta do entrevistado a esse questionamento será gravada e, se houver qualquer manifestação de desconforto a entrevista será descartada, o entrevistado comunicado do descarte e questionado se há alguma medida de reparação ao episódio. Não custa frisar que a expectativa de risco para tais desconfortos é muito baixa em razão dos critérios e condutas de pré-seleção, do nosso compromisso de esclarecer, em linguagem clara, qual a forma de acompanhamento que será dada aos participantes da pesquisa e da metodologia escolhida, qual seja, a entrevista narrativa, na qual a intervenção do entrevistador é mínima, deixando o entrevistado livre para narrar sua visão de mundo da forma que desejar, sem qualquer julgamento ou intervenção do entrevistador

**Sigilo e privacidade:**

Ressaltamos que este estudo possibilitará a revelação da identidade dos seus participantes de pesquisa que desde o convite à participação, foram informados sobre esta condição e deram consentimento. Outro fato, é que neste estudo atuarão como representantes do artista/grupo/companhia de dança, atuantes no cenário paulistano, e o foco do estudo não está direcionado para o comprometimento das informações cedidas por eles, mas sim em registrar e refletir sobre este cenário da pandemia na cena paulistana da dança contemporânea. Caso o participante não esteja de acordo com a revelação de sua identidade, será usado nome fictício e demais cuidados para que isso não ocorra. Entretanto, a pesquisadora no início da entrevista, explicará cuidadosamente como serão utilizados e disponibilizados os dados e a importância de se ter a identidade revelada, já que se trata de um mapeamento histórico sobre artistas, grupos e companhias paulistanas.

Sobre a segurança e sigilo de dados, é importante ressaltar que por se tratar de uma pesquisa em que a coleta de dados irá ocorrer em ambiente virtual (com uso de programas para coleta ou registro de dados, e-mail, entre outros), a importância do participante de pesquisa guardar em seus arquivos uma cópia do documento eletrônico. De acordo com as orientações do Ofício Circular Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS1 de 24/02/21, uma vez concluída a coleta de dados, a pesquisadora responsável fará o download dos dados coletados para um dispositivo eletrônico local, apagando todo e qualquer registro de qualquer plataforma virtual, ambiente compartilhado ou "nuvem" e não fazer cópias dos documentos. Ainda no início da entrevista, a pesquisadora destacará, além dos riscos e benefícios relacionados com a participação na pesquisa, aqueles riscos característicos do ambiente virtual, meios eletrônicos, ou atividades não presenciais, em função das limitações das tecnologias utilizadas.

Em relação a confidencialidade-sigilo dos dados, a pesquisadora realizará alguns procedimentos na busca pela segurança e pelo sigilo dos dados:

-O convite para participação (vide arquivo em anexo) na pesquisa não será feito com a utilização de listas que permitam a identificação dos convidados nem a visualização dos seus dados de contato (e-mail, telefone, etc.) por terceiros. Qualquer convite individual enviado por e-mail só poderá ter um remetente e um destinatário, ou ser enviado na forma de lista oculta. Qualquer convite individual deve esclarecer ao candidato a participantes de pesquisa, que antes de responder às perguntas do pesquisador disponibilizadas em ambiente não presencial ou virtual (questionário/formulário ou entrevista), será apresentado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (ou Termo de Assentimento, quando for o caso) para a sua anuência.

-Será garantido ao participante de pesquisa o direito de acesso ao teor do conteúdo do instrumento (tópicos que serão abordados) antes responder as perguntas, para uma tomada de decisão informada. Após aceite de participação, o participante terá acesso às perguntas;

-A pesquisadora buscará conhecer a política de privacidade da ferramenta utilizada quanto a coleta de informações pessoais, mesmo que por meio de robôs, e o risco de compartilhamento

dessas informações com parceiros comerciais para oferta de produtos e serviços de maneira a assegurar os aspectos éticos;

-Durante o processo de consentimento, o pesquisador deverá esclarecer o participante de maneira clara e objetiva, como se dará o registro de seu consentimento para participar da pesquisa;

-Como a pesquisadora tem a intenção de tornar público os dados coletados e em consonância ao disposto na Resolução CNS nº 510 de 2016 (artigo 9 inciso V), para os participantes de pesquisas que utilizem metodologias próprias das Ciências Humanas e Sociais, foi adicionado ao TCLE, a Autorização do uso de imagem, voz e dados digitais, visto que para tal, em que o participante deverá expressar a concordância ou não do participante quanto à divulgação de sua identidade e das demais informações coletadas.

#### **Autorização do uso de Imagem, Voz e Dados Digitais**

Como a pesquisadora tem a intenção de tornar público os dados coletados e em consonância ao disposto na Resolução CNS nº 510 de 2016 (artigo 9 inciso V), para os participantes de pesquisas que utilizem metodologias próprias das Ciências Humanas e Sociais, segue a autorização do uso de imagem, voz e dados digitais, visto que para tal, deve haver a manifestação expressa da concordância ou não do participante quanto à divulgação de sua identidade e das demais informações coletadas. Desta forma, ao apresentar o TCLE, a pesquisadora também enfatizará no início da entrevista esta questão sobre a autorização ou não da identidade de cada participante, ficando registrada na gravação e na transcrição da entrevista. Caso o participante não autorize, a pesquisadora se compromete a não divulgar, utilizando para tal, nomes fictícios.

Eu, \_\_\_\_\_, AUTORIZO, de forma gratuita e sem qualquer ônus, ao pesquisador responsável a utilização de imagem, voz e dados digitais em meios acadêmicos e pedagógicos de divulgação possíveis, quer sejam na mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros), entre outros, e nos meios de comunicação interna, como jornal e periódicos em geral, na forma de impresso, voz e imagem, observados os dispostos na Lei nº 9.610/98.

Através desta, também faço a CESSÃO a título gratuito e sem qualquer ônus de todos os direitos relacionado à minha imagem, voz e dados digitais, bem como autorais dos trabalhos desenvolvidos, juntamente com a minha (exemplo: imagem) ou não. A presente autorização e cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em caráter gratuito, não incorrendo a autorizada em qualquer custo ou ônus, seja a que título for, sendo que estas são firmadas em e por ser de minha livre e espontânea vontade esta AUTORIZAÇÃO/CESSÃO.

Assinatura do participante: \_\_\_\_\_

#### **Ressarcimento e Indenização**

O ressarcimento e a indenização são prerrogativas da Resolução 466/12, entretanto estão previstas no código civil. Portanto, você terá a garantia ao direito à indenização ou ressarcimento diante de eventuais danos e/ou gastos decorrentes da pesquisa. Para este projeto, prevemos que você não terá gastos para participar da pesquisa, pois a coleta de dados

será realizada em ambiente virtual durante a sua rotina. Caso você tenha gastos para participar da pesquisa fora da sua rotina e de forma presencial, você será ressarcido integralmente de suas despesas. Ressaltamos que você terá a garantia ao direito à indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa.

**Contato:**

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores:

Flávia Brassarola Borsani Marques (doutoranda)

Endereço profissional (incluir Departamento): Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)/ Faculdade de Educação Física- FEF: Av Érico Veríssimo, 701, Cidade Universitária Zeferino Vaz, Campinas, SP.

Telefone: (11) 98364-2377

Email: [flaviaborsani@gmail.com](mailto:flaviaborsani@gmail.com)

Odilon José Roble (orientador)

Endereço profissional (incluir Departamento): Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)/ Faculdade de Educação Física- FEF: Av Érico Veríssimo, 701, Cidade Universitária Zeferino Vaz, Campinas, SP.

Telefone: (19) 99297-0127

Email: [roble@unicamp.br](mailto:roble@unicamp.br)

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:00hs às 11:30hs e das 13:00hs as 17:30hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: [cep@unicamp.br](mailto:cep@unicamp.br)

**O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).**

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas

**Consentimento livre e esclarecido:**

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

Nome do (a) participante da pesquisa:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Data:

\_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_.

(Assinatura do participante da pesquisa ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

**Responsabilidade do Pesquisador:**

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e

complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante da pesquisa. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante da pesquisa.

\_\_\_\_\_ Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.  
(Assinatura do pesquisador- Flávia Brassarola Borsani Marques)

## **Apêndice 4: Roteiro de entrevista**

### **-QUESTÃO IMANENTE**

Narre sobre a produção artística do artista/grupos/companhia antes e durante, e sobre o que esperam para o pós pandemia de coronavírus. Se possível, relate também sobre as sensações e memórias corporais.

### **-QUESTÕES EXMANENTES**

1. Fale sobre sua formação e atuação profissional e sobre sua atuação junto ao artista/grupo/companhia/coletivo.
2. Como era o modo trabalho do artista/grupo/companhia/coletivo (dia-a-dia, criação, circulação, captação de recursos?)
3. Em relação ao modo de produção, como era a captação de recursos para o artista/grupo/companhia/coletivo: leis, editais, prêmios, patrocínio, companhia oficial?
4. Com o anúncio da pandemia e necessidade de distanciamento, como reagiram? Fale sobre as ações do artista/grupo/companhia/coletivo durante este período.
  - 4.1 Fale sobre a criação, apresentações e circulação das obras.
  - 4.2 Quais ferramentas, instrumentos, meios utilizaram/utilizam para a continuidade do trabalho do artista/grupo/companhia/coletivo?
5. Qual a relação estabelecida com o público/plateia/espectador/audiência com o trabalho do artista/grupo/companhia/coletivo?
6. Durante a pandemia, houve continuidade do trabalho? Se sim, como?
7. Com o anúncio da pandemia e necessidade de distanciamento, como reagiram? Quais foram as primeiras decisões?
8. Quais ferramentas, instrumentos, meios utilizaram/utilizam para a continuidade do trabalho do artista/grupo/companhia?
9. Houve mudança na forma de trabalhar durante este período?
10. Houve criação? Se sim, qual? Como foi realizada?
11. Houve mostra de repertório? Se sim, como?
12. Como ficou a relação com o público/plateia/espectador/audiência?
13. E as formas de financiamento, continuaram as mesmas ou tiveram que buscar outras alternativas?

14. Tinham projetos contemplados? Se sim, por quais mecanismos? Qual era o período de vigência e prazo para finalização? Tiveram que fazer, solicitar modificações? Se sim, quais?

15. Preveem modificações após a pandemia? Se sim, quais?

## Apêndice 5: Comprovante de aprovação do projeto no Comitê de Ética

### DETALHAR PROJETO DE PESQUISA

#### - DADOS DA VERSÃO DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Narrativas pandêmicas: corpo e presença na dança contemporânea paulistana  
 Pesquisador Responsável: FLAVIA BRASSAROLA BORSANI MARQUES  
 Área Temática:  
 Versão: 3  
 CAAE: 47710021.0.0000.5404  
 Submetido em: 12/10/2021  
 Instituição Proponente: Faculdade de Educação Física  
 Situação da Versão do Projeto: Aprovado  
 Localização atual da Versão do Projeto: Pesquisador Responsável  
 Patrocinador Principal: Financiamento Próprio



Comprovante de Recepção:  PB\_COMPROVANTE\_RECEPCAO\_1751852

#### + LISTA DE PESQUISADORES DO PROJETO

#### + LISTA DE COMITÊS DE ÉTICA DO PROJETO

#### - LISTA DE INSTITUIÇÕES DO PROJETO

CNPJ da Instituição ↕	Razão Social ^	Tipo de Instituição ↕	Comitê de Ética ↕	Ação
	Faculdade de Educação Física	PROPONENTE	5404 - UNICAMP - Campus Campinas	

#### - LISTA DE PROJETOS RELACIONADOS

Tipo ↕	CAAE ↕	Versão ↕	Pesquisador Responsável ↕	Comitê de Ética ↕	Instituição ↕	Origem ↕	Última Avaliação ↕	Situação ↕	Ação
P	47710021.0.0000.5404	3	FLAVIA BRASSAROLA BORSANI MARQUES	5404 - UNICAMP - Campus Campinas	Faculdade de Educação Física	PO	PO	Aprovado	

## Apêndice 6: Redução das entrevistas<sup>98</sup>

Artista/Grupo/Cia/Coletivo	CORPO: PERCEPÇÕES E PREPARAÇÃO
<p><b>1. Balé da Cidade de São Paulo</b></p> <p>Entrevista: 2/11/21</p>	<p><i>Está bom, mas eu preciso te confessar uma coisa. Eu tive COVID e graças a Deus foi super tranquilo, não tive grandes problemas, foi mais a perda do olfato. Mas fui percebendo de lá para cá que minha memória está um pouco estranha, esqueço nomes, e é normal, acontecia, mas rapidamente lembrava de novo. Agora às vezes me acontece de não conseguir lembrar nomes e coisas. [...] Acho que por enquanto fatos eu não esqueci, é mais uma questão de nomenclaturas, enfim. Eu percebi porque sempre tive facilidade para lembrar nomes, e de repente não me lembro, o nome não vem e às vezes no outro dia é que vou me lembrar.</i></p> <p><i>[...]Desde março de 2020 fazíamos aulas remotas. Em meados de dezembro voltamos ao trabalho presencial com aulas, para a criação deste espetáculo. Após o recesso de final de ano, retornamos presencialmente em janeiro respeitando todos os protocolos sanitários. Os bailarinos não poderiam se tocar a não ser que eles coabitassem e, no caso, foi possível somente na coreografia de Marisa, em que um casal dançou um duo onde se tocavam, mas era obrigatório, tanto na coreografia do Clébio quanto da Marisa de manter a distância de 1,5m a 2m.</i></p> <p><i>[...]Trabalhamos em dois grupos em salas diferentes, os grupos nem se encontravam, o que foi totalmente diferente, não podíamos trabalhar na nossa sede no prédio anexo da Praça das Artes pois havia a questão do ar condicionado que não era adequado e as janelas do prédio não abrem, pois os vidros colados no concreto. As salas da Escola são amplas e tem possibilidade de abrir as janelas, diferentemente da nossa sede, então conseguimos trabalhar com distanciamento e com menos risco. Desde o início ficamos sempre atentos, evitando aglomeração. O grupo inteiro cuidando de todas as questões do protocolo sanitário, com álcool gel todo o tempo, disponíveis em todos os ambientes e limpeza dos espaços a cada hora trabalhada. Eu e as ensaiadoras ficamos muito atentos, pedindo sempre para os bailarinos não se aproximarem e você imagina para eles a dificuldade de não poderem se tocar, porque é algo que temos muito natural com o corpo. Nós brasileiros nos cumprimentamos abraçando, beijando, e gostamos de estar próximos, e especialmente na dança trabalhamos muito com improvisação em contato.</i></p> <p><i>[...]Durante todo o ano de 2020 fizemos aulas online, diariamente fazíamos balé e yoga. A partir do nosso retorno em dezembro, voltamos com as aulas de balé e yoga presenciais só que com a professora de balé transmitindo a aula de casa, via Zoom, por ser grupo de risco e devido à sua idade e também porque ainda não havia tomado vacina. Eram os bailarinos na sala de ensaio e ela em casa. Com a professora de yoga não tivemos este problema, ela pode ir presencialmente. Todo o processo de criação do espetáculo foi assim, com muita cautela e todo cuidado. Passamos a fazer testes de COVID com certa frequência, sempre às 2as feiras antes de iniciarmos as atividades e felizmente não houve muitos casos de pessoas infectadas com o vírus.</i></p> <p><i>[...]Retornamos presencialmente no final de junho, porque assim como a Santa Marcelina, a Sustenidos também tinha metas a cumprir e tivemos que pensar em um novo programa a ser apresentado em agosto, que respeitasse os protocolos sanitários. Retomamos os ensaios aproveitando exatamente o período de férias da Escola de Dança, e nesse ir e vir, a escola voltou com aulas com número bem reduzido de alunos e estávamos ainda sem poder retornar para a sede. Então nesse período de férias tínhamos a Escola de Dança para desenvolver novamente os trabalhos. Optamos por refazer “A Casa” porque como a pandemia estava mais grave e os números de infecção crescia, decidimos não remontar “Transe”. Nesta coreografia os bailarinos dançavam em grupo quase o tempo todo e tinham certa proximidade e não conseguiam manter a distância necessária, o que prejudicava a execução. “A Casa” era mais viável porque haviam vários solos, duos, trios, com um distanciamento muito maior e no único momento em que todos estão em cena eles realmente estavam distantes e sentados em cadeiras, não havia muita movimentação cênica. Já a coreografia do Clébio, não. Havia uma movimentação o tempo todo e eles se misturavam às vezes e havia uma cena mais ao final que eles quase se tocavam, então decidimos remontar um trabalho do Jorge Garcia de 2015, que era “Árvore do Esquecimento”. Basicamente eram solos e duetos, mas os bailarinos não se tocavam, e o único dueto que tinha algo em que os bailarinos se tocavam ele se propôs a reorganizar a coreografia. Então ele remontou esse trabalho e na temporada fizemos oito apresentações no Teatro Municipal, do final de julho até dia 8 de agosto. Foi um processo muito difícil, tenso, porque os bailarinos estavam com muito receio de retornar, devido o número de infecções crescente no país, então tivemos que tomar cuidado redobrado naquele momento. Um grupo trabalhou na cúpula do Teatro e o outro ficou trabalhando em duas salas da EDASP. A coreografia do Jorge foi toda remontada em duas salas das escolas para eles não se</i></p>

<sup>98</sup>Transcrição original dos trechos. No corpo da tese, os trechos citados foram revisados a fim de permitir a fluência e a compreensão da leitura.

	<p>aglomerarem. O espaço da cúpula, eu não sei se você conhece, é bem amplo, então deu para remontar o trabalho da Marisa mantendo realmente bastante distanciamento porque as pessoas estavam muito assustadas nesse momento, havia até uma resistência em querer voltar ao trabalho por questões de família, conhecidos, parentes que se infectaram. Então havia quase um pânico e felizmente conseguimos realizar toda a temporada sem nenhum incidente de infecção. Precisávamos também tirar um período de férias, que precisava acontecer até uma determinada data, então após as apresentações saímos para vinte dias de férias.</p>
<p><b>2.São Paulo Cia de Dança</b> Entrevista: 4/11/21</p>	<p>[...] Quando começou a pandemia nós estávamos com um grupo na França e um grupo aqui em Ubatuba, se não me engano a cidade. Nós todos voltamos para casa e ficamos em quarentena quatorze dias. Depois de quase cinco meses, quatro meses e pouco, ficamos em casa, em home office. E esse foi um tempo muito desafiador, que solicitou muita flexibilidade, disponibilidade de todos, com a energia positiva para que continuássemos mantendo o nosso propósito e vivenciando a dança da maneira que pudéssemos.</p> <p>[...]E quando as pessoas estão em casa, a preparação corporal, o dia a dia com aulas de balé, de contemporâneo, ensaios, direção, tem uma dinâmica quase que de cada pessoa, porque depende muito de onde a pessoa mora, qual espaço ela tem, como ela pode fazer, que tipo de chão está lá. Sentimos um pouco da falta de espaços amplos para poder desenvolver a potência máxima do movimento e também da presença. Tiveram momentos em que tivemos que manter a energia coletiva, organizada, tentando ficar sempre positivos para continuar trabalhando.</p> <p>[...]Quando nós pudemos estar presencialmente, o cotidiano volta a ser o cotidiano normal da companhia com os distanciamentos, o álcool gel, toda uma nova estruturação da sala de ensaio com limite de pessoas, que hoje não há mais, caiu faz pouco tempo. Viemos seguindo todas as regras do plano São Paulo com o apoio da infectologista para que pudéssemos ter o nosso cotidiano preservado. Então, quando estávamos aqui na sala, na sede, mudou-se o número de pessoas dentro da sala, procurávamos entender quem se relacionava com quem fora do cotidiano da companhia, mas chegou um momento em que as pessoas disseram que conviviam mais com as pessoas da companhia dos que com as de fora, porque passávamos oito horas juntos, claro, sempre com os cuidados. A máscara, pela OMS, não deve ser utilizada quando se faz exercícios de alto impacto, você pode entrar lá e ver, mesmo em área de COVID, e também existe um protocolo, uma portaria da secretaria municipal aqui de São Paulo que diz que atletas de alta performance podem fazer sem máscara, então ficava um pouco a cargo do bailarino usar ou não a máscara durante os ensaios, e para dançar fazíamos teste, infinitos testes antes de dançarmos para que também pudéssemos ter segurança. Mas não foi assim desde o começo, fomos todos aprendendo, foram processos. No começo não havia essa disponibilidade de tantos testes, depois você começa ter mais testes, é um aprendizado constante, então eu diria que quando estamos dentro da sede, esse aprendizado e essa reflexão sobre os cuidados para nos mantermos saudáveis passa por um corpo técnico, no caso a infectologista e por toda a informação do Governo do Estado de São Paulo, da prefeitura também, então temos que seguir todos os protocolos. Nós tivemos uma auditora externa também contratada para fazer uma verificação dos nossos protocolos de COVID, então temos o selo Veritas de que dentro da sede está tudo nos conformes em relação a isso.</p> <p>[...] Quando tínhamos necessidade de estar em home office, a rotina tinha que ser quase individual, porque existe a rotina coletiva do que são as aulas, os ensaios, mas precisamos respeitar os espaços e as condições físicas de onde as pessoas moram. Por exemplo, havia uma pessoa que por um tempo fazia aulas dentro do closet, um pouco complexo, porque ela não tinha outro espaço. Outra pessoa em seu espaço tinha o chão muito duro e não conseguia dar saltos, então a equipe de fisioterapia contribuiu muitíssimo também para poder fazer a preparação física, para poder entender o que era possível, cada bailarino tinha a liberdade de conversar com eles para saber o que deveria fazer, como fazer, e cabia à direção e à equipe de ensaio também respeitar os limites. Tivemos também muitas conversas e diálogos a respeito da emoção. Foi um tempo muito desafiador para todos. Como se manter positivo? Vai dar certo. Você chegou e não está totalmente em de forma e a diretora pedir para você fazer uma gala clássica, que foi opcional, algumas vezes eu perguntava quem estava pronto para fazer. Mas quando chegava a pessoa dizia que achava estar mais em forma, ou o ensaiador dizia para subir e descer as escadas do prédio para os que moravam em prédios. Nós filmamos aos pedacinhos, porque tinha que se conseguir um condicionamento físico que quem dá é o espaço amplo. Acho que são muitas mudanças pequenas no cotidiano, mas se tiver com o coração aberto e com o desejo de continuar e com a alegria de experimentar você vai conseguir, e tem que se conseguir de maneira coletiva, e a pandemia também disse isso para nós, temos que nos reconhecer fundamentalmente enquanto indivíduo, seus desejos, suas potências, fragilidades, mas é junto com o outro que você construirá essa sociedade, você precisa da autoridade do outro para estar.</p>
<p><b>3.Ballet Stagium</b> Entrevista: 31/10/21</p>	<p>[...] Chegou um momento que todos nós e até mesmo os bailarinos precisávamos fazer aulas porque estávamos dando aulas. Que bom que o grupo teve essa consciência de que precisa estar motivado esperando a hora de abertura, porque nós não poderíamos impor isso aos bailarinos se nós não estávamos conseguindo manter financeiramente a companhia. Então como todos tinham o mesmo</p>

*pensamento decidimos voltar a fazer aulas online e começamos com uma hora de aula. Todos os dias às 11h da manhã. Cada dia um bailarino dava aula e isso foi bem interessante porque ao mesmo tempo em que estávamos em uma situação difícil sem ter condições financeiras também não queríamos contratar um professor, como chamar um professor para dar aulas na companhia se também não conseguiria pagá-lo. E foi bem legal da parte dos bailarinos porque todos aceitaram e perceberam como estava a situação do Stagium. Decidimos que cada dia um integrante daria aula. Em alguns dias alguns não conseguiam dar a aula no dia estipulado e tudo bem, dava aula em outro dia. Havia dias com a companhia inteira fazendo aula. Éramos quatorze bailarinos, mas dias que haviam dez, sete, oito. Fomos levando da maneira que podíamos e aguardando a liberação que nunca vinha. Hoje vemos o quanto fomos guerreiros na situação que estávamos. Cada um correndo atrás da sua forma e chateados, tristes, pensativos em como resolver a situação, o que deveríamos fazer e como fazer.*

*[...] Mas em agosto de 2020, quando a situação começou a ser liberada entramos em contatos com os bailarinos para ver o que iríamos fazer, porque havia a preocupação de voltar a ensaiar e ter contato, mas um momento que ninguém sabia o que poderia acontecer. Como fazer esse pré retorno sem perspectiva nenhuma? A princípio, trouxemos os bailarinos para fazer uma aula, cada um em seu espaço mantendo o distanciamento. Marcamos um dia para retornar à companhia, e foi interessante porque não teve nenhum integrante que tenha dito que não iria ou não queria. Era um momento em que todos estavam muito preocupados, ficaram muito tempo em casa, mas fomos flexíveis e em nenhum momento houve uma imposição de ter que ir, foi democrático. A princípio marcamos as aulas às 10h da manhã e para alguns era mais difícil ir porque moravam mais distantes, em Suzano, em Osasco, e pegariam o horário do rush no metrô e no ônibus e resolvemos que ao invés de a aula ser às 10h seria às 11h30min, que era um horário que estava mais tranquilo. O nosso horário de ensaio era até às 15h e passamos a dar somente a aula de 11h30min à 12h30min que era uma parte que entendemos a princípio ser mais tranquila. Todos concordaram e assim começamos aos poucos. Foi aquela loucura quando todos apareceram no primeiro dia para fazer aula, podendo dizer que bom que estamos aqui em uma sala de aula, que bom que saímos da parte de aula online em casa porque ninguém aguentava mais. A sensibilidade do bailarino estava muito aflorada. Então começamos com a aula, distanciamento, máscara, álcool gel e todos os protocolos possíveis e imagináveis, fazíamos a aula e íamos embora e foi assim durante dois, três meses.*

*[...] E eles (Márika e Décio) tranquilos. Mais uma etapa. Para eles é mais uma etapa. Em nenhum momento pensaram em desistir porque sempre existem saídas, então tranquilos. Conseguimos espaço na Oficina Cultural Oswald de Andrade, sala bem diferente da qual estávamos acostumados. Nossa sala com chão especial para dança, espelho, e lá a sala com piso normal, sem espelho, e o que vale é ensaiar. No primeiro dia todos meio perdidos, um espaço bem menor, metade do que ensaiávamos e olhamos um para o outro e que difícil. Bem mais difícil do que a situação que tínhamos, da estrutura que tínhamos, e a Marika falou que era o que tínhamos e estamos aqui.*

*[...] estar na Oswald de Andrade, todo dia ensaiando, agora retomamos nossa rotina de trabalho, das 11h às 14h, então melhorou ao passo que conseguimos ensaiar e nos manter.*

*[...] De segunda a sexta, todos os dias nos mantendo.*

*No momento fazemos aula de balé clássico. Assim, como eu havia falado antes, o Stagium é uma companhia que tem a filosofia de um trabalho próprio, cada coreografia é específica de um trabalho. Não seguimos regras de aulas de balé contemporâneo todos os dias, ou balé moderno, não. O que a Stagium mantém é o que sempre manteve, aulas de balé clássico antes dos ensaios, às vezes temos aulas de contemporâneo, mas a nossa regra é aula de balé clássico, uma aula de balé clássico antes e depois um ensaio. E como o Décio faz especificamente cada trabalho nós não seguimos uma linha de balé contemporâneo, porque se você for ver "Kuarup" sobre a questão do índio é um tipo de movimentação, se você pegar coisas que falem sobre a história do Brasil é outro. Estamos dançando agora o Mané Gostoso que é uma parte que fala sobre a cultura popular nordestina também é outra especificidade. Não temos o costume fazer uma aula de x experiência ou x técnica para dançar "Kuarup" ou "Coisas do Brasil", nossa aula é de balé clássico e nossa movimentação de coreografia o Décio monta como ele quer e já é o que aplicamos durante a coreografia.*

*Para fazer esses trabalhos online no teatro já foi a coreografia completa, mas protocolo seguido, teste de COVID feito como era um dia, a companhia junto, mantendo, ensaiando sempre de máscara, dançamos de máscaras também, e preferimos dessa forma, mesmo fazendo teste de Covid nos mantivemos dançando de máscara e sempre falávamos que quando essa loucura da máscara passar será ótimo porque fazer um espetáculo inteiro de máscara chega um momento que fica quase impossível de respirar, porque a máscara começa a molhar, aí trocávamos a máscara e dançávamos, mas foi dessa forma. E esperamos que, melhorando a situação, o Stagium retome a rotina de fazer espetáculos e aguardamos e contamos que em algum momento possa aparecer algo com patrocínio para a companhia se manter, porque fazer 50 anos em meio a essa loucura foi importante.*

<p><b>4.Cia Carne Agonizante</b></p> <p>Entrevista: 31/10/21</p>	<p>[...]Eu fui tocando o barco como dava. Depois veio outra estreia prevista. Eu estava pesquisando bastante. Foi um trabalho inspirado em Carlos Lamarca, guerrilheiro brasileiro, MR8, Movimento Revolucionário 8 de outubro. Um movimento guerrilheiro forte, inspirador contra a ditadura militar. O nome do trabalho foi esse inspirado nele. E, nessa época, a crise sanitária estava em um nível muito perigoso, e não teve jeito, as pessoas ficaram em casa mesmo. Mas eu tinha a minha opinião. Cada um cuidava de si, e decidimos que eu dirigiria e cada um produziria o seu material em suas casas. Não, minto, no final, quando todos produziram, eu convenci as pessoas a irem até o Kasulo. Eles trabalharam em casa os movimentos que eu passava e gravamos no Kasulo. Foi isso. Então esse foi um trabalho que não teve nenhum contato físico entre mim e eles.</p> <p>[...] Mas as pessoas do grupo já estavam cansadas de ficar em casa, então resolvemos voltar a nos encontrar, logicamente com todos os devidos cuidados, e apresentamos duas temporadas, duas ou três, ao vivo. Eu não me senti tolhido. A pandemia não me abateu criativamente, muito pelo contrário, ela me potencializou mais ainda, porque, por conta das crises em geral, senti que aquilo me deixou mais potente, mais raivoso, e isso para mim é bastante importante, estar sempre raivoso para poder me movimentar para a criação.</p> <p>[...]Não vai mudar, e a crise de valores vai continuar. Eu ouvi muito de alguns parceiros, companheiros e companheiras durante essa pandemia dizendo que o mundo iria ser diferente a partir daí, e eu sempre discordei, eu duvido, não será diferente, passaremos por essa crise, as pessoas não vão mudar. Algumas pessoas falavam que, a partir disso, as pessoas seriam mais empáticas umas com as outras e eu sempre disse que duvidava, porque não é da nossa essência, da essência do ser humano, a essência mesmo é competição, porque senão não é ser humano. Enfim, não sei se eu te respondi, se falei o que você estava esperando.</p> <p>[...]Ah, o processo (“Pequena fábula”)? Sim, totalmente presencial. Estamos na forma presencial desde maio. Já estamos nos encontramos. E, logicamente, eu falei o seguinte, quem não quiser não venha, eu venho. Eu concordo, não discordo, cada um tem que cuidar da vida mesmo, cada um faz o que quiser com a vida, mas eu vou vir trabalhar. Não vou ficar em casa esperando vocês decidirem a vida de vocês. Acho digno, mas falei exatamente assim, que não ficaria à mercê deles. E foi legal porque todos também estavam no limite e todos concordaram, tomando os devidos cuidados. Eu me lembro que no início estávamos remontando um trabalho, o “Colônia Penal”, e nos convidaram para participar de um festival, só que o festival era online, não era presencial, era obrigatoriamente gravado. Mas, para remontar, começamos a ir todos os dias ao Kasulo, isso foi em maio e, nessa época, a cada dez ou quinze dias íamos até a farmácia e fazíamos o teste de COVID, foi assim que fizemos. Mas eu, mesmo durante a pandemia, com tudo surgiu, não fiquei enclausurado não. Quando eu precisava sair, saía, ia ao supermercado, ao Kasulo. Claro que eu não ia para o teatro porque estava fechado. Eu não iria mesmo, não iria para onde tivesse aglomeração, mas me recusei a ficar trancado em casa.</p> <p>[...] Não sei para as pessoas do grupo, acho que as pessoas talvez tenham ficado “mais assim”, mas o que ficou mesmo foi essa crise toda, social, política. O que vai ficar para mim é que eu me senti mais potencializado por conta de toda essa crise, criativamente. Eu não com vontade de não fazer nada, muito pelo contrário, fiquei com vontade de fazer mais coisas do que antes da crise inclusive, me senti com mais vontade de ir para cima e fazer, porque estava com algumas ideias, mais do que antes até. É gozado eu falar isso, até irônico e meio estranho, mas graças a essa crise toda me senti mais criativo, porque me alimentei dela, meio vampiresco, me aproveitei disso. [...]Ainda é “achismo”, mas tenho quase certeza disso, em todos os momentos do mundo, em que ele estava em crise, a arte ficou mais potente. É impressionante, e qualquer crise, política, social, enfim. Por exemplo, na ditadura militar brasileira foi um momento em que arte borbulhava, era muito potente. Acho que esse período do mundo em que estamos começando a sair, praticamente já saímos, foi um momento bastante forte, bastante histórico para o artista, para a produção de arte.</p>
<p><b>5.Cia Dança Sem Fronteiras</b></p> <p>Entrevista: 15/11/21</p>	<p>A Dança Sem Fronteiras é uma companhia que tem um trabalho particular e em muitas características inovadoras. Tanto no Brasil quanto no mundo, há poucas companhias com estas características. O que a companhia propunha antes da pandemia já era o que a pandemia veio para escancarar e dizer “isso é necessário”. A companhia sempre se propôs a romper com o isolamento, a romper com as pessoas não poderem fazer parte, então o questionamento, a meta da companhia é as pessoas terem o direito como cidadãos não só de fruírem a dança assistida como fazer dança, a dança que querem fazer e não só a dança oferecida em diferentes estilos, mas sim uma dança com corpos com diferentes habilidades, como corpos gordos, corpos magros, corpos com pernas, sem pernas. A dança é movimento, mas também uma arte.</p> <p>[...] Eu me mudei muito, me mudei para muitos países, morei em muitos lugares, e com o me mudar para muitos países e casas eu notei que posso mudar de países, mas não posso mudar do meu corpo, então como eu cuido desse corpo, como penso nesse corpo como minha casa, como abro as janelas, como varro, como eu deixo o ar entrar? Essa ideia do “Corpo casa” nós retomamos junto com a casa porque agora era espaço que tínhamos, era a casa e não poderíamos mais mudar, não poderíamos mais ir para a rua, não poderíamos viajar, não poderíamos ir para o estúdio, então como agora, eu</p>

*habitando o meu corpo habito a casa que tenho, habito o espaço que eu tenho, e começou a ser incrível nossos ensaios cada um em sua casa. Por exemplo, ontem fizemos uma jam e havia um rapaz que mora em uma kitnet que teve que dançar entre um armário e uma cama e falou que iria fazer mesmo assim e o que ele descobriu de movimentos nesse corredor que ele tinha, dançando ali, foi muito.*

*[...] Nós trabalhamos muito com toque, com contato, rolamos, usamos o corpo do outro para apoio. Fizemos uma pesquisa muito bonita: um dos nossos bailarinos que tem Síndrome dos Ossos de Vidro saía da cadeira e andava segurando nos corpos, andava com o apoio dos corpos, mas é o corpo quando se trabalha com a resistência, com o contato, e com anos de trabalho na companhia fomos por esse caminho, então íamos pelo chão nos arrastando e ele ia por cima dos corpos, mas não dava mais para fazer isso, então criamos espetáculos com ensaios em um ano só ouvindo a voz e usando o computador que tenho aqui e consigo ver que está nítida a minha imagem, onde eu tenho que me colocar, mas com alguns dos bailarinos não podiam ver, então eu entrava e perguntava se estavam me vendo e onde estavam vendo, tínhamos que descrever, então a equipe também era os olhos uns dos outros e estávamos do outro lado, em outro bairro, e essa pessoa então poderia ensaiar....*

*Na pandemia começamos a pensar nisso, no círculo e em como transformávamos essa ideia de “cada um no seu quadrado” para “cada um no seu círculo” e de como poderíamos quebrar essa linearidade que a pandemia e o Zoom nos trouxeram, e quando você faz isso você inclui alguém que tenha que fazer uma oficina deitado. Por exemplo, sábado tivemos uma das bailarinas fazendo oficina na cama do hospital, ela está internada e fez toda a jam do hospital, e teve um momento em que as enfermeiras a reconectaram. É essa a ideia, que já era o que falávamos e que a pandemia fez com que fizéssemos como possível, porque para mover e dançar basta você ter uma parte do corpo, você pode dançar com os olhos, com os ombros, então se você está deitado tem muita coisa que dá para fazer e fomos questionando o tempo todo essas coisas que já fazíamos, não tivemos que criar algo novo, mas com toda essa metodologia com a qual trabalhamos, toda essa ideia que temos, essa proposta, como colocar em prática em um momento como esse, um momento que te exige uma decisão. E voltando ao círculo, começamos a escolher espaços na casa, fazer círculos e dançarmos dentro desses círculos, para todos o mesmo tamanho de mobilidade, porque alguns tem casas grandes, outros casas pequenas e isso foi parar no espetáculo e nos sentíamos conectados porque estávamos dançando e improvisando juntos. Apesar de cada um estar em seu círculo, estávamos juntos. Tem essa questão da conexão, como podemos estar longe e perto, como podemos conectar, como podemos substituir. É claro que é ótimo dar um abraço, claro que é ótimo tocar, nada vem para dizer que não precisamos mais disso, não é isso, e sim vemos que trabalhamos com pessoas diferentes de nós, então como a pandemia nos colocou no lugar dessas pessoas que talvez não possam sair de casa.*

*[...] Então, voltamos para rotina da companhia agora, sobrevivemos e trabalhamos muito com editais, mas houve um ano em que ficamos sem edital nenhum e fizemos muitos espetáculos que criamos com um edital, e depois passamos o ano apresentando. Nós nos reunimos três vezes por semana para fazer um ensaio prático e uma vez ao mês para fazer um encontro teórico e de pensamento que acho que é algo bem importante, então desde sempre tivemos essa prática de nos reunirmos e é normalmente em minha casa, nós assistimos vídeos de companhias de outros países, discutimos sobre o que estamos fazendo, filmamos e vemos o que estamos fazendo também, é um momento de compartilharmos textos, livros, imagens. Então é isso, temos três encontros de mais ou menos quatro horas práticos e um encontro de estudo e, além disso, fazemos os espetáculos juntos, com os encontros estamos apresentando, fazendo espetáculos quando nos chamam.*

*[...]A companhia foi mudando conforme as pessoas foram entrando e agora ela chegou a ponto em que algumas pessoas já estão há anos e me ajudam. O trabalho da companhia é muito em cima da improvisação e muito em cima do DanceAbility, que é uma técnica criada por Alito Alessi, com quem eu trabalhei e fiz a minha primeira formação em 2005, e depois fiz várias outras, no Brasil, Uruguai, México e EUA. Trabalhamos muito com estar presente no corpo, então o aquecimento é para você chegar ao seu corpo, se escutar, perceber como você está e quando você for movendo ir dando essa presença. Em um começo os bailarinos queriam chegar e já ir para uma barra, e não é no ensaio essa parte, essa parte é que eles fazem fora da companhia, o que fazem como treinamento, fazem como aula, ou vão para à academia fazer musculação, e não tenho nada contra, mas isso não é parte do ensaio. Na companhia deitamos no chão, nos percebemos e vamos nos aquecendo dentro das técnicas de improvisação, do DanceAbility, trabalhamos uma hora na preparação do que vamos criar e o que criamos é sempre em cima de improvisações. O espetáculo não é improvisado, mas vamos criando o material por meio da improvisação e eu, como coreógrafa e criadora, o que faço é criar o espetáculo, a ideia, e sobre o que ela será, mas não tenho as cenas fechadas e não tenho a movimentação, porque eu garimpo, a movimentação que sai de cada um. A movimentação vem de cada corpo, então quando eu assisto o que as pessoas estão fazendo penso no que juntar porque como será possível um dueto, um trio, e mesmo as coreografias nascem do processo de improvisação, nascem da pesquisa, eu nunca chego com uma coreografia pronta. E tem outra questão que dizemos é; que nunca queremos fazer passos ou que a coreografia é feita de passos, não, ela é feita de princípios, então quando começamos a fazer muito tempo um espetáculo e vemos que a coreografia está ficando mecânica paramos tudo e refletimos de onde ela nasceu. Temos um espetáculo que se chama “Olhares do sapato” e cada um*

	<p><i>imagina que engoliu um sapato e um dança com um sapato alto dentro do corpo, outro dança com uma bota de plástico dentro do corpo, ela nasce de sapatos dançando dentro do corpo e tem certa movimentação ou temos uma coreografia que é conduzindo partes do corpo, então vamos para o princípio da coreografia e retomamos de onde ela nasceu para que não sejam passos no palco, e não estarmos lá somente executando passos. Esse trabalho só acontece com uma pesquisa continuada e por isso é tão importante as leis de incentivo. Quando você vê o trabalho da companhia cresceu muito, claro, porque estamos sempre pesquisando e trabalhando com essas técnicas e um trabalho que vem de dentro para fora.</i></p> <p><i>[...] Se uma companhia tem como princípio romper com o isolamento quando vem uma pandemia não se pode agir na contramão disso. Em nossas oficinas e projetos educacionais uma das questões é “não existe fazer o que você pode”, é um conceito que jamais usamos, porque quando você vai dar uma oficina todos que tiverem lá devem poder fazer tudo que você propuser.</i></p>
<p><b>6.Cia Druw</b> Entrevista: 4/11/21</p>	<p><i>[...] Eu fui desenvolvendo uma linguagem, uma pesquisa corporal, tanto que dou muita aula de dança contemporânea. Fui estruturando a aula de preparação a partir de algumas técnicas.</i></p> <p><i>[...] Ao adentrar as obras, especificamente “Guerra e Paz”, comecei com o painel da guerra e o que surpreendentemente aconteceu de forma mais minuciosa foi a nossa leitura, fomos colocando uma lupa no painel, e tanto o painel Guerra como o painel Paz trazem uma trajetória, um deslocamento, um desejo de deslocar da guerra para a paz. No painel da Guerra as imagens eram da mulher que chora a morte, os quatro cavalheiros do apocalipse, o da fome, da peste, da morte, da guerra, as feras que anunciam os quatro cavalheiros do apocalipse. Foi muito interessante porque percebemos que era por aquilo que estávamos passando. Estávamos passando pela peste, por uma guerra, essa guerra de dentro, essa guerra de fora, essa loucura que estava acontecendo, essa tragédia toda. Foi muito interessante porque os bailarinos começaram a se aprofundar nisso, nas suas reflexões. Essa obra no caso nos deu essa mão, porque o Portinari fala do sofrimento humano, da desigualdade social em suas obras, por exemplo, em “Os retirantes”. No projeto eu falei o que era retirar-se de um lugar para o outro quando esse lugar não “dá mais”, aquela imagem da mãe carregando o filho e tentando ir para um outro lugar. Fomos pegando a obra como percurso e percebendo exatamente o que aquele lugar tinha a ver com tudo o que estávamos vivendo[...]. Fomos criando esse fio dramático entre o presente, passado e futuro porque consideramos que o João, nesse lugar, é o que reuniu todas as obras, foi o grande herói porque largou tudo para catalogar as obras para que pudéssemos ter todo esse acervo, então ele é muito presente. E aconteceu que os bailarinos foram escolhendo seus personagens, os seus cavaleiros, foram escolhendo aqueles com os quais mais se identificavam.</i></p> <p><i>[...] Eu fiz oito meses de criação online e ao final do ano eu disse para pararmos naquele momento. Já estava um pouco melhor no sentido dos cuidados, das regras. “Vamos tentar produzir isso” e eles aceitaram e nós partimos para o encontro presencial, com as máscaras, com bastante cuidado. Quando algo acontecia, alguém com algum sintoma nós parávamos, como acabou acontecendo. Mais por precaução. Acabamos produzindo o espetáculo. Foi muito grande o aprofundamento, foi muito intenso, muito profundo o quanto conseguimos adentrar nas obras e ter esse tempo de refletir, tanto que te mandei os experimentos compartilhados. Ali tem eles, em suas casas, desenvolvendo seus personagens, e depois havia muitas coisas que já estavam em minha mente, de fio condutor, roteiro, tivemos ajuda da assessoria da Cristiane Paoli Quito, cenário e figurino do Fábio Namatame, que foi presencialmente em quase todos os ensaios. A Cia sempre tem essa participação de todos nessa criação, eu digo que me considero uma regente do trabalho, é uma direção, mas é quase uma regência.</i></p> <p><i>[...] A preparação era constante das aulas, trabalhamos bastante a organização postural, os trabalhos de fortalecimento, as minhas aulas de dança contemporânea, as pessoas que convidamos, por exemplo. Uma das coisas é que eu gostaria de chamar alguém das danças brasileiras para fazer esse trabalho conosco, como um recurso e isso não foi possível. Na pandemia cada um teve que se cuidar, nos encontrávamos para fazer alguns trabalhos, mas cada um teve que trabalhar isso. Eles também deram muitas aulas online, e foi muito difícil, porque embora tivéssemos o nosso trabalho, todos eles, em seus outros trabalhos, porque sou uma companhia de dança independente, não tenho um patrocínio, eles estavam com outros trabalhos, muitos dão aula e também tiveram que se adaptar, foi uma loucura. Eu dei aulas online, eles participavam, mas ficou muito evidente o quanto cada um tem que se cuidar, quanto cada um tem que ter esse autocuidado.</i></p>
<p><b>7.Dual Contemporânea</b> Entrevista: 4/11/21</p>	<p><i>[...] Teve algo muito estranho porque eu fui para o aeroporto trocar a passagem e era o mundo das máscaras já, a coisa estava muito louca. Eu consegui trocar as passagens para novembro porque, afinal de contas, em nossa cabeça a pandemia iria durar dois meses, iríamos aproveitar para ler os livros, ficar mais em casa com as crianças e novembro estaríamos no Cairo.</i></p> <p><i>Mônica: E não foi isso que aconteceu, e quando falamos que foi muito bacana ter rolado o curso em janeiro é porque depois, ao longo de 2020, o encontro que tivemos tinha trinta, quarenta participantes, muita gente veio, ele nutriu. Estamos já no segundo ano de pandemia e perdemos a noção, mas essa memória de suarmos junto com muitas pessoas foi a que foi nos mantendo, nos sustentando. Sempre</i></p>

agradecíamos por ter iniciado o ano e ficar com bolhas no pé de tanto dançar, de tanto rir junto, de tanto chorar, porque nesse curso sempre choramos muito, descobrimos muita coisa. Ele nos nutriu muito e acho que de encontros com uma galera e foi o último momento que me lembro de estar em uma sala com trinta, quarenta pessoas. É o último momento que me lembro. Não, mentira, depois teve carnaval, dançamos e pulamos muito, levamos a Sarah em muitos blocos, depois tudo foi bloqueado e entramos nesse movimento de isolamento total. E estamos abrindo agora, o que é muito estranho.

Ivan: Mas acho que nós ficamos dois ou três meses em depressão, parados, sem conseguir agir. Assim, agindo, mas sem conseguir acreditar que aquilo, pelo menos no sentido da Dual, poderia ser uma realidade que envolvesse afeto, que envolvesse perspectivas que somassem na nossa discussão, no nosso fazer artístico.

Mônica: Tanto que tivemos pouquíssimos encontros com a turma toda que faz parte da companhia. Tivemos algumas conversas, mas ir para o corpo no sentido de trazer o movimento nós não estávamos indo porque achávamos aquilo muito esquisito. Então foi o momento que começamos a repensar, os projetos também começaram a criar outros formatos e constatamos que teríamos que enfrentar tudo aquilo, mergulhar em tudo aquilo e entender como viabilizar

Ivan: Eu estava vendo seminário da Unicamp e enchendo uma caçamba de entulho porque tivemos que fazer uma reforma, estávamos no online, muita loucura.

Mônica: É, aquele caos, e como revelávamos isso. Começou a ficar cansativo esse lugar desse quadradinho e a vida acontecendo aqui. Estamos conversando aqui e agora está tranquilo, mas a criança às vezes brincando lá, como se expor também e acho que esse trabalho falou um pouco disso.

Mônica: Acho que foi o início desse mergulho nas personalidades, nas biografias, porque de certo modo eu analiso o nosso trabalho artístico sempre nos atravessando muito pessoalmente, nos afeta política e esteticamente, mas também temos um compromisso com uma estética e com um fazer que esteja para além de nós, no sentido de não estamos comprometidos, mas olhamos para a história na construção das nossas narrativas e ela explode a nossa personalidade. Mas de certo modo a pandemia também nos convidou a fazer o movimento inverso, porque depois de toda essa explosão como voltar para toda essa historicidade para esse corpo que está confinado e não pode encontrar os seus, que se organiza na relação e no contato ao vivo, presencial com outro e como é desnudar-se um pouco, porque foi um processo de desnudar-se. No “Bruta Mirada” mesmo vieram à tona várias memórias muito afetivas e singulares de cada um dos artistas para falar dos seus sertões, do seu sertão pessoal, onde estava o nosso sertão. Não que não tivéssemos em alguma dimensão falando disso no trabalho quando era o tríptico, estava, mas em uma dimensão mais ampla que se fechou em uma telinha e nos rasgou, nos envolveu e mexeu muito conosco olhar não mais aquele recorte, porque por vezes ficamos inseridos em um meio, estamos nos fazeres, trabalhando e protegido por esse meio, e de repente não, estavam todos usando aquela ferramenta e lançando suas coisas nessa rede para tentar se comunicar, para tentar estar junto, tentar se acompanhar.

Ivan: Acho que por um lado Mônica fala sobre essa lupa, essa lente que dá o zoom nas biografias e nas histórias pessoas que são únicas, mas também são muitas, e em “Bruta Mirada”, quando nos olhamos, percebemos que precisávamos nos olhar e olhar aos outros com a ajuda de todos, então chamamos pessoas para colaborar em áudio, gente que estava em vários lugares do país e isso foi maravilhoso.

Mônica: Acho que a coisa mais maravilhosa foi reconhecer, e não sei se a tempo, um processo de “ensimesmamento”, eu daria esse nome. Esse ano estamos comemorando dez anos de Dual, sem contar alguns anos antes que estávamos em umas brincadeiras juntos, mas é natural que o processo vá se fortalecendo, que construamos caminhos e que engessemos algumas coisas, então foi um momento muito importante para ampliar o olhar em relação a outros que poderiam estar e pensar uma coisa que sempre foi muito presente que é a nossa ideia de partilhar e construir redes porque sempre gostamos e acreditamos muito nisso politicamente, mas o tempo também nos engole, e muitas vezes víamos que estávamos somente com redes viciadas e não estávamos olhando para os lados por ausência de tempo. Então, esse tempo de medo e de insegurança nos permitiu nos conectar ou fazer reconexões que trouxeram várias memórias e vários desejos que a vida às vezes leva e eles puderam voltar, então isso foi muito rico. Inclusive outra coisa que observo e que percebi nesse período de pandemia é como que de certo modo outras pessoas também se conectaram conosco, foi uma ampliação de pessoas que tinham vontade de se aproximar e não tinham como, então por incrível que pareça na pandemia foi quando trabalhamos mais talvez, por outras redes apareceram

Monica:[...] aí retomamos com todos os protocolos vendo que as coisas já estavam um pouco mais tranquilas em agosto. Ainda sem saber se estreariamos ao vivo, então topariamos filmar o espetáculo e ter esse registro, mas não vamos fazer pensando no vídeo, porque é um trabalho que precisa da rua, precisa do outro e, particularmente, foi um momento muito sensível de reencontrar outros corpos, só dois corpos a mais no trabalho, dois mundos corporais a mais que vieram integrar esse trabalho. Começamos ensaiando aqui no quintal de casa e retomar tudo, o toque, essa memória, era de chorar, alguém está me tocando, era como fazer uma aula de dança, uma aula de artes pela primeira vez e também reconhecer enquanto artistas, e cada artista teve uma experiência, mas um movimento de conexão e desconexão do corpo, porque talvez em um primeiro momento mesmo com os medos houve

uma conexão por conta de um tempo e depois começou a ser um tanto quanto exaustivo quando tivemos que organizar tudo. Então retomar esse movimento de tocar e ser tocado, de dançar junto e encontrar outras águas suando com você na mesma sala foi um bálsamo, sentir como é boa a presença, porque tínhamos esquecido como era encontrar o outro. E é isso, semana passada estreamos e parece que foi a estreia há doze anos quando comecei a fazer teatro, o público, euforia junto com medo, mas muito bom.

*Ivan:* Reencontrar o corpo, o corpo não porque ele sempre esteve aqui, mas reencontrar o desejo de si no corpo, porque acho que nos períodos mais, e você falou sobre memórias e sentidos, nos períodos mais pesados do distanciamento e dos protocolos tivemos aqui em São Paulo uma abertura no final do ano passado e depois tudo fechou novamente, então nos momentos mais duros da pandemia eu ficava pensando que não tínhamos o desejo de dançar, aquela coisa de trabalhar movimentos, suar, estudar, perceber coisas, não existia mais. Pensei se não dançaria mais, porque aquele desejo que nos move e discutimos na Dual: para quem? É necessário um outro para que nos movamos? É necessário um encontro com o outro para que movamos? Por que eu me movo? É necessário um espaço determinado, um tempo determinado, uma agenda determinada? Porque muita gente estava na salinha e dançava e fazia a aula como podia, e eu não tinha esse desejo? Não conseguia fazer aula aqui em casa, nem estudar aulas e nem o próprio corpo.

*Mônica:* Não dava vontade do treinar, quando a vontade foi retomando era um desejo de estar consigo, retomar aquele lugar essencial mesmo, não era o treino. No começo fomos treinar, fizemos calistenia, musculação, pegávamos botijão de gás, subindo nos muros, fazer pintar a casa, nos primeiros três meses queríamos tudo, e daqui a pouco “Chega! Eu quero ir para rua, eu quero trabalhar!” e foi um movimento não só nosso, mas da companhia, Flavinha, Kleber, e quando conversávamos falávamos que não estávamos sentindo vontade, e a nossa discussão era porque vamos nos mover? E todos entraram em crise. Nossa, eu me movo por conta do outro?

*Ivan:* O que é bom também, esse não desejar dançar e entender o que move e como move, se essa produção é para o outro, agora, porque isso não fica sempre, era aquele momento. Agora talvez eu esteja precisando, estou voltando diariamente a treinar sozinho, voltando a me concentrar na produção de movimento, uma coisa que quero fazer.

*Mônica:* Foi esse recolhimento, mas acho que é isso, eu gostei, deu para processar várias sensações.

*Ivan:* [...] Porque tem isso, eu te conheço e há quanto tempo não nos vemos, mas eu olho para você Flávia e relação de tempo que tenho é a mesma, com algumas pessoas criamos um afeto, um carinho, uma conexão que continua e às vezes em nossas andanças da vida perdemos parte da vida dos colegas, como perde das nossas, então foi um momento de se preocupar com o outro, perguntar como o outro estava, fazer parcerias para trabalhar juntos que nunca aconteceram e perceber que as companhias tem tudo a ver.

*Mônica:* E para estar ao lado de quem preserva a vida no sentido de que a pandemia foi um grande momento onde o corpo político se posicionou, não no sentido de quem fez isolamento total ou não, porque sabemos em que condições nós vivemos, sabemos que não tem essa romantização e essa poesia toda de ficar em casa quem pode e muitas pessoas não puderam, muitas pessoas partiram, muitos amigos, mas essa sutileza de rever o próprio trabalho artístico em um lugar em que são muitas as verdades. De certo modo sempre buscamos e refletimos sobre isso, mas às vezes caímos nas armadilhas de nós mesmos, de achar que estamos muito efetivos, e não tem efetivo nenhum quando não há parceiros, quando não há saúde, então isso me moveu muito para olhar com uma generosidade mais humana, e quando eu digo mais humana é em uma crítica que agrega até aquilo que enquanto discurso está, mas de olhar com outra poesia para o olho de quem está se expressando em sua arte, repensar o lugar de glória, de reconhecimento, porque para nós como artistas foi o momento de ver como já estamos em tantos lugares, acessamos tantas pessoas, mas as pessoas já estão, olha quantos amigos e quantas coisas nos inspiram, ou o quanto se inspiram em nós, então isso é bom.

*Ivan:* E acho que por fim, mas não enfim, não deu para não mergulhar e não sair completamente transtornado e transformado, arrancando capas e colocando outras questões à baila. As coisas parecem tão fáceis, um vídeo de um pavão andando no telhado, um existencialismo alemão, sul coreano, brasileiro, um cordel que vira um romance policial, Bruta Mirada que vira a ideia de um sertão que é revisitado a partir de suas próprias marcas e que o sertão não é aquela terra rachada e seca, é dentro, então vamos ter que olhar dentro, e tivemos mortos e pessoas que seus corpos físicos não conseguimos mais abraçar. As laves que gostaríamos de fazer com algumas pessoas não serão mais possíveis nesse plano e como não ser...

*Mônica:* Como processar daqui para frente esses imaginários, de tantos amigos que abrimos um Instagram e soubemos que morreu, como processar essa imaterialidade. Eu não sei ainda, eu falo que não deu tempo de chorar, porque são outros tempos. Perdemos o costume de ligar, de falar, e passamos tanto tempo falando tanto e agora silêncio.

<p><b>8.Eduardo Fukushima</b></p> <p>Entrevista: 26/10/21</p>	<p><i>A sensação do corpo agora é de cansaço, luto, correria e com coração agradecido de estar vivo e continuar a trabalhar na dança, na performance, nas artes vivas, persistindo nos estudos do corpo, da existência e das infinitas possibilidades de trabalhar o movimento como linguagem e que tencione o nosso mundo que é da linguagem, a dança por natureza tenciona a linguagem, abre outros modos de comunicação, tira o movimento do comum, do disciplinar, é transformação do espaço/tempo, livra o movimento do mesmo e traz o movimento pra consciência em um mundo onde estamos o tempo todo nos movimentando sem atenção. Trabalhar com isso tudo, refletir e criar dança no meio dessa loucura de mundo é uma loucura. Estamos na travessia de uma pandemia no Brasil em um governo absurdo que tanto nos agride, nos massacra e mata, tempos que exige fôlego, coragem, criação de ânimo e colocar em prática o que queremos para o mundo. Esse mundo que estamos construindo, destruindo não caminha bem há séculos. Nasci na capital de São Paulo, já numa cidade com a maioria dos seus rios destruídos e com o ar poluído. Estar na cidade grande, completamente colonizada e global é perceber que esse caminho dos humanos uma hora ou outra iria explodir em algo e esse algo de agora, é a pandemia. Já sabíamos que algo iria acontecer e como dançarino, no exercício constante de leitura do mundo, do estudo de si, percebo que algo já se enunciava no corpo, coleciono alguns trabalhos, algumas danças no corpo que construí ao longo de 15 anos e que aparecem questões como; contenção, torto, cansaço, saídas, suspensão, ar, respiração, o corpo no chão. A sorte que uma das naturezas da dança é a vitalidade e transformar algumas questões pesadas, colocá-las em movimento através do suor, da carne e da entrega. Desde que comecei a dançar percebo quase impossível dançar coisas leves, talvez busque trazer o peso do corpo a consciência em direção a leveza. Encontro nas práticas corporais milenares, indígenas chinesas, japonesas, indianas um cultivo do corpo em suas várias camadas em direção a leveza e o estudo do mais sutil do corpo até as camadas mais musculares. A dança me proporciona esses cultivos diários que com certeza me ajudam a passar em sanidade por essa pandemia. Lembro que no começo da pandemia estava exausto e no primeiro mês de lockdown sentia um misto de medo com um certo alívio de poder parar um pouco, descansar e na falsa sensação que o mundo parou e que poderia ser uma oportunidade de nós humanos de nos rever, e rever o nosso modo de trabalho e de vida.</i></p> <p><i>[...] Foram meses, de março, abril até agosto, de muitas dúvidas, tristezas e achei que pararia. Foi um dos momentos que eu quase desisti. Não parei, e me confirmou que dança é necessária em mim e na vida das pessoas, é força que resiste ao chão, é celebração da existência, é vitalidade e gera calor.</i></p> <p><i>[...] Nesse período trabalhei bastante sentado e comecei a correr, ocupar a rua depois de muitas horas de tela. Corri muito pelo meu bairro, dancei muito na rua, ocupei praças, vaguei muito sozinho a noite, lembro das ruas desertas, um ar parado, era muito frio em São Paulo. Em algumas danças noturnas na rua fui parado por policiais, pois estava tendo atitudes suspeitas, que era dançar, provei que era dançarino e eles me liberaram, a dança libera o movimento do clichê disciplinador que estamos submetidos, percebi que umas das premissas da dança é libertar o movimento do marasmo.</i></p>
<p><b>9.Cia Fragmento de Dança</b></p> <p>Entrevista: 12/11/21</p>	<p><i>[...] mas nós não paramos, continuamos fazendo aulas, nos encontrando, fazendo aulas de pilates, gyrokinesis, encontros teóricos para debater texto. Mantivemos a nossa rotina de trabalho. Claro que com aquele susto, com aquela adaptação, mas muito porque nós estávamos com projetos e eu não queria deixar de pagar as pessoas e cumprir prazos porque senão demoraríamos receber, então realmente eu tentei adaptar tudo o que dava e fomos fazendo.</i></p> <p><i>Um pouco antes da pandemia já estava diferente porque estávamos sem projeto, mas no geral sempre ensaiamos de segunda a sexta das 9h às 13h, uma aula e depois ensaio. Nos encontrávamos todos os dias, fazíamos uma aula de 1h30m e ensaiávamos. Geralmente eu dava duas aulas por semana e contratava um professor de outra técnica para dar pilates, tinha gyrokinesis. Não, gyrokinesis fizemos somente na pandemia. Aula de improvisação, técnica clássica, variava. Íamos chamando de acordo com o projeto. Quando chegou a pandemia não nos encontrávamos todos os dias no Zoom, mas fizemos de duas a três vezes por semana aulas no Zoom em projetos que eu também estava coordenando. Por exemplo, o “Transversalidades Poéticas”, combinávamos que iríamos fazer duas aulas do “Transversalidades” em um horário x e iríamos nos encontrar em um dia separado em outro horário para fazer aula, somente nós da companhia. Foi ficando assim, fomos nos encontrando menos em quantidade, claro, e tiveram períodos, assim que fechou ficamos um tempo sem nos encontrar, sem entender o que iria fazer, acho que ficamos quase um mês sem entender como iríamos fazer, mas logo depois que fomos decidindo que iríamos retomar os projetos mantivemos as aulas online, quando começaram os ensaios do “À la carte” fazíamos ensaios online também, depois ficamos em temporada sexta, sábado e domingo, parávamos segunda e terça, ensaiávamos quarta e quinta, não me lembro ao certo. Diminuí o tempo que ficávamos juntos sim, a quantidade de aula que fazíamos, mas não deixamos de trabalhar, não paramos o trabalho, ficamos até o dia 17 de dezembro fazendo aula. Demos a pausa de final de ano que sempre damos e retomamos em janeiro, porque também tivemos o Aldir Blanc, tínhamos a temporada do “À la carte”, essa estreia do “Amor Mundi”, a mostra “Mulheres em Cena”, tínhamos os ensaios da “Terça Aberta” no kasulo que eram uma vez ao mês. Foram muitas atividades, mas a rotina ficou bem diferente, corporalmente deixou bem a desejar sim, porque eu resolvi não dar aula, então nós fizemos aula, e que foi uma opção minha mesmo, fiquei bem resistente, porque como trabalho muito a questão de chão e de espaço em minhas aulas eu não queria criar uma nova</i></p>

	<p><i>aula para a pandemia. Queria ver o que daria para fazer e acho que fomos entendendo, pelo menos eu fui sentindo que conseguia ficar mais concentrada e menos frustrada nas aulas que tinham menos espacialidade. O gyrokinesis fazíamos em cima de um banquinho, pilates e ioga fazíamos em cima de um tapetinho, as nossas opções foram para as aulas que conseguíamos fazer com menos deslocamento para ter uma possibilidade de ser possível fazer em qualquer espaço. Como eu não dei aula houve essa diferença que para mim foi bem significativa, porque a qualidade de movimento da companhia tem muito a ver com as aulas que dou e que fazemos toda semana e, como parei, fomos fazendo como dava.</i></p> <p><i>[...] Em 2021 foi quando estreamos o “Improvável”, iríamos estrear no ao vivo, paramos e voltamos para a temporada online. Ficamos parados mais um tempo, agora voltamos e estamos ensaiando presencialmente há um tempo. Estávamos também para estrear de novo um trabalho pensando em público reduzido, mas fechou tudo novamente e voltamos para o online. Isso aconteceu com o “Improvável” e foi frustrante, mas já estava tudo um pouco mais entendido, já estávamos entendendo mais. Teve todo aquele processo de uns querendo voltar, outros não, uns têm mais medo que os outros, porque vários trabalhos voltaram e as artes estão pavimentadas. Aquelas questões de qual é a importância do que fazemos, qual o privilégio o do que fazemos, qual a precariedade do que fazemos, tudo isso virou pergunta para nós, o quão precário e o quão privilegiados somos, de alguma forma, pelo fato de estarmos fazendo em casa durante tanto tempo, mas assim que foi possível retomamos e estamos ensaiando três vezes por semana, fazemos duas vezes por semana as aulas e tem um encontro que é somente o ensaio, sem aula, então esse ano foi um pouco, um pouco não, bem melhor</i></p> <p><i>[...] desde o início do ano estou dando aulas, por enquanto temos feito somente as minhas aulas, não convidei ninguém e abrimos as aulas para as pessoas que querem fazer com a companhia, então sempre vai alguém de fora fazer aula junto, então retomamos a rotina</i></p> <p><i>[...] o que temos feito agora é, quando estamos sem nada, diminuimos o trabalho. Estávamos nos encontrando duas vezes por semana, apareceu essa possibilidade de fazer o SESC, passamos para três, mas mesmo sem ter nada mantivemos a rotina de duas vezes por semana de ir para a aula, conversar um pouco e voltar para casa, mas pelo menos fazer uma aula com todos juntos.</i></p> <p><i>Ainda não sei se elaboramos isso, foi tanto trabalho o tempo todo, as pessoas trabalharam tanto. Eu via muita gente cansada, quem estava com trabalho e que teve que migrar para esse formato online foi muito cansativo, porque é uma coisa que desgasta e ao mesmo tempo cansa a vista, a cabeça, cansa o fato de você não ter esse lugar mais afetivo, mais próximo[...]</i></p>
<p><b>10.Fragmento Urbano</b> Entrevista: 16/11/21</p>	<p><i>já na pandemia para o auxílio do grupo, que não parou de se encontrar online. Desde o começo da pandemia nós conseguimos manter encontros regulares até julho deste ano, sempre às quintas-feiras, e tomamos uma postura até como direção que foi de preparo da terra, nos organizamos para cultivar mesmo, porque é isso, há uma relação de recolhimento não só pela pandemia. Acho que o isolamento pode acontecer de vários modos a depender de como você constrói essa perspectiva, porque acho que o recolhimento para as populações negras e indígenas acontece em vários momentos a depender do que se está vivendo você fica recolhido, e acho que o grupo Fragmento Urbano entendeu essa doença como uma relação de recolhimento, cuidado, cura, organização, cultivo, cuidar da terra, ficar aqui e plantar, devagar. E crescer demora, temos que regar e deixar, então começamos a estudar juntos a metodologia do grupo, a pensar como se estruturar, quais autores dão embasamento e constroem possibilidades, trazer outras pessoas nas quais não havíamos pensado e fomos produzindo esse ambiente muito legal entre práticas de discussões e práticas corporais</i></p> <p><i>Então foi um ano na verdade bem louco, de bastante produção, trabalhamos muito e talvez até mais do que se estivéssemos na rua porque lá resolvemos de outros modos e aqui ficamos bastante presos e precisando resolver muita coisa no computador, e isso foi bastante cansativo, acho que essa foi a parte mais cansativa e desafiadora porque não sabíamos lidar com muitas das ferramentas e tivemos que aprender a mexer e ensinar para todos, então houve essa questão pedagógica que aconteceu e teve que acontecer em todos os grupos e em todas as instituições esse momento pedagógico da internet, então lutamos, mas aprendemos alguma coisa.</i></p> <p><i>Acho que preparar o próximo passo é mais importante do que dá-lo, porque mesmo que trabalhemos com a encruzilhada precisamos saber para qual caminho ir e como abrir esse caminho, e a escolha desses próximos passos nos interessa bastante, então nesse projeto escolhemos pensar isso, pensar qual é essa metodologia, escrevê-la, estruturá-la no corpo, como ela acontece no corpo e como é essa relação dessa perspectiva afro-brasileira. Eu falo sempre dessas duas perspectivas porque temos essa discussão no grupo o tempo todo, é isso que sudestina o nosso pensamento, porque no norteio está para cima e nós estamos para baixo, buscando nossas raízes também. Nós temos a Anelise que tem uma ascendência baiana por um lado e pelo outro, uma ascendência japonesa, mas já nascida no Brasil, com pais que se constroem racialmente como mamelucos, e como fica isso para a Ane racialmente? É uma discussão sobre amarelitude que está presente no grupo. O Tiago que tem pai indígena, e eu que tenho minha pele preta e me reconheço preto desde muito tempo e também tenho as narrativas</i></p>

	<p><i>indígenas em minha família, e construímos isso não só com a perspectiva de apropriação da dança, temos um caminho e um porquê de aquela dança ser feita ali, é isso que nos impulsiona a buscar essa referência e trazer isso para nós como um processo de construção de ritual desse nosso fazer, não só de saber sobre nossas ancestralidades, mas de vivenciá-las a partir da dança também e aí a estruturação de alguns caminhos metodológicos é importante, porque muitas pessoas às vezes nos perguntam o que é encruzilhada, o que estamos querendo com isso, porque trabalhamos com hip hop, mas o hip hop tem contribuição da capoeira, do kung fu, é uma dança que já vem de um mundo pré-globalizado porque ele pegou perspectivas que estavam na televisão de outro mundo que nem conhecíamos, os olhos que dançavam isso talvez nem conheciam de fato a filosofia kung fu, mas viam em um vídeo, e essa referência caminha e as pessoas começam a desenrolar e produzir a partir daquilo. E como é eu ter essa perspectiva dessa dança para uma relação aqui, nossa, territorial brasileira? Como eu trago meu samba ainda mais forte do que eu traria uma salsa? Porque tem a salsa no breaking, mas e seu ao invés de trazer a salsa eu trouxesse o samba, como seria esse desenrolar em meu corpo? Porque é isso que eu tenho, e a salsa veio junto com o hip hop, fortaleceu algumas pontas, diminuiu outras e experimentou em nossa cozinha.</i></p> <p><i>Estavam todos dançando em casa felizes, mas na “quebrada” o uso da máscara era luxo ainda, e nessa obra especificamente falamos disso, duas ruas abaixo da minha casa alaga e as pessoas perdem casa e como fazer com isso. As pessoas saem cansadas, dormindo sentadas no chão do trem e estamos falando de isolamento? Não faz sentido, nosso corpo está em risco, então essa obra vem nesse contexto e foi muito bom fazer e pensar isso em casa tendo essa perspectiva da rua, é um olhar para dentro de casa da rua, estou olhando de onde estou guardado e posso ficar guardado, legal, e é uma provocação que nos atravessou bastante até porque nós, da nossa família, pudemos ficar mais resguardados, mas meu pai não pôde, então o Douglas em casa e o pai em risco, muito complicado, psicologicamente isso machuca muito, isso dói, eu sendo ou não artista. E estamos a fim de trocar ideia sobre isso, sobre o que cada artista sofreu psicologicamente no momento pandêmico? Então foi complicado.</i></p> <p><i>Os encontros do grupo aconteciam em terças e quintas-feiras, tínhamos uma média de tempo de ensaio de quatro, cinco horas, e a preparação corporal no começo eram exercícios somáticos, cuidado do corpo mesmo e depois o treino, treinamento tanto dos trabalhos quanto de pesquisa mesmo, de investigação. E como trabalhamos com uma relação de grupo às vezes parávamos para momentos de pausa para estudo, troca, discussões estruturais dentro desses acontecimentos, e às vezes momentos de produção coletiva quando parávamos para falar sobre tudo o que estava acontecendo, dávamos um informe geral, discutíamos, as pessoas davam ideias e trocávamos ideias das decisões, então os ensaios e os acontecimentos eram assim antes da pandemia, fora o fluxo de trabalho, dias de trabalho e circulação.</i></p>
<p><b>11.Grupo Zumb Boys</b> Entrevista:29/10/21</p>	<p><i>[..] Por exemplo, a minha prática individual é fazer treino de capoeira angola toda semana online e correr, tem uma rua aqui que à noite é vazia, então para manter a minha resistência isso é necessário, e cada um foi criando suas estratégias de como manter esse fôlego porque os trabalhos do grupo exigem isso, tanto para manter a qualidade quanto para não se lesionar, é bem importante. É isso, e nesse momento estamos entendendo como funcionará...</i></p> <p><i>O solo terminou, acho que a imunidade caiu porque foi um mês bem puxado e intenso e foi também um período muito frio, junho e julho, e achamos que foi nesse processo porque eu peguei, a Uma pegou, o Douglas que fez o registro da câmera, todo mundo pegou, então acreditamos que foi nesse processo, mesmo nos cuidando passamos por isso, mas que bom que todos ficaram bem, não aconteceu nada de grave, nosso corpo respondeu bem.</i></p> <p><i>Trabalho de corpo sim, parou mesmo, não nos encontrávamos enquanto coletivo, mas individualmente as pessoas iam fazendo suas práticas, por vez em um fazer do coletivo, mas o coletivo não atuando enquanto corpo, individual mesmo. Nós encontrávamos para poder falar sobre, então não tínhamos as nossas reuniões, era um lugar de estudo, de pensar sobre refletir, trazer questões para esse lugar do sonho, não necessariamente do sonho, mas da perspectiva, essa ideia de futuro, planejamento.</i></p> <p><i>Acredito que os nossos encontros irão mudar. O carro chefe do Zumb Boys são os espetáculos e o que os envolve, o estudo, a manutenção de corpo, a prática, o treino que é diferente do ensaio para nós enquanto pessoas que vêm do breaking o treino está relacionado à investigação desse corpo que é b-boy, b-girl, e é diferente do nosso ensaio que está relacionado à manutenção desse corpo que vai para a cena, e não que elas não se alimentem, mas os fazeres são distintos, um treino no Zumb Boys é diferente de um ensaio, então existem esses lugares do fazer que certamente se modificarão e eu vejo que os modificando vamos ter mais tempo para olhar para as outras coisas que não são o carro chefe, como por exemplo a partilha do que desenvolvemos enquanto corpo desse jeito Zumb Boys. Sempre demos workshops, sempre trouxemos e desenvolvemos esses procedimentos compartilhando, mas sempre quisemos colocar mais atenção nesse fazer, e agora na pandemia demos um curso de sete dias, o “Entre latas”, o nome que demos para um compartilhamento de articulação rítmica, improviso a partir uma movimentação específica do uso das bases. Base é um estudo nosso como se tivéssemos sequências, poses, como se fosse fotografia, que é um lugar onde nos sentimos confortáveis em sair e retornar para o lugar inicial, é um estudo de improviso. Então olhar para workshops, para o nosso fazer</i></p>

	<p>para poder compartilhar e não apenas como alimento para o corpo do Zumb Boys que vai para a cena acho que vamos ganhar mais tempo, conseguir organizar melhor para colocar atenção nesses outros fazeres. E tem a coisa do cuidado enquanto grupo, já olhávamos para isso, mas a pandemia colocou uma lupa, e como nos cuidamos, porque temos muito tempo juntos, o mais novo integrante do grupo já está há três anos e os mais antigos com dez anos, então olharmos para quem está próximo e cuidar, dar valor a isso e não só dizer, não só falar, criar condições para que isso exista e permaneça, eu acho que isso ganha força e se modifica nesse sentido.</p>
<p><b>12.Cia. Lagartixa na Janela</b> Entrevista: 28/10/21</p>	<p>Como artista, quando tudo se oficializou, nessa grande crise mundial sanitária na qual estávamos cerceados, trancados em casa, a primeira sensação que tive foi a que eu iria deixar de existir. Eu ficava pensando: “Como vou existir agora? Como vou trabalhar, criar, me relacionar?”, ainda mais pensando nesse lugar em que o Lagartixa é, que é um trabalho em espaço público. Então me veio aquele susto e o impacto de “meu Deus, vou deixar de existir”. Eu sou meio dramática, mas a sensação era essa, que eu havia deixado de existir e agora o que eu iria fazer? É claro que, passada uma semana, tudo se acalmou, vi que continuava existindo e estamos todos aí. E nesse momento, justamente, que foi essa intensidade de estar recluso, comecei a observar que começaram a chover propostas para crianças fazerem coisas em casa. E eu ficava pensando: as crianças quase nunca ficam em suas casas, quem sabe pode ser até um estado de repouso, porque ainda não sabíamos o grau da situação que iríamos realmente viver.</p> <p>[...] Então começamos pelo Zoom, depois nos arriscávamos a nos encontrar em uma praça na qual já trabalhávamos, e a situação ainda estava uma incógnita para todos nós. Mas chegou um determinado momento em que eu disse ao grupo que precisávamos parar de sofrer, porque estava virando um sofrimento, as pessoas ficavam em dúvida sobre ir ou não ir, e ao chegar à praça todos distanciados e com medo. Que corpo é esse que está com uma inscrição nova de cuidado, de medo, de uma incógnita? Porque todos sabíamos muito pouco sobre o coronavírus, e estava se cogitando, a proposta de uma vacina, mas ainda era somente uma possibilidade, ainda nem estava no caminho de uma realidade. E foi muito interessante porque eu disse para paramos de sofrer e aceitarmos trabalhar pelo Zoom porque, querendo ou não, era o único lugar no qual teríamos segurança e vermos no que daria tudo aquilo.</p> <p>[...] Com isso, o grau de sofrimento diminuiu bastante, porque a partir disso tínhamos muitos recursos a investigar e, por trabalharmos já há dez anos juntos, tínhamos uma conexão de afeto que nos sustentou muito bem. Foi um lugar muito novo em que eu ia, e não só eu, isso é um consenso, conversávamos muito sobre todo o começo do trabalho, sobre o que estava acontecendo, pessoas que estavam indo embora, pais de amigos que se foram, situações difíceis, então sempre esses dados de realidade estavam ali costurados, no que estávamos vivendo. Não criamos um mundo à parte, nós trazíamos esses sentimentos tão pontuais e reais, porque era um lugar que tínhamos para nos acolher, para podermos respirar, criar, e não como um lugar só de produção. Nós tínhamos toda essa rede de afeto que foi muito bem cuidada para darmos conta do que estava acontecendo.</p> <p>[...] E foi muito interessante porque, nesse processo, tinha chamado a Sheila Arêas, para a preparação corporal ela é uma artista da dança, que tem uma pesquisa muito linda a partir da prática somática de Rolfing. Fizemos todo o trabalho de preparação corporal com ela via Zoom. Essa questão da Sheila foi uma coisa incrível porque ela é uma pessoa maravilhosa, fez todo o trabalho com a abordagem somática conosco via Zoom, e foi muito bom, até porque estávamos precisando ativar outras percepções, tudo estava muito bidimensional. Foi um trabalho muito interessante, que durou três meses, e a forma como ela foi conduzindo e conectando com a própria construção dramaturgica da coreografia foi uma coisa muito positiva e potente para nós. Então mesmo diante daquela situação de enclausuramento e isolamento na qual estávamos vivendo, conseguimos construir redes que fortaleceram essas redes de sustentação de grupo de um trabalho que já existe há dez anos. Eu não sei como seria esse contexto, por exemplo, com um grupo de pessoas que nunca trabalharam juntas. Não consigo imaginar, e acho que algumas pessoas conseguiram, mas eu não sei qual a energia que teve que ser investida para poder chegar a um corpo coletivo, vamos dizer assim. Eu acompanhei o trabalho de vários amigos, mas que também os performes e os intérpretes já haviam trabalhado juntos. Então é muito interessante ver como a memória do nosso corpo nos salva nessa hora. Ela é real, não é uma simulação, estava ali. E o quanto, dentro da dinâmica das práticas do Lagartixa, trabalhamos muito com os pensamentos articulados com os procedimentos.</p> <p>[...] Claro que tinha o sofrimento do não encontro com as crianças, isso dói, e também porque faz parte de nossas práticas na criação encontrar e dialogar com as crianças,</p> <p>[...] Olha trabalhamos muito com a prática um procedimento que faz parte do processo de criação, e como vamos organizando isso em nossa biblioteca/arquivo, em nosso corpo. Já temos práticas muito sistematizadas para entrar e ativar a investigação e atualmente estamos conseguindo trazer mais material para essas práticas. Quando criamos “Breves partituras para muitas calçadas” fizemos um contato mais aprofundado em uma pesquisa que era da Thais Ushirobira que na época era performer do Lagartixa e estava fazendo uma formação do Rolfing e conseguimos entender a dinâmica das fâscias, que criou muito sentido para nossa noção de corpo coletivo que se move em rede e foi muito</p>

	<p><i>interessante porque, sempre pesquisei muito a Eutonia e esse encontro com a pesquisa da Thais criou um desdobramento e uma potencialização nos estados de presença. Quando eu estou na direção, quando estou nesse lugar, a minha leitura é via o Sistema Laban. Mas as práticas de ativação de corpo, e inclusive estou escrevendo um texto sobre isso, foi se construindo ao longo do tempo, então temos várias práticas foram sistematizadas a partir dos processos de criação e também como cada performance/obra pede uma prática. Não trabalhamos em um formato tradicional: fazemos uma aula e começamos a criar. Partimos sempre de uma pergunta: O que aquele trabalho pede? Qual o corpo deste trabalho? E partir dessas perguntas vamos trabalhando com as nossas práticas e seus desdobramentos, buscando novos campos de investigação. Por exemplo, com o “Breves”, como a Thais Ushirobira estava fazendo a formação do Rolwing, e como já trabalhávamos com elástico, que é uma prática mais antiga: um grande elástico, em que nos sustentamos e vamos nos movendo e a cada micro movimento o elástico vai nos propondo deslocamentos, até entrarmos em um grande deslocamento. O elástico tem uma similaridade com as fâscias.</i></p> <p><i>[...] Por trabalhamos em espaços públicos esse corpo coletivo que se desloca, faz parte de como acionamos, nos deslocamos e sustentamos um estado de presença em um espaço público. São práticas nossas muito antigas, de ativar estado de presença para criar pausas, sustentações nesse lugar que é imprevisível, porque eu não tenho luz, não tenho a quarta parede, não tenho nada, e tenho muitas outras coisas. Então como construir isso nessa contenção, nessa presença para abrir um espaço que é um estado de tensibilidade, de um corpo que cria redes, sustenta redes e é elástico nesse sentido de mover-se para muitas direções, uma grande cinesfera em um mover em fluxo contínuo. E quando fomos para o “Breves partituras para muitas calçadas” começamos a nos aprofundar mais nos procedimentos do Rolwing, fomos organizando um rol de práticas. Só que nesse contexto de criar virtualmente não coube. Acho que essa é a sua pergunta, porque por mais que conseguíssemos ativar esse estado de presença e nos mover a partir do movimento do outro pela tela, mas não tínhamos elástico, nem espaço público, portanto era outro corpo. Por isso a Sheila Areas nos trouxe materiais para uma pesquisa individual, mas que trabalhava com essa questão do corpo movido, porque estávamos trabalhando com objetos, e também com essa proposição do Latour, o ator em rede, tudo está em rede, em relação, e com Manuel de Barros, a partir do Poema Latas-Memórias Inventadas- A Infância, o quanto uma lata quando abandonada precisa se descamar e adentrar até virar poesia e natureza. Foi nesse lugar e estado de corpo, que fomos criando conexões com os objetos, o quanto aquele objeto e mesmo meu corpo, precisa se descamar e também como estou em conexão/rede o tempo todo com tudo o que está na casa e no mundo. Com isso, a prática foi para outro lugar, bem novo, que ativou sustentações de coisas que não podíamos fazer presencialmente, mas que já estavam em nosso rol, nosso repertório. Agora, estávamos indo por aquela perspectiva para ativar lugares novos, e criarmos uma nova prática, um novo campo de investigação para esse corpo, e isso aconteceu muito claramente, pois tivemos que buscar outras proposições/procedimentos para ativar um corpo que é o nosso, a nossa identidade, mas que está em uma espacialidade totalmente diferente do que estávamos habituadas a criar.</i></p> <p><i>UX: Foi muito interessante, porque são dois momentos. Por estarmos há muito tempo juntos, a presença se ativa muito rapidamente, acho que a presença tem uma coisa muito interessante, porque o querer estar é o que sustenta uma presença, e nós queríamos estar juntos. Eu acho que é isso o que sustenta uma presença, o querer estar, saber que está, e nós sabíamos das nossas condições, então nós nos sustentávamos super bem, não tivemos nenhum problema em relação a isso. Agora, o que foi muito interessante mesmo foi a experiência da residência, em que fizemos oito encontros, seriam dez, mas como tudo foi virtual nós diminuimos o número, e foi surpreendente</i></p>
<p><b>13.Marta Soares</b> Entrevista:18/11/21</p>	<p><i>[...]Eu já tinha esgotado antes da pandemia.</i></p> <p><i>[...] Acho que a Lia consegue (pesquisa de linguagem) lá na Maré porque ela tem esses apoios de fora, um ou outro consegue por aí, mas pelo que percebo são os que conseguem apoios de fora, como o Lia, Marcelo Evelin, um ou outro, mas aqui em São Paulo não é possível. [...] Em minha lógica, e eu falo Marta Soares e Companhia, mas eu deveria falar núcleo artístico, aglomeração. Não, depois que termina, vários outros, eu sei, termina, e quando vendem se juntam, ensaiam três dias e vai, mas acredito que alguns outros tentam sim. Eu não sei exatamente quem, mas acredito que alguns conseguem. Acredito que até esses grupos de hip hop, de dança afro, dança popular até consigam mais, porque como eles sempre fizeram sem dinheiro as pessoas talvez tenham um engajamento sem necessariamente ter que ter cachê para ensaiar, mas nessa lógica dos editais que se instaurou em São Paulo as pessoas ensaiam se tem cachê, e não só no meu, ensaiam para criar um trabalho em sete meses, apresentar e acabou, quando for apresentar se você conseguir ensaiar três dias é muita felicidade, porque em geral nem três dias eles querem ensaiar porque não tem mais cachê, só tem o cachê do espetáculo e eles precisam fazer outras coisas da vida, já não se interessam mais e eu sei que é assim comigo e com vários outros, também não preciso nomear quem é contínuo ou não, sei que alguns conseguem e acho que até sei quem são, mas eu diria que 80% é nessa lógica e aí já pedirá para outro trabalho, entende? E de vez em quando vende aquele e ensaia três vezes antes de ir, quando consegue.</i></p>

	<p>[...] eu tenho trabalhos que me acompanham, a yoga, o Bartenieff, a Suzan Clain é o que me norteia, e nesse trabalho de deslocamentos trabalhei muito com Bartenieff. Dei aulas para elas até meio pirada porque o ensaio tinha quatro horas e eu dava quase duas horas de aula e por isso na primeira etapa o trabalho praticamente não ficou pronto porque eu investia na pesquisa, mas como você não tem a possibilidade de continuidade e também são só três ensaios por semana, e se você fizer isso, que é o que é legal, você não faz o trabalho. Depois eu fiquei ligada nisso, que queria investir em uma pesquisa, mas o edital não possibilita isso porque ele quer produto, e o dançarino também, quando acabou, acabou, se o trabalho ficou ao meio tchau, eles não vão fazer ensaios extra antes da apresentação, não vão ensaiar mais de três vezes por semana porque a estreia está chegando.</p>
<p><b>14.Marcos Abranches</b> Entrevista:12/11/21</p>	<p>[...] No começo da pandemia, por volta de março, abril, porque eu estava bem no começo quando tudo explodiu no Brasil. Muita gente pegando, muita gente infelizmente falecendo. [...] Foi um momento bastante desafiador, com muitos desafios com a minha própria família. Ficava com um pouco de medo por ficar saindo, pegando ônibus, metrô, bem no momento de pico da pandemia.</p> <p>[...] eu fiquei mais ou menos cinquenta, sessenta dias totalmente parado, sem fazer nada com o meu corpo. Tudo era virtual até que falei para a minha produtora, a Solange, que estava sentindo falta de fazer alguma coisa corporalmente. Eu precisava fazer, não poderia ficar parado, ela me indicou uma oficina virtual que foi muito importante nesse período. Mas tive algumas dificuldades em fazer essa oficina virtual. Não é a mesma coisa de estar junto. Tanto é que eu via muito risco de a pessoa poder se machucar fazendo algo errado que pudesse prejudicar seu próprio corpo, porque quando estamos presentes corrigimos algo que está corporalmente errado, e virtualmente não, era cada um por si em sua própria casa. Foi um momento em que fiquei olhando, só que ao mesmo tempo foi bom, porque consegui fazer algum exercício, mas todo dia acordo, coloco o cobertor na minha sala faço algum exercício próprio sozinho. [...] durante a pandemia eu dei uma continuidade a isso depois do trabalho "O Idiota", Sandro e eu miramos em exercícios para eu fazer em minha casa. Tenho muita escada aqui, então são muitos exercícios de desce e sobe para manter o físico fortalecido.</p>
<p><b>15.Núcleo Mercearia de Ideias</b> Entrevista: 11/11/21</p>	<p>Mas duas semanas após a minha saída veio a pandemia e foi um bad time infernal, porque eu havia perdido a segurança de um salário com essa decisão. No começo, fiquei muito deprimido, mas sabia que não queria mais ficar na escola naquelas condições e encaramujei, fiquei quietinho no começo da pandemia.</p> <p>Mas o tempo passou, começamos a ver as pessoas da dança se reinventando, produzindo, todos dançando na sala de casa, mas curiosamente, sem querer criticar os meus colegas. Eu olhava para aquela dança na sala exatamente como o a dança do palco transposta para a sala, uma dança virtuosa, vigorosa, energética, uma dança que diz sempre sobre como as pessoas são ótimas. Eu me perguntava se as pessoas não estavam sentindo o que estava acontecendo, que pessoas estão começando a morrer e a perspectiva é isso se espalhar, de termos outra peste negra, eu estava meio apocalíptico no começo e achei aquela dança completamente descolada do contexto. Eu não tinha vontade de produzir, estava deprimido, comprimido, preso dentro de casa. Fiquei olhando o que as pessoas estavam produzindo até um determinado ponto e depois parei de olhar, porque aquilo não me tocava de maneira alguma. Achava muita alienação. Ao mesmo tempo, eu mantinha um fiapo de generosidade com meus colegas, porque cada um sobrevive como pode. Algumas pessoas tinham força para fazer força contra, acho que isso é lindo, perfeito, mas particularmente eu estava em outro momento, então fiquei quieto, na minha.</p> <p>Quando fizemos o "Singularidades" nós trabalhamos com uma ideia, durante certo tempo, que acho que é do Tomás de Aquino ou do Santo Agostinho, que é o ente e a essência, basicamente atribuições das palavras ser e estar. Eu sou e estou, e quando eu sou estou falando em algo que tem uma permanência mais longa, uma essência, diriam os medievais. Quando eu digo que estou, estou falando de transitoriedade. São dois verbos que temos no diferenciados no português, mas no inglês é a mesma coisa, para se ver a pobreza dessa língua inglesa. Mas quando falamos em português eu sou e eu estou, são atribuições do eu que tem caráter permanente ou transitório, mas ambas se referem a mim. Eu sou brasileiro e eu estou cansado, não falamos o contrário, e estou brasileiro e eu sou cansado. Algumas pessoas são cansadas. Infelizmente, algumas pessoas são cansadas a vida inteira, mas achamos isso interessante e, por conta de ser transitório, achamos que o "como você está na pandemia" se refere um pouco a essa questão do "Singularidades".</p>
<p><b>16.Cia Oito Nova Dança</b> Entrevista: 12/12/2021</p>	<p>[...] E eu pretendo voltar ao presencial, claro, mas ainda estamos na queda, ainda não sabemos muito bem onde vamos pousar. O trabalho artístico para mim tem muita conexão com o trabalho pedagógico, muita, o tempo inteiro eu estou pesquisando e cruzando as pesquisas no trabalho com os meus parceiros, alunos, as pessoas que ficam bastante tempo comigo. Então, dá para estabelecer uma relação de troca mesmo, é muito interessante. Existe um grupo que permanece o ano inteiro comigo trabalhando com pesquisa e criação também, são dez encontros, dez imersões em um coletivo, um processo criativo que desemboca em uma comunicação de pesquisa, então eu tenho esses agrupamentos de pesquisa pedagógica mesmo, e eu simplesmente não parei de dar aula, o tempo inteiro.</p>

	<p><i>[...] Sim, eu dou aula direto, não paro, aí nos encontramos menos, fazemos aulas e daí já vem uma ideia e começamos a nos encontrar para pesquisar algo e fazer um projeto para conseguirmos subsídio, às vezes não conseguimos e vamos em frente, às vezes muda um pouco o trajeto o fato de ter ou não uma estrutura econômica mas dá para fazer, fazer mais simples e às vezes saem coisas bem interessantes no simples.</i></p> <p><i>[...] Não, eu fiquei muito conectada com quem estava fazendo minha aula. Ficamos muito juntos, algumas pessoas da companhia, e outras não puderam. O meu apoio no processo criativo ficou muito com esse grupo que atravessa comigo o ano inteiro, a própria Cibele faz parte desse grupo, Fernanda Cruz que é uma linguista, então fizemos um material prático mas com muito trânsito entre reflexão teórica e prática, dança é pensamento exposto no corpo, tem um trajeto aí muito interessante. Fizemos nosso primeiro encontro em março e que foi exatamente no final de semana que a pandemia se iniciou. Ainda nos encontramos, algumas pessoas já estavam começando a usar máscara e falamos muito sobre isso, como é que iríamos nos portar, a partir daí como é que seria, a partir de abril começamos a nos encontrar via Zoom e duvidamos muito de como fazer, se iríamos continuar, como fazer um processo criativo pesquisando do jeito que estávamos pesquisando, como a pandemia atravessaria esse processo e como nós atravessaríamos a pandemia. Ainda em 2020 fizemos razoavelmente híbrido, ficavam três ou quatro pessoas aqui comigo e dez pessoas em suas casas e Cibele era uma que ficava aqui comigo, então havia um pequeno grupo junto e uma grande parte fora, e agora em 2021 não, todos ficaram separados e foi engraçado porque não foi previsto, e em 2020 conseguimos atravessar e foi maravilhoso e em 2021 estamos atravessando mas parece que radicalizou e eu não sei o que aconteceu, acho que várias coisas aconteceram na vida de cada um e acabamos ficando cada um em um lugar.</i></p> <p><i>Foi muito interessante porque estou tentando trabalhar o máximo possível aqui, estou trabalhando em São Paulo também mas estou tentando trazer o máximo possível as pessoas para cá, e o que antes era mais um lugar de concentração, como uma incubadora mesmo, um lugar de acolhimento coletivo e aqui ficamos muito concentrados mesmo, sem pegar carro, trabalha direto, dorme, come, trabalha, vai para o rio e toma um banho, volta, trabalha, dorme, come, toma banho, conversa em volta da fogueira e por isso é importante dez dias, porque todos se liberam o máximo possível, mas tem exceções, claro, porque todo mundo faz outras coisas, mas tentar o máximo possível se liberar, só que com a pandemia virou também uma locação dos registros. Aqui era um lugar de passagem para irmos para o palco, ir para a sala de ensaio criar dança, às vezes acontece de fecharmos dramaturgia aqui ou iniciar o processo aqui, tem essa coisa pontual e na pandemia não, virou local de registro, o processo virou matéria exposta para ser manipulada, aquelas imagens serem manipuladas e virar essa comunicação audiovisual, então mudou muito e foi engraçado esse processo. Quando eu percebi que seria isso mesmo eu fui criando várias coisas a partir daí, estou no 7% da Mata Atlântica que nós temos.</i></p> <p><i>[...] Acho que essa quietude por exemplo. Eu não me vejo mais fazendo vinte mil coisas em São Paulo, correndo de um lado para o outro e ficando feliz com três turnos de trabalho por dia. Em São Paulo houve muitas fases em que eu trabalhava direto, o dia inteiro até tarde da noite e tinha, tem, somos um pouco carentes, nós artistas, a pessoa nos chama e não conseguimos falar não, tem a questão do querer fazer porque será um trabalho interessante, então vamos lá, vamos batalhar e está tudo certo passar esse semestre nessa loucura, tem um lugar assim, que é forte e causa muita instabilidade na verdade, porque estamos buscando a estabilidade mas causa uma instabilidade internamente e sinto que isso eu não quero mais, então não sei muito bem como isso acontecerá. Talvez o fato de estar aqui já me ajude nesse sentido, de estar menos em São Paulo, ir mais esporadicamente, quando preciso, ou uma vez por semana para dar aula e voltar, isso para mim está sendo muito importante, essa relação com o espaço ao redor nesse sentido da relação com o tempo também.</i></p>
<p><b>17.T. F. Cia de Dança</b> Entrevista: 31/10/21</p>	<p><i>Para alguns corpos e corpos mais, tenho no elenco pessoas negras, homossexuais, tenho uma pluralidade, uma certa diversidade, não completa, porque não temos pessoas com deficiência, por exemplo, e fomos entendendo que para algumas corpos estava mais difícil que para outras e ainda sim fazia sentido aquilo que era do coletivo, de podermos nos mover, dançar, brincar, isso em 2019, que é o que impulsiona “O Elo” a ser esse encontro dessas pessoas para mover, para dançar, para jogar, para sorrir, e de repente veio a pandemia e não dava mais para encontrar. Então para nós fez muito sentido reforçar os elos à distância, e fomos começando a entender como nos manter juntos ainda que pelas reuniões virtuais, não sabíamos, mas começamos a testar algumas coisas. Eu sempre tive uma lógica de trabalho no grupo que é de provocação não só prática, mas também teórica, veio de pesquisa acadêmica, não separo teoria de prática, então, para mim, discutir o texto é dançar o texto também e, como estávamos online, propus que fizéssemos uma espécie de grupo de estudo em um dos dias</i></p> <p><i>[...] E estávamos sem edital, e quando estamos sem edital temos uma rotina de três dias de ensaio, mas quando estamos com edital às vezes aumentamos para quatro ou cinco, mas quando não tem ainda sim mantemos três dias na semana, então dividimos nosso cronograma de ações, entre um dia para esse grupo de estudos e logo no início sugeri o texto da Eleonora Fabião, que é o “Programas Performativos, o Corpo em Experiência”, porque eu achava que ali haviam algumas pistas de como</i></p>

*poderíamos manter esse corpo em experiência ainda que à distância. No segundo dia começamos a nos revezar, porque também é uma prática de núcleo todos dando aula para todos, são espécies de aulas, um mês com uma pessoa, outro mês com outra, a cada semana fizemos uma espécie de agenda para que cada um pensasse, porque ninguém sabia como era dar aula pela tela, então a intenção era descobrir juntos. E o terceiro dia era uma espécie de compartilhamento de processos, já que não poderíamos ensaiar juntos, como seria pensarmos o espaço, o corpo, a casa, esses outros lugares e compartilhar um pouco, a partir dessa referência dos programas corporativos, nesse terceiro dia. E deu muito certo esse esquema, ficamos praticamente 2020 inteiro desse jeito, fomos lendo vários textos, mantemos essa lógica de sempre estudar, fazer as práticas e, a partir desse texto, desenvolvemos uma espécie de programas performativos, que é uma sequência de ações que cada artista a cada semana criava, e todos faziam. Então tínhamos uma semana para fazer, cada um em seu tempo e espaço, aquilo que estava sendo provocado pelo componente daquela semana, e sempre tinha um dia da semana que compartilhávamos essas materialidades, que muitas vezes era em vídeo, mas algumas vezes uma descrição em áudio, um desenho, um poema e, quando vimos, ao longo de 2020, tínhamos muita coisa legal.*

*[...] como professor, continuei dando aula na ETEC, nos estúdios, e sentia que muita gente estava parada por não conseguir encontrar possibilidades de se manter fazendo dança à distância, por sermos artes da presença, e começamos a ser convidados para falar sobre essa experiência em alguns lugares, tanto que fui até a Unesp, teve um evento do “Dança Se Move”, falei na ETEC, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, não é Fundação das Artes, é Mediotec de São Caetano, enfim, fomos trazendo essas experiências e sempre explicando como foi feito, falando sobre o texto de referência, porque a Eleonora Fabião não fala dos programas performativos na tela, ela fala dos programas performativos na rua, que é uma sequência de ações e que se concretiza no encontro com o público, há um contexto, você estrutura o que fará, se programa e executa enquanto performance. O que mais me chamou atenção foi o aposto desse título, que é “O Corpo em Experiência”, como podemos manter esse corpo em experiência. E se eu fizer um programa performativo que, ao invés de realizarmos na rua, todos juntos, você faz em sua casa? Então cada um foi criando umas estruturas, fomos compartilhando esses materiais, começamos a falar disso em outros lugares e, quando vimos, estávamos fazendo uma super pesquisa de linguagem de um lugar que nunca quisemos estar de fato, mas foi consequência de um grupo que sempre pensou pesquisa continuada e que não fazia sentido parar e, na impossibilidade do reencontro, fomos falando como conseguiríamos trabalhar à distância.*

*[...] quando nos vimos na tela, foi muito esquisito, porque a tela bidimensionaliza. Você não vê o corpo como um todo, e nem todos os artistas da companhia tinham espaços bacanas para fazer práticas. Eu mesmo, aqui, para fazer prática, é entre a mesinha e o sofá, um espaço pequeno, e quanto não dei de aula aqui, e não só na companhia, mas era o que dava e o que cada um tinha, então fomos encontrando nas dificuldades as potências.*

*[...]Então a arquitetura que formamos, não sei se você já viu, já deve ter visto “Elo”, formamos umas arquiteturas com os corpos que tem uma verticalidade, então se eu não consigo ter dez pessoas amontoadas, eu consigo talvez com alguém que more junto subir pelo sofá. Temos três casais na companhia. Tínhamos duplas e fomos usando as cadeiras, as mesas, os próprios corpos de quem estava junto nas casas para poder pensar essa outra arquitetura.*

*E agora, mais recentemente, com o elenco todo vacinado, retornamos para a presença. Demoramos voltar, voltamos um dia na semana em julho, enquanto as pessoas já tinham voltado em maio, junho, fomos, um dia por semana, fazendo todo um esquema de guerra. Ano passado, em 2020, quando voltamos, tivemos todo um cuidado. Pessoas que vinham de longe davam carona em um horário do estúdio em que não havia ninguém, tudo para evitar metrô, fomos fazendo um esquema em que pudéssemos ter o mínimo de segurança para as pessoas, e agora, em 2021, fomos voltar mesmo agora em agosto, quando a maioria já estava com pelo menos a primeira dose e alguns já com a segunda dose inclusive. Eu por exemplo tomei a segunda dose em agosto, a primeira em maio, e foi só em agosto que sentimos que dava para voltar e ainda sim com distanciamento, com os protocolos que sabemos que não são 100% eficazes, mas fomos bem cuidadosos em relação a isso, e estamos até hoje, para falar a verdade, mas agora já 100% na presença. Então os nossos quatro dias de encontros já estão na presença, mas por um bom tempo ficou assim, um na presença e três na tela, depois dois na presença e dois na tela, fomos fazendo um desmame das telas para poder nos reencontrarmos na presença. Sinto que, nesse momento, deixamos um pouco de lado esses vários fazeres, por exemplo, não estamos conseguindo dar conta de dar sequência com esses programas performativos, de fazer as apresentações pela tela, porque começou a demanda da presença, então temos dois projetos para finalizar, tanto da Aldir Blanc quanto do fomento, com circulação, então intensificamos aquilo que fomos discutindo e fazendo na tela à distância, como daremos conta de fazer isso na presença, e já estamos fazendo algumas circulações.*

Artista/Grupo/Cia/Coletivo	MEDIÇÃO TECNOLÓGICA
<p><b>1. Balé da Cidade de São Paulo</b></p>	<p><i>[...] foram reuniões e mais reuniões, ensaios remotos, com os bailarinos às vezes sendo dirigidos pelo Ismael ou pelas ensaiadoras para criar o material, mas cada um em sua casa. Tudo realizado online.</i></p> <p><i>[...] foram reuniões e mais reuniões, ensaios remotos, com os bailarinos às vezes sendo dirigidos pelo Ismael ou pelas ensaiadoras para criar o material, mas cada um em sua casa. Tudo realizado online.</i></p> <p><i>[...] Durante todo o ano de 2020 fizemos aulas online, diariamente fazíamos balé e yoga. A partir do nosso retorno em dezembro, voltamos com as aulas de balé e yoga presenciais só que com a professora de balé transmitindo a aula de casa, via Zoom, por ser grupo de risco e devido à sua idade e também porque ainda não havia tomado vacina. Eram os bailarinos na sala de ensaio e ela em casa. Com a professora de yoga não tivemos este problema, ela pode ir presencialmente.</i></p> <p><i>Quando nós começamos os ensaios, os dois bailarinos infectados, acompanharam tudo remotamente e só retornaram presencialmente depois que todo o processo infeccioso já havia passado</i></p> <p><i>Ficamos março, abril, maio e junho em casa fazendo aulas remotamente e como não havia nenhum projeto a ser desenvolvido nós aumentamos as aulas, então fazíamos diariamente aulas de balé, yoga, e também de condicionamento físico e Pilates, para os bailarinos manterem a forma durante esse período.</i></p>
<p><b>2. São Paulo Cia de Dança</b></p>	<p><i>[...] Nesse sentido ter um acervo grande nos auxiliou muito porque, no primeiro momento, nós revisitamos esse acervo colocando as obras à la carte. Criamos um selo chamado SPCCDigital, e fomos fazendo uma série de atividades dentro deste selo, que estava dividido em obras à la carte, nas figuras da dança, inclusive dando depoimentos sobre o momento que eles estavam vivendo, os podcasts “Contos do Balé” e palestras e oficinas na internet.</i></p> <p><i>[...] Já em setembro do ano passado fizemos nosso primeiro espetáculo híbrido, um espetáculo transmitido ao vivo da sala de espetáculo, sem público ainda. Foi uma experiência nova, de editar ao vivo, isso dá uma sensação muito legal de você estar em outro lugar como diretora também, uma direção de vídeo, de câmeras, que eu já havia feito, mas não corte ao vivo direto sob minha responsabilidade. Normalmente, antes da pandemia, o espetáculo ia para a cena, eu sentava na plateia para assistir com o produtor do lado, qualquer problema vou falar com ele. É um lugar mais de observação para comentários no dia seguinte. Já nesse modelo de transmissão ao vivo você tem que estar em uma ação muito atenta de qual das câmeras você corta para dar um olhar interessante para quem está em casa, não só esse olhar de quem estaria em uma plateia ao vivo, mas sim trazer novas possibilidades de olhar uma vez que estamos trabalhando com transmissão via vários cortes, de várias câmeras....</i></p> <p><i>[...] Esse foi um outro grande desafio, porque acho que foram etapas, fazer primeiro espetáculo só transmitido, depois espetáculos com transmissão e simultaneamente com público presencial, e isso exigiu outra reflexão, porque deixar o público presencial esperando cinco minutos é super natural em uma troca técnica que acontece no palco, mas cinco minutos de vazio na internet é impossível, e o que colocar? Então colocamos vídeos para fazer as transições, tivemos o cuidado de colocar as claquetes com as informações para a pessoa saber a que balé estava assistindo, nós colocamos um pouco de informações antes do espetáculo também, para quem quisesse saber um pouco mais.</i></p> <p><i>[...] Dezembro nós tivemos o lançamento do “Amálgama”, que foi um vídeo que teve a participação da OSESP, dentro do MAC USP, coreografia do Henrique Rodvalho, uma leitura, uma videodança mesmo, uma leitura mesmo das obras através da percepção corporal.</i></p> <p><i>[...] Nós nos adaptamos para esse novo momento e, como diretora, eu sempre procurei dialogar com o que estava acontecendo tanto em termos de momento do mundo, com a pandemia e com essa demanda pelo audiovisual muito alta quanto com jovens coreógrafos em busca de novas possibilidades de expressão, então nós também tivemos esses diálogos.</i></p> <p><i>[...] Tivemos várias estreias no ano de 2020, no ano de 2021 também, algumas delas feitas completamente no plano virtual, por exemplo, uma parceira que temos com o governo holandês do Stephen Shropshire, ele fez uma obra chamada “Rococo Variations”, que estreou em 2020, e ele não encontrou os bailarinos pessoalmente, só pelo vídeo. É importante lembrarmos que esse contato próximo na sala de ensaio traz uma intimidade e que a mediação através da internet gera outras percepções e outras necessidades de tempo. Talvez as montagens na internet precisem de mais tempo para que as pessoas possam se entender e entrar na mesma sintonia. No início é mais difícil, as primeiras montagens foram mais difíceis, depois vamos nos acostumando, até com a questão da lateralidade, de direita esquerda, do fundo para frente, de um lado para o outro, tudo fica meio espelhado, é um pouco diferente, e sentimos falta da presença na sala...</i></p>

	<p>[...]Tiveram também várias atividades com mediação de libras e alguns espetáculos nossos com audiodescrição, pensando na acessibilidade comunicacional. Houve uma temporada que foi interrompida por uma questão de testagem positiva dos testes preventivos que fazemos.</p> <p>Os bailarinos foram muito participativos e trouxeram muitas ideias de espetáculos e nós construímos dois videodanças, o “Dança hoje”, que lançamos o ano passado, e esse com a participação muito ativa deles, e também a “Gala Clássica”, então acho que abre espaço para uma nova geração de coreógrafos aparecerem. Alguns bailarinos se envolveram com audiovisual, se envolveram com a comunicação, então por estarmos mais em casa e dentro da sede fizemos muitas coisas coletivas, de naturezas artísticas, mas que antes talvez não acontecessem na intensidade pelo número de espetáculos que fazíamos.</p> <p>[...] Olha, tiveram duas que eu diria que foram feitas completamente, mais de duas. Uma foi o Stephen, que já comentei, ele é uma parceria com o governo holandês, não teria como vir e ele aceitou o desafio, e são essas percepções através da mediação. Primeiramente, você vê detalhes que no dia a dia você não vê. Eu estou falando com você e às vezes eu olho para mim, que normalmente não olharia, eu olho para você, a câmera nos coloca em uma proximidade de rosto que você não se veria. Então essa questão do bailarino olhando para o espelho, o bailarino tentando fazer e olhando para a câmera é diferente, e precisou muito da mediação do ensaiador e nosso gerente de ensaio, o Milton Coatti foi fundamental nessa mediação, porque às vezes você não entende, tem um delay, você fala, o outro demora a ouvir, um fala por cima do outro, tem essas questões do tempo. A música, nós tentamos fazer aula com a pianista tocando em sua casa, mas não deu, foi caótico, impossível, porque cada um ouvia em um tempo, imagine uma aula onde cada um está dançando em um tempo e ouvindo em um tempo completamente diferente, com várias janelinhas, então se resolveu que seria música gravada e que essa era uma questão. Nós tivemos outra montagem que os bailarinos brincaram comigo que foi esse ano, muito desafiadora, com três coreógrafos compondo uma mesma obra que se chama “Infinitos Traçados” e cada um tinha uma música, mas eles se relacionavam, e tinha um espanhol que era quase incompreensível para os bailarinos o que ele falava, e tem um bailarino argentino aqui que dizia que às vezes nem ele entendia, acho que tinha o ruído da internet da casa dele ou da nossa. Então a mediação é maravilhosa, porque possibilita isso, que você tenha encontros com pessoas do outro lado do mundo, mas ela exige uma disponibilidade uma abertura e um desejo muito grande de que tudo dê certo, e uma confiança mútua também na direção, porque chega um momento que digo que sou eu quem vai finalizar, porque não tem o que se fazer, porque vou colocar o balé no palco e vocês aí, mas preciso resolver a luz, o figurino, e se coreógrafo está ao seu lado, é mais fácil, mas o coreógrafo está lá do outro lado e são três é complexo, então todos os dias nós gravávamos os ensaios, mandávamos para eles, eles mandavam para correção por escrito para o ensaiador, o ensaiador fazia as correções, eles mandavam as dúvidas para mim, eu mandava a resposta para eles e assim íamos. É um outro tempo, é uma outra dinâmica completamente diferente, mas acho que para nós descobrimos muito os videodanças, ampliamos sua produção aqui dentro com o “Dança hoje”, mas também com “Amalgama” e vários outros, fizemos o “Brincar e dançar” que é essa série linda, web série que é muito bacana, com as duas pedagogas e tem sido utilizado por muitos professores que precisavam ter material para brincar em sala de aula, desde pula elástico, contar história com o corpo, “Os três porquinhos”, enfim, e cada uma delas trouxe dez episódios diferentes e isso foi muito bacana. A ideia do podcast Balé também foi muito interessante porque é ouvir, antigamente ouvíamos a história e era você quem criava a sua história na cabeça, então também muitos professores de balé utilizam, muitas pessoas nas escolas usam, tem sido muito bacana. Foram produzidos muitos conteúdos curtos também para a internet, alguns bailarinos se aventuraram nisso, e acho que a tecnologia nos abre possibilidades, nos instiga a ser inventivos, e veio para ficar, temos que decantar e ver o quanto há a possibilidade de reunir tudo o que se faz no presencial mais no virtual, e é isso. Percebemos que as transmissões do espetáculo precisavam de câmeras em lugares inusitados, porque não é um registro de espetáculo, e sim um novo espetáculo completamente diferente. Então usamos câmera no centro do palco, alta, pendurada no teto, então você via de cima e isso dá imagens muito legais, com câmera na coxia, uma imagem que você nunca vê. Teve um que ousou e ficou do lado de trás, no fundo, para filmar a plateia, tivemos filmagens onde a câmera rodava em volta do bailarino, e ocupamos muitos espaços da cidade, desde a praça Tiradentes aqui pertinho de nós, como te falei, a sede, o MAC, a OSESP, a Sala São Paulo, o Teatro Sérgio Cardoso, o Teatro São Pedro, e isso também veio para ficar, hoje mesmo eu estava fazendo um projeto para o ano que vem já assim. Lançamos também uma web série que se chama “Na estrada”, que são visitas pelo estado de São Paulo filmando em frente de pontos interessantes de cada cidade trechos de coreografia, em dois minutos, com perguntas como “Você conhece esse lugar? Onde é?” e ficou muito bonito, com música composta especialmente pelo André Mehmar, direção do Alexandre Cruz e minha.</p>
<p><b>3. Ballet Staging</b></p>	<p>FB: Em relação aos espetáculos online que vocês apresentaram, vocês foram ao teatro e apresentaram ao vivo ou foram gravações?</p> <p>Marcos: Não, fomos ao teatro. Como te falei antes nos espaços em que estávamos ensaiando era impossível, não tinha internet.</p>

	<p>[...] A produção abriu mão de centralizar ensaios e espetáculos para deixar os bailarinos livres para que eles pudessem dar aulas presenciais e online.</p>
<p><b>4.Cia Carne Agonizante</b></p>	<p>Por sorte, na época dos ensaios, havíamos gravado muitas coisas. Tínhamos material. Tinham cenas no Kasulo, no palco. Nessa época as pessoas já haviam começado a fazer coisas em casa, dançar em casa, e eu te confesso que no início eu achei até interessante, mas depois comecei a achar tudo aquilo idiota, porque era uma coisa muito centrada no corpo, demonstrando suas habilidades, sua beleza física, sua beleza de monumento. Aquilo não levava a lugar algum. Aquilo começou a me incomodar demais. Mas, como falei um pouco antes, é um grupo, eu não poderia decidir por mim. Não podendo ter público, propus fazer ao vivo, uma live ao vivo, mas o elenco não quis. Então decidimos continuar o processo de criação, cada um em suas casas, e eu fui dando as coordenadas para cada um. E quando cada um produziu suas coisas, gerou-se um material, que juntamos com o material produzido no Kasulo. Nós gravamos e depois a Oswald de Andrade publicou.</p> <p>[...]Depois que fizemos o Che Guevara fizemos o “Colônia Penal”, inspirado na tortura na ditadura militar, em 2013, eu queria fazer o Carlos Lamarca, já em 2013. Foi uma pena porque esse trabalho veio durante a pandemia, e agora o material que temos é um trabalho que não era o que eu queria, porque virou um trabalho de vídeo.</p> <p>[...] O que aconteceu é que muitas dessas pessoas dança aprenderam a mexer com essa parte técnica de vídeo, experimentaram outras maneiras, mas a potência física da cena é totalmente insubstituível e poderosa, ela é soberana, não tem a mínima possibilidade de substituição, porque senão vira outra coisa, é uma linguagem legal, mas não é arte cênica, é outra coisa.</p> <p>[...]Olha, hoje em dia Flávia os celulares são bem potentes, e esse celular, que é o mais potente de todos, me esqueci a marca dele, tem dois tipos. [...] a câmera dele é melhor ou pelo menos igual a muitas dessas profissionais, e sempre tem alguém goste disso. Lá no grupo não é diferente. O Júnior, que é nosso produtor, tem esse celular, gosta de mexer com isso. Tem outra intérprete, bailarina, a Yohana, gosta também de fuçar essas coisas e comprou um equipamento, um pedaço de pau, me esqueci do nome daquilo, que ele é próprio para quem filma. Eu já vi isso. Eles colocam ou a câmera ou o celular, e o celular não treme, ele acompanha. Então, quando você vê a filmagem, não é amadora. Esqueci do nome desse equipamento. Eu já conhecia no ambiente, observando as pessoas filmando, já existia isso. Agora lançaram esse, na pandemia, então nós nos viramos com isso. Agora, para participar desse festival, me esqueci do nome desse festival que nos convidaram para fazer o “Colônia Penal”, que precisávamos remontar porque tinha que ser recente, não dava para pegar uma gravação antiga. Chamamos duas pessoas, profissionais da área, que trabalham com cinema inclusive, dois profissionais ótimos, amigos da Renata, sendo que um eu já conhecia inclusive. Eles toparam fazer por um cachê bem básico e ficou um nível de cinema, bem profissional. Mas eles gravaram o espetáculo na íntegra, ou seja, passamos o espetáculo. Não fizemos uma gravação especial para eles. Passamos e depois eles precisaram pegar algumas cenas que não deram certo. Mas desde o início falamos para eles que iríamos fazer o espetáculo, é cena, não é um filme com cortes, foi isso que aconteceu e ficou muito legal, ficou bom. [...] A edição com alguns cortes para podermos mandar o material para o festival, mas esses cortes da cena, não com cortes de uma cena para a outra.</p>
<p><b>5.Cia Dança Sem Fronteiras</b></p>	<p>[...] É a internet. É outra questão com a qual tivemos que viver, a questão da internet, então todas essas questões, e eu vou voltar a falar do paradoxal, mas por exemplo a internet, o que já acontecia o Zoom estava nos colocando e a questão que te falei que acho que pega não termos ganhado os editais do um dos ProAC onde trabalharíamos essa questão da necessidade de continuarmos trabalhando com essa acessibilidade para o vídeo. Já começamos a fazer muitos videodanças e a trazer a audiodescrição e libras para esses vídeos e nos demos conta que a pandemia para algumas das pessoas trouxe uma possibilidade que antes elas não tinham</p> <p>[...] As pessoas pensam que começou na pandemia a questão da videodança, e não, já fazemos há muito tempo, só que não tínhamos tempo para estudar e fazer, e a pandemia nos deu esse tempo, porque quando se mora em São Paulo os bailarinos demoram 2h a 2h30m para chegar para o ensaio porque moram longe, precisam se locomover com cadeiras de rodas, entrar no metrô e esperar, então quando não há mais essas locomoções que te tomam muito tempo tivemos bastante tempo nas mãos para desenvolver coisas também. E essa questão da videodança como uma linguagem e não filmar dança, mas para criar algo para a câmera e como nós tocamos o outro através de imagens e mostrar a diversidade, que eu acho que é uma questão do trabalho que fazemos, um trabalho profissional com qualidade, terminado, acabado, e não que possa ser somente dessa forma, não é isso, mas acho que isso era preciso.</p> <p>[...] O trabalho não é para a tela, é para o palco. [...] A filmagem foi em um teatro. Filmamos partes de um espetáculo inteiro, só não filmamos duas ou três cenas, filmamos praticamente tudo, mas alugamos um teatro, fomos para lá e fizemos no teatro. Não é um videodança porque já não era, não poderia mudar, porque o edital era para um espetáculo para teatro, então decidimos fazer um espetáculo para teatro, e fazer com o que tínhamos. Então fomos para o teatro, filmamos e estreamos, e as pessoas</p>

	<p><i>ficaram muito emocionadas, o espetáculo funciona no teatro e funciona de uma forma muito potente porque ele é muito delicado e as pessoas ficam muito emocionadas assistindo presencialmente porque acho que elas se relacionam com o que viveram. Como te disse o espetáculo vem do improviso, então os bailarinos começaram a criar em suas casas e eu ia olhando e recriando o espetáculo aqui, o que eu havia pensado. O espetáculo tem uma janela enorme, uma bailarina que dança de costa nessa janela, há uma escada em que um bailarino que quase não enxerga sobe e dança nela, tem um espelho, e estas eram coisas que as pessoas tinham em suas casas. Outra bailarina que também não enxergava disse que dançava vendo a cidade e eu perguntei o que ela estava vendo e ela não estava vendo nada, mas imaginava, então quando você vai ver o espetáculo ele tem uma janela, uma escada, um mancebo, objetos que saíram da casa de cada um para palco com a recriação do cenógrafo.</i></p> <p><i>[...] Então, essa é uma questão que vou seguir (videodança), em algum momento, porque há a questão dos editais que não conseguimos, mas gostaríamos de pesquisar mais porque já fazíamos, já tínhamos alguns videodanças feitos há alguns anos, e na pandemia fizemos mais e com o próximo fomento também faremos mais, mas pensando cada vez mais nessa relação da cidade de São Paulo e do corpo Estamos em São Paulo, que é uma das cidades únicas no mundo e de uma diversidade incrível, com esses vários prédios e que achamos muito bonita. Então é a mesma coisa com o corpo, começamos a fazer esses paralelos. Um corpo alto, um corpo loiro, um corpo gordo são maravilhosos, um corpo negro é maravilhoso, uma praia, uma montanha, um viaduto. Eu moro perto do Minhocão, então fizemos um vídeo quando tudo estava parado e ainda sim havia gente, e como fizemos com drone para filmar São Paulo vazia. O Minhocão sem ninguém que eu acho belíssimo! Começamos e queremos desenvolver essa questão do corpo e do espaço urbano, do corpo diverso, na cidade diversa, na paisagem diversa, essas questões de beleza. Então começamos a falar das brechas no concreto que chamamos de “Frestas poéticas”, a natureza rompe o concreto, é muito comum você ver uma flor que sai do concreto, uma árvore que o rompe e nasce, e acho que é um pouco o que fazemos, rompendo e mostrando que existimos e esse corpo está aqui. Nos dançamos dentro dessa estrutura em que vivemos formada por uma estética que quebramos e mostramos que existem outras estéticas e belezas, e com vídeo podemos fazer isso porque é diferente do palco, você pode filmar, estar em cima de um prédio. E a outra questão da tecnologia que gostaríamos de pesquisar mais é a da acessibilidade nessa questão da narração porque a audiodescrição vem depois muitas vezes, é uma camada colocada depois e as pessoas acham que é somente para quem não vê. Por exemplo, agora vamos passar um trabalho com audiodescrição com libras e sem libras porque começamos a pensar como é ter com tudo para todos e fizemos um videodança que se chama “Interlocações com a cidade” que passou em um festival no Amazonas e eu coloquei o espetáculo com audiodescrição, e participando online das exibições e as pessoas comentavam como era interessante eles estarem narrando o que estava acontecendo e que nunca haviam pensado, e era muito interessante ler esses comentários no Zoom. Então gostaríamos de pesquisar mais com o Gabriel que é bailarino com baixa visão, como seria usar essa narração como parte do processo, não vir de fora, e colocar de uma forma que tenha algo para todos ali, porque normalmente o que vemos como audiodescrição é que ela está ali somente para alguns, e ainda hoje na dança algumas pessoas acham que os recursos atrapalham, então como usar e pesquisar isso. Por exemplo, essa videodança “Interlocações com a cidade” termina com um poema que fiz e quis terminar com ele porque ao mesmo tempo que estou em cima de um telhado muito alto fazendo algum movimento de liberdade, de que estou voando, no cantinho você pode ver que tem também um intérprete de libras negro, lindo, traduzindo tudo que está sendo dito em loco, e acho de uma beleza, acho lindo e super poético, e acho que não é somente para quem não escuta, porque é uma coisa tão poética e linda, porque ele não está em uma janelinha de libras e sim está voando junto comigo. Então é isso, gostaríamos de pesquisar mais, só que são muito caros todos esses recursos e essa é uma questão, colocar audiodescrição, libras, e legenda nem sempre conseguimos colocar porque é mais um custo e somos uma companhia grande, temos muitas pessoas envolvidas. Por exemplo, cada produção tem no mínimo dez pessoas envolvidas com compositor, bailarinos, e se somarmos o cenógrafo e figurinista já são doze pessoas, mas o que gostaríamos de pesquisar mais é essa questão da acessibilidade junto com a tecnologia.</i></p>
6.Cia Druw	<p><i>Nós nos encontrávamos no Zoom. As casas eram os nossos cenários, eram os cenários deles, aqueles objetos e lugares passaram a ser o recurso. O corpo não tão expandido. Acabei trazendo uma proposta de aula chamada “Dança contemporânea, expansão além das paredes”, em que você vai além com o pensamento, cada um foi.</i></p> <p><i>[...] Nós conseguimos adaptação do projeto porque ele previa uma circulação nas unidades do CEUs, dos teatros, pedimos essa adequação, fizemos a gravação com seis câmeras para fazer em formato live, e fizemos uma temporada online, como todos os grupos fizeram. [...] fizemos a primeira e essa foi ao vivo, mas depois foi gravada, porque cada vez tínhamos que fazer o teste para poder fazer sem máscara. Nós fizemos sem máscara a gravação primeiro, então era complicado fazer sempre, principalmente nessa época, final de 2020 e começo de 2021, então nós não fizemos temporada online presencial, temporada online presencial é muito engraçado, que é essa gravação simultânea, fizemos a apresentação e a gravação. Eram poucos grupos que estavam fazendo dessa forma todos, porque não dava, era muito arriscado ainda. [...] A ideia era a visualização do espetáculo, e lógico, sempre tem uma edição, acho difícil algum grupo que tenha feito sem. Hoje você vê algumas apresentações que</i></p>

	<p>tem essa questão do ao vivo, e nós fizemos um estudo porque isso é importante. Só que se hoje tivéssemos que fazer um espetáculo assim, simultâneo, já estaríamos treinados para essa coreografia da câmera mesmo, porque a câmera passa a ser o condutor, o diretor, o coreógrafo do ângulo, então isso a pessoa tem que saber, é importante, então com a câmera tem momentos incríveis que você pega da coxa, temos um momento lindo, a hora que ela adentra em um dos cubos e é lindo, mas dependendo do ângulo é péssimo, então acho que isso foi um grande desafio, esse estudo. Tivemos o Thiago Capela que fez todo do nosso trabalho de vídeo, e ele fez PUC, artes do corpo, é uma pessoa que tem um olhar bem apurado, e não são todos que tem, e acho que isso foi um desafio. Hoje quando você vê uma companhia fazendo simultâneo já houve um estudo para isso, mas lá não era a nossa praia, então tivemos edição sim e foram poucas, mas de estudar mesmo, porque dependendo de quem está fazendo confunde um pouco, pode-se achar que aquilo é bom, é muito interessante isso, o olhar da câmera tem a pessoa lá atrás. Por mais que eu seja uma coreógrafa e tenha meu olhar estético é outra pessoa quem está ali diante do trabalho que você fez. Normalmente em uma gravação você tem pouco tempo com o profissional, ele não participou de todo o processo criativo, mas ao mesmo tempo existem coisas muito interessantes que a câmera acaba possibilitando, das aproximações, aquilo que o público não consegue chegar tão perto, o Zoom. Eu costumo dizer hoje, quando vemos a gravação e o presencial, nada se compara ao presencial. Nós apresentamos agora no SESI e foi incrível, mas é interessante aquele ângulo que você já viu na gravação a câmera não pega, mas pega outras coisas, enfim.</p>
<p><b>7. Dual Contemporânea</b></p>	<p><b>Cena</b></p> <p><i>Monica: Em um primeiro momento quanta live, quanta coisa legal. Logo no início da pandemia eu entrei bastante no fluxo online porque dou umas aulas de ioga também, então abracei também esse movimento de trocar com as pessoas esse lugar de cuidado, o Zoom, conectar as coisas no virtual já foi uma realidade logo nas primeiras semanas pandêmicas, e logo depois nos vimos tendo que jogar ensaios para online e ao mesmo tempo não ter vontade daquilo porque aquilo era fachada. Trabalhamos com profundidade, com dimensão, com presença, então nós fizemos muitas perguntas e nos permitimos esse tempo. Também com vários movimentos paralelos da Dual fazendo trabalhos com outras pessoas, coordenando outros, e havia prazo, então começamos a ensaiar on-line e aprender como seria tudo aquilo.</i></p> <p><i>Mônica: É, e começamos a produzir bastante, decidimos brincar, brincar com o cinema, brincar com a tela.</i></p> <p><i>Ivan: Fizemos uma série de lives no Instagram que era a “História(s) da(s) dança(s) no(s) Brasil(is)” e chamamos muita gente que não víamos há muito tempo e queríamos conversar.</i></p> <p><i>Mônica: E que estavam em outros estados e sempre queríamos trazer, mas não tínhamos verba, então por que não? Vamos chamar essas pessoas para uma live e colocar essa conversa em dia.</i></p> <p><i>Ivan: Aí destravou e entramos na produção digital de Instagram, entendendo um pouco do que era aquilo, um pouco da dinâmica de lives, da empatia, que eu descobri muito, Mônica me ajudou demais porque eu era pouco empático nas lives que fomos convidados, então fomos descobrindo também como se manter digitalmente no mesmo sentido afetivo, que é bem humorado...</i></p> <p><i>Mônica: Acho que isso é uma chave para mim. Ficamos nesse momento de depressão, não sei se depressão, mais uma inércia, acho que a depressão para mim veio mais no final do ano, não passava. No começo eu fiquei mais empolgada, queria deixar todos bem e eu fui muito para fora, mas depois a coisa se complicou.</i></p> <p><i>Ivan: Esse registro (do espetáculo “Tríptico”) não teria o mesmo impacto de teatralidade na sala de cênica, mesmo com todas as câmeras, se for transmitido ao vivo, então fizemos o ciclo de encontros, convidamos cinco pessoas para abordar o sertão de maneiras distintas e foi algo de muito aprendizado, foi uma maneira de fazer um curso online com várias pessoas e com dinâmicas diferentes porque tinha receita, conversa, choro, canto, festa.</i></p> <p><i>Ivan: E para mergulharmos na invenção do sertão reinventamos o trabalho do “Tríptico sertanejo” a partir dos lugares, porque Kleber foi para Juazeiro, Diogo voltou para São José dos Campos, Flávia estava se mudando também.</i></p> <p><i>Mônica: É, porque na nossa companhia todos moram em São Paulo, mas têm suas famílias em outras regiões e nesse momento todos foram se recolher em família e muitos tiveram que sair de casa porque não tinham dinheiro, então houve uma dissipação. E junto com a Alicia Peres, que fez a direção, em Dublin, na Irlanda, tinha ido para fazer mestrado e não poderia voltar.</i></p> <p><i>Ivan: Então chamei a Alicia que é uma parceira desde sempre para fazer a direção de arte do “Bruta Mirada” e roteirizamos tudo online, com filmagens de celular e fomos entender a produção, o que podemos com câmeras, com lentes, com celulares e sempre na perspectiva da criação, não exatamente tendo um ferramental maravilhoso, porque cada um filmava com seu celular e às vezes a qualidade ruim dava até uma perspectiva interessante para a imagem filmada.</i></p> <p><i>Ivan: Acho que por aí nós temos uma série de ações que podemos descrever um pouco melhor e as ações que desenvolvemos se descrevem por si, então outra coisa interessante foi entender como documentar a história nas mídias digitais, porque isso passou a ser muito importante, se iria ficar</i></p>

	<p>gravado ou seria uma experiência única e, se vai ficar gravado, o que vale daquela experiência que vai para a rede como arquivo, mas que é instrumento substituível da presença e inclusive em relação a direitos autorais de imagem, de uso de imagem, som, voz, música, pessoas que concordaram participar de um curso gratuito, mas que viraram uma playlist no Youtube. Então perceber a qualidade do documento e a falibilidade do documento, o quanto ele também é uma falência de uma coisa que vale como arquivo documental, porque se pode voltar é um dinheiro público com o qual fomos contemplados para que pudéssemos fazer o curso, vale a pena voltar porque é um documento histórico, perspectivas muito poderosas de convidadas que trouxemos, mas enquanto arquivo ele é um registro que de cara tem uma falha na perspectiva de que ele aconteceu ao vivo. Enfim, acho que é quase uma reprise, tem um documento reprise de uma coisa que foi muito potente e que o seu documento talvez não carregue a mesma potência, diferente das coisas que começamos a pensar para o audiovisual em imersão, imersivo no Youtube, no Instagram.</p> <p>Mônica: Sim, no Instagram e mesmo em live, porque chegou um momento em que começamos a nos perguntar para quê e porque postar e começamos a olhar para a ferramenta mesmo, que está saturada, tem muita coisa, é natural esse tempo de tela porque também nos afobamos com esse mundo e queríamos ver todas as lives e encontrar todo mundo, entrava na live de madrugada dos amigos tocando que na verdade era entrar na live para sentir que não se estava só, e quantas lives gostosas, amigos abrindo e dizendo para conversarmos, então isso segurou a vida durante um tempo, só que depois cansou. Mas começamos a estudar também essa ferramenta e a pensar o que faria sentido postar, o que eu deixaria de legado mesmo e como divulgaria para que essa informação chegasse para esses como esses convidados que chamamos para a live, ou o curso mesmo, porque nós demos um curso pela Lei Aldir Blanc e foi muito bacana, então muitas pessoas que queriam vir para São Paulo fazer o “História prática da dança no Brasil”, um curso que demos duas vezes, e não passou ou não conseguiu vir poderia estar conosco de algum modo, então como isso amplia a nossa abrangência e nossa troca como todes.</p> <p>Mônica: Totalmente, os ensaios junto com o Lucho (Luis Rubio), esse parceiro que o Ivan já tinha, tudo online, fomos entendendo e ele já estava trabalhando bastante com o online, e tinha uma destreza, ele trouxe uma destreza no sentido de uma objetividade que foi muito bacana.</p> <p>Monica: [...] por exemplo, precisávamos de luz à noite, então roteirizamos o filme com luz, com tudo, antes de fazer a gravação no celular e depois contratamos a Fuzuê para dar um acabamento bacana e ter outro olhar profissional nesse sentido, porque se fosse para o audiovisual queríamos fazer algo profissional e compartilhar as verbas, que acho que era o mais importante da lei naquele momento porque estava ruim para todos, então um pouco para cada um ajudaria. Fomos assistir muito cinema, descobrimos coisas que sabíamos e já não imaginávamos.</p> <p>Monica:[...] E depois cada produção, cada encontro que fizemos de live passou a ser uma necessidade de vida, de vida no sentido de nos mantermos em movimento. Esse lugar das conversas, e que tivemos muitas, fizemos muitas lives e muitos encontros, nos alimentaram demais e foram movimento também, foi uma organização, dar nome para as coisas, trazer palavra, olhar para o nosso percurso, olhar para o percurso de outros.</p>
8.Eduardo Fukushima	<p>[...] O evento aconteceu online e meu papel era dançar e mostrar esse museu novo, reconstruído. Foi uma construção coreográfica em uma escala muito grande para um corpo sozinho, um solo. Já tinha feito uma obra, “Homem Torto”, para uma sala grandiosa em Veneza, mas ocupar o museu todo foi novidade para mim e novidade também a construção de uma coreografia para o vídeo.</p> <p>[...] de 2020 através de dois projetos recomecei os trabalhos e me abri de novo a pensar fazer dança para as telas. O primeiro projeto foi com o programa Qualificação da Dança do Estado de São Paulo que fui selecionado como orientador. Orientei a produção artística do grupo Iluminação Fluida de Taubaté, trabalhamos online e fomos estudando juntos a linguagem virtual, das telas, dos ângulos, edição de vídeo e comecei a perceber que as plataformas virtuais podem ser também espaço do encontro e da criação. Com esse grupo, abraçamos toda a susceptibilidade que é trabalhar online e o que o online nos apresenta, através das falhas de conexão e pausas inesperadas, o uso das imagens pixelizadas e ao meio da precariedade que é trabalhar em dança remotamente há espaço de criação e de construção. O outro projeto de retomada foi o convite da Sonia Sobral para o Centro Cultural São Paulo que era criar um caderno de artista em vídeo e tentar mostrar o que está por trás dos meus processos de criação, um projeto também que vem para revitalizar o acervo de dança do Centro Cultural São Paulo. Sonia Sobral queria renovar esse acervo com uma produção atual, um acervo de dança bastante importante e grande, que mostra um pouco da dança paulista desde os anos 80 a 90 até 2010. Esse processo me abriu para fazer uma revisão, rever como eu crio e criar um vídeo, uma linguagem que não dominava, nunca tinha sido propositor de uma obra em vídeo. Foram meses de um grande resgate do passado, abri todos os HDs parados, fui rever todas as gravações de ensaios desde 2004, coisas eu que nunca tinha visto, foi um processo arqueológico, encontrando surpresas, tirando o pó, tentando extrair o sumô de centenas de gravações de ensaios e material de pesquisa, foi um trabalho insano na frente do computador, no mundo das imagens, intenso trabalho de decupagem, um resgate e descoberta de onde enxergo dança em danças que fiz no passado, em materiais brutos.</p>

	<p>Treinei uma generosidade ao me assistir dançando, pude me deslocar e tomar distância de mim e da dança que faço. Foi um processo bem rico, chamei esse trabalho de “Diário de Movimento”, e é um filme em que vou mostrando pedaços de ensaios junto com pequenos trechos de apresentações de uma maneira não cronológica, com a intenção de mostrar como a dança pode dizer sobre si mesma. É um vídeo que tem poucas palavras e mostra um dos princípios de se criar dança que é dançar e repetir, é na insistência que se cria algo. E me mostra que o mais difícil na dança é permanecer em fluxo de dança, ou seja, dançar, e que gestos e movimentos se misturam entre passado e presente e aponta futuros, a memória corporal é potente e não controlamos.</p> <p>[...] Logo voltei a performar, fui pra Portugal apresentar um solo de 2008, “Entre Contensões” e transformei o solo “Homem Torto” em vídeo para um festival no Chile. Gravei o “Homem Torto” na Oficina Cultural Oswald de Andrade em outubro de 2020, um lugar importante para mim, onde comecei a estudar dança e pude trabalhar muito. A Oswald estava vazia, em estado de exceção, goteiras pelo corredor e com um ar abandonado. Gravamos ao meio das goteiras. Dancei sozinho para uma câmera com dois amigos, profissionais do cinema. Esse vídeo foi apresentado na Bienal de Dança do Sesc e na Mostra MiTsp e talvez uma das obras mais bonitas que fiz. Depois desse trabalho, recebi um convite para coreografar uma jovem dançarina, a Bruna Danesi para o Espaço Sergipe de Arte, Cultura e Psicanálise. Nesse trabalho decidi assumir tudo, desde a gravação até a edição. Foi um trabalho que me abriu para o estudo de execução técnica na produção de um vídeo e novas portas foram se abrindo e entendi na prática que editar é um gesto coreográfico e através dessa exploração, através dos erros e encadeamentos inusitados que acontecem na ilha de edição a coreografia vai se estabelecendo. Percebi que no vídeo por ser bidimensional é muito mais fácil a manipulação visual, o direcionamento do olhar do espectador, diferente das artes da presença que são tridimensionais. Essa dança chamei de “1 pra 1”, uma dançarina encontra um coreógrafo e desse encontro algo surge.</p> <p>[...] com suporte da Aldir Blanc e 2021 começa como um ano de bastante produção. Criei o vídeo “Cantos”, onde coreografei a dançarina August Lui que conheci no programa Qualificação das Artes. Trabalhamos online, o cenário foi a parede branca do quarto dela, uma tela que me abriu o olhar para uma tela de pintura, o corpo da August com seus movimentos vai traçando o ar como uma pintura. Foi um processo bastante caseiro, me especializei na edição e essa pintura em movimento foi se definindo na mistura entre imagens de diferentes resoluções, a internet nos coreografou também. Produzi tudo nesse trabalho, gravação, edição, preparação corporal e sonoplastia</p> <p>[...]Em 2021, fui para o Rio de Janeiro gravar o “Homem Torto” no MAM dentro do festival Caixote com apoio da Lei Aldir Blanc. Também teve um convite para encerramento da Bienal SESC de Dança, em que eles pediram um dueto meu e de Bia, que é “O Que Mancha”, mas com outro desafio, que é a transmissão ao vivo, bastante diferente do que pensar em um vídeo pré editado, a transmissão ao vivo tem outra natureza e requer outras estratégias de criação. Esses tempos foram tempos em que exercitei a resiliência e a capacidade de adaptação a diversas condições de trabalho e pude experimentar todas as maneiras de produção em dança, em aulas pelo Zoom, na edição de vídeos, pesquisar o campo do cinema, fazer dança pelo telefone, coreografar virtualmente, encarar a transmissão ao vivo e conclui um curso de especialização em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Trabalhei também como dançarino na obra “Chão” de direção do artista visual Nuno Ramos. Foram anos de bastante trabalho ao meio de tristezas, perdi um tio querido pela COVID, minha mãe teve problemas de saúde mental, perdi também amigos queridos que adoeceram mentalmente, observei diversos amigos artistas deixando o Brasil pela falta de perspectivas de trabalho, é muito difícil se manter em pesquisa de arte e colaborar no meio cultural em um país onde nosso trabalho é marginalizado e precarizado, trabalhamos ao meio de muita insegurança, Me sinto um sobrevivente e no meio de tanta força que nos puxa para parar, que nos puxa para o chão, mais uma vez a dança me fez resistir a força da gravidade neoliberal, estou dentro dessa força mas vibrando para outra direção. Sigo no fluxo da vida aprendendo a me esquivar, flexibilizar, lutar e respirar. Sigo no caminho da arte, do movimento, das artes vivas, do cuidado de si e do outro, do estudo, da conversa, na criação de outros modos de relação de trabalho, da vitalidade e do amor. E é esse o caminho que faz sentido, hoje, quando falo com você.</p>
<p><b>9.Cia Fragmento de Dança</b></p>	<p>[...]Estávamos com dois projetos e rapidamente, mesmo sem saber nada de como funcionava o Zoom e sem ter nenhuma relação com esse tipo de tecnologia no nosso trabalho presencial, de trabalhar com vídeo. Nunca foi um interesse meu, inclusive eu até falava para o elenco que tínhamos tudo gravado da Fragmento, mas nunca tínhamos assistido, a menos que tivesse que remontar, mas assistir uma temporada porque foi gravada para assistir, não suporte, até hoje não suporte, eu nunca tive esse hábito de ver nossos trabalhos em vídeo, fazendo correções a partir do vídeo. Mas chegou essa nova realidade e eu sou de arriscar, dificilmente eu gosto de esperar para ver o que vai acontecer. Então fechou tudo em março e em junho já estávamos com temporada no Zoom. Acho que fomos tão rápidos para esse modelo do Zoom, que foi muito interessante, teve muito público, muita gente que foi assistir nos perguntou como usar o Zoom de uma forma ou de outra, como já havíamos descoberto a tecnologia e, na verdade, foi uma coisa em equipe. Tínhamos esse trabalho “À la carte” que estava previsto no Fomento uma circulação e que é um espetáculo interativo.</p>

[...]Acho que fizemos dez apresentações assim, não sei de cabeça, mas fizemos uma temporada online e o “Amor Mundi”, que era esse que também estrearia em pouco tempo, resolvemos voltar para o kasulo e gravar lá porque não dava para fazer em casa, tinha uma relação com espaço muito forte, cenário, vidro pendurado no teto, vaso de vidro. Em setembro fomos para o Kasulo, fizemos uma retomada, ensaiamos, gravamos lá e colocamos máscara como parte do figurino, mas não uma máscara comum, uma máscara composta como figurino mesmo, com as mesmas cores, toda diferente e que inclusive vamos continuar utilizando mesmo depois da pandemia porque teve muito a ver com o trabalho mesmo. Depois disso fizemos “Mulheres em Cena”, mostra também no online com transmissão do casulo. Fizemos muita coisa, não paramos mesmo. Estreamos dois trabalhos nesse momento da crise sanitária, fizemos duas mostras do “Mulheres em Cena”, uma online do Casulo e outra ao vivo agora porque os teatros já abriram, a primeira parte no online e a segunda já presencialmente. Fizemos seminários e oficinas. Trabalhamos muito.

[...] Eu acho que no caso do “À la carte” foi muito mais gostoso, porque como quisemos fazer o ao vivo e o interativo virou um grande encontro. [...] No caso do “Amor Mundi” que gravamos e mostramos o vídeo, para mim foi bem frustrante, até falo para as pessoas que ele foi um natimorto porque a nossa expectativa era realmente construir uma situação corporal e cênica que não soubéssemos como iríamos finalizar. A ideia no final do espetáculo era quebrar os vasos de vidro, mas não sabíamos quantos vasos quebrariam, se eles se quebrariam, o que iríamos fazer depois que eles se quebrassem, se iríamos nos cortar, se iríamos parar de fazer, se haveria muito caco no chão, isso era a proposta do trabalho, não saber para onde ir, e esse não saber para onde ir teve que se fixar em uma cena, uma situação. Todo o trabalho que caminhava para ter esse lugar do risco, porque o “Amor Mundi” é sobre risco, é sobre não saber e sobre ruptura, se fixou em um vídeo, parece que o norte deles se perdeu e para mim foi frustrante nesse sentido. Tentamos manter a ideia do encontro, inventamos de tudo nessa pandemia, e ao invés de fazer o vídeo inteiro do “Amor Mundi” fizemos três episódios para que as pessoas quisessem acompanhar como se fosse uma série e cada episódio tinha um debatedor conosco. O Odilon foi um dos convidados, Helena Bastos foi outra convidada, então queríamos permanecer com a ideia do encontro. A pessoa entraria no Zoom, acessaria o link, assistiria ao vídeo, voltaria para o bate-papo, iria querer saber o que aconteceria no próximo capítulo e o que queríamos era promover algum laço, continuar promovendo algum laço de encontro, porque dessa questão do público ir para o Youtube assistir, entrar e sair me incomoda muito até hoje, não tenho paciência, acho muito chato para onde estávamos indo, então eu queria cada vez mais provocar uma situação em que pudéssemos ver a plateia, ouvi-la e continuar nos encontrando e para mim a ideia do Youtube, só o vídeo solto, não tinha a ideia do encontro, era mais fixa do que já estava o “Amor Mundi” que para mim já estava fixo, então houve essas duas situações, uma que foi totalmente interativa e ao vivo e outra que foi ao vivo o bate papo, mas com o link fechado do trabalho.

[...]A “Terça Aberta” fizemos ao vivo também, foi uma condição que colocamos para os artistas, fazer somente se eles quisessem fazer ao vivo, não queríamos vídeo porque começamos com vídeo e depois eu desisti porque estava me deixando muito triste mesmo essa ideia do fixar e o ao vivo, mesmo sendo o ao vivo no Zoom, me deixava um pouco mais instigada com o trabalho. O “Mulheres em Cena” foi ao vivo, transmitido do kasulo e fizemos tudo lá, montamos luz, ensaiamos, vimos como iria filmar, o pessoal da Fragmento fez toda a parte de produção e transmitimos do Casulo estando lá ao vivo, eu estava lá, assisti os trabalhos ao vivo, então para mim isso já fez alguma diferença porque ainda que tivesse uma fruição eu estava assistindo ao vivo e acompanhando do celular ao mesmo tempo. Na “Terça Aberta” também, eu estava assistindo ao vivo e vendo uma pessoa em minha frente filmando, e ainda que tivesse isso para mim era muito diferente, e outra situação muito privilegiada também foi o fato de termos o kasulo, porque para quem não tinha espaço é muito difícil você se colocar a condição de ter que fazer tudo em sua casa, e tínhamos a possibilidade de fazer no Casulo com mais segurança do que em casa. Por exemplo, o “SESC em casa”, que vai até a casa das pessoas, eu disse que não faria quando eles me chamaram porque eu não tinha condição de fazer em minha casa, mas posso fazer no kasulo, porque minha casa é muito pequena, tem quatro pessoas, tem cachorro, não teria como ensaiar, como ter silêncio, ficaria mais aglomerado. Em contrapartida lá no kasulo o espaço é maior, ficaria mais arejado, tem as janelas abertas, então até por uma questão de segurança era melhor ir para lá. Ah, me esqueci, estreamos outro trabalho na pandemia também, o “Improvável”, esse também com transmissão ao vivo em um dia e no outro gravamos e fizemos uma temporada, e esse também tinha cenas de interação.

[...] “Improvável” foi o Osmar Zampieri, já estávamos estudando um pouco mais do plano sequência para parecer mais com o ao vivo, então depois de um ano usando a tecnologia já estávamos chegando a esse lugar e se quiséssemos algo mais próximo do ao vivo teríamos que ir para o plano sequência e fizemos uma abertura de processo ao vivo com ele, depois chamamos o Osmar e eu falei para ele que queríamos o mais próximo de um plano sequência. O “Amor Mundi” fizemos com edição, com tecnologia mesmo, usamos vídeo construído, pensado, com várias coisas que nem sei explicar direito porque teve uma equipe fazendo, mas foi feito pensando na ideia do vídeo mesmo, porque o que seria projeção na cena terminou virando filme porque fizemos sobreposição de imagens. E o “À la carte” fizemos ao vivo, com edição, esses vídeos que entregávamos para as pessoas depois que elas votavam no cardápio cada bailarino fazia em sua casa, mas depois juntávamos tudo, fazíamos uma

	<p>edição, eu e André, que estava trabalhando com a edição, eu selecionava as cenas e fazíamos isso juntos. Cada trabalho teve um processo diferente, até porque cada novo trabalho era uma descoberta para o que funcionava e o que não, o que se parecia mais com o ao vivo, o que cansava menos, e o fato de fazer o “Amor Mundi” em episódios de 15 minutos se tornou menos cansativo porque ao invés de assistir 50 minutos direto eram 15 minutos, depois 20 minutos e depois 15 minutos. Estávamos o tempo todo pensando também no aspecto da apreciação mesmo, da recepção, de como isso seria recebido, porque o tempo da tela é outro, o cansaço, quanto tempo as pessoas estão na tela, foi uma coisa que pensávamos e falávamos o tempo todo, mas eu não tinha estudo, competência ou interesse algum na verdade, nunca tive interesse por vídeo, nunca fui uma interessada nessa linguagem, eu quis mesmo encontrar algum caminho, não era uma coisa que eu gostaria de continuar fazendo, queria voltar para o presencial. Fizemos um documentário também, muito interessante para sua pesquisa, depois se você quiser, o documentário do “Amor Mundi” mostrando tudo o que aconteceu antes, limpando sala, mostrando o processo, entrevistando os bailarinos, inclusive eu falo sobre isso lá.</p> <p>[...]Acho que ele tem uns 15 minutos também, e foi outra coisa que fizemos para promover o encontro, no fechamento do “Amor Mundi” lançamos esse mini documentário para as pessoas que quisessem ver como foi o processo. Então, ficávamos pensando muito nas estratégias de aproximação e quais são essas estratégias, mesmo sem ter essa relação com a linguagem do vídeo, a minha questão era como manter o encontro, como manter a pergunta viva e as pessoas interessadas em trocar, em ver, e as estratégias eram pensando mais nisso e menos em desenvolver uma linguagem de super qualidade que seja uma coisa para usarmos no futuro, não era, eram estratégias de encontro sabe, era bem nesse lugar.</p> <p>[...] Uma coisa que acho que foi positiva de tantas coisas ruins foi que nós, em termos de memória do nosso trabalho, de registro, de fazer esse mini documentário, de pensar em ter tudo mais registrado, no geral para as artes e para a dança foi bom, porque as pessoas começaram a registrar, era o único modo de produzir. Então as lacunas todas que temos, de não ter acesso aos trabalhos, de registrar de uma forma sem qualidade nenhuma, acho que isso ficou para trás, a partir de agora as pessoas terão cuidado com os registros, isso é um aspecto positivo pensando em memória, de como fazermos esse caminho e deixamos esse lastro mesmo que é a história da dança, memória, registro, isso é uma coisa interessante. Mas eu não fiquei com a impressão de que isso veio para ficar, para sempre, vamos assumir o híbrido porque eu fiquei o tempo inteiro saudosa de retomar, cansada do excesso de vídeo</p> <p>[...] Foi o Vinícius que trabalha comigo quem fez, ele é bailarino. Outra coisa interessante que não falei é que ao invés de tentarmos contratar profissionais fora do nosso círculo de aproximações eu tomei a decisão de, mesmo sendo da forma mais amadora, fazer com quem já está no grupo, experimentando, errando, mas pagando quem já está. Por exemplo, quem fez nossos vídeos do “À la carte” foi nosso iluminador, quem fez o mini documento foi o bailarino, porque não fazia sentido para nós contratar uma prestação de serviços no momento de pandemia e pagar menos quem estava dentro, então fizemos esse acordo, pagar quem estava ali e fazer como dava ali. E acho que foi legal essa decisão porque as pessoas conseguiram receber os cachês e foram se aventurando em coisas que queriam se aventurar e descobrindo coisas.</p>
10.Fragmento Urbano	<p>[...]Tivemos um período de reestruturação e quando estreamos pelo ProAc as notícias da pandemia já estavam em voga e precisamos mudar todo esse projeto para o online. Para você ter ideia nós não temos nenhum bom registro do espetáculo porque fizemos um primeiro registro e depois, quando o espetáculo estivesse um pouco mais maduro, gravá-lo de fato e não conseguimos chegar ao final para gravar um espetáculo um pouco mais legal.</p> <p>[...]Antes da pandemia estávamos trabalhando bastante, e quando a pandemia chegou a primeira coisa que tivemos que fazer foi isso, estruturar um projeto inteiro para o online, pela primeira vez, e a grande questão que ficou e que temos até hoje é quando as ruas voltarão a ser possíveis de modo seguro para o artista que trabalha com essa perspectiva.</p> <p>[...]Desta forma, esse projeto aconteceu online, fizemos lives, cursos fechados, fizemos a escrita do processo e finalizamos o ProAc desse modo, fazendo os processos, convidando artistas e acabou se tornando um processo formativo, e ganhamos a Aldir Blanc já na pandemia para o auxílio do grupo, que não parou de se encontrar online.</p> <p>[...]Então, fizemos essa mini websérie para o Instagram e foi legal entender como isso pode virar pequenas pílulas que as pessoas também podem consumir, podem entender, podem refletir, podem buscar, e muita gente depois buscou nos perguntar coisas e isso foi bem legal porque é outro tipo de interação com o artista e com a obra dele via essas relações de internet, é outro diálogo, outro universo do qual precisamos aprender muito e aprendemos um pouco na pandemia com a presença da Alice, porque ela é nova e antenada, então tem uma comunicação acontecendo ali e começamos a discutir que comunicação era essa e o que o grupo Fragmento Urbano está interessado em produzir para as redes. Não somos produtores de conteúdo, mas queremos produzir um conteúdo dentro de uma plataforma que não seja somente um material passageiro, mas que a pessoa se lembre de nossa web</p>

*série e queria rever, então também é um lugar de produção que fica um material e aí sim nos interessa mais do que somente produzir toda semana. Também é uma produção de conteúdo, mas tem um fluxo distinto.*

*[...] Lançamos há alguns dias atrás na internet, mas ele não ficou disponível, estamos circulando aos poucos com ele e esse foi um material de vídeo, pensado para vídeo, mas sempre com perspectiva de onde está a “quebrada”, onde está a rua e cada um dentro de suas possibilidades procurou frestas onde pudesse atuar na rua, mas de modo seguro, então há vídeos à noite na rua porque não há ninguém, então a pessoa dançou no beco*

*[...]Produzimos também um disco do Esquina, porque começamos a discutir onde estão as produções fonográficas da dança e principalmente as produções fonográficas da dança negra, onde elas estão com suas referências para também podermos estudar, porque muitas vezes estudamos as referências de dança de corpo, mas e os outros aspectos? Eu quero estudar referência de dança de figurino, quero estudar referência musical, quero as outras instâncias de dança para poder produzir esse momento. No Terreiro Urbano tem um disco do “Treme Terra” e eu consegui escutar, suas nuances, mas e a do Fragmento Urbano, onde está? E a do Zumb.Boys, onde está? Como eu acesso esses materiais? E foi aí que começamos a produzir esse disco*

*[...] Não somos hackers ainda, mas já conseguimos entrar na reunião do Zoom tranquilamente sem muito tumulto e usar os recursos, e acho que isso dispara para os próximos passos e por isso essa relação de cultivo porque todas essas questões foram frutos que plantamos e colhemos.*

*[...]E foi legal ouvir as narrativas e ver os produtos, porque eu não iria fazer isso, viajar nesse lugar, então foi muito bacana poder ver essas sementes, assim como a produção da internet que deu muito certo, e com tudo isso começamos a estruturar um caminho do que veio a ser o fomento de agora, que é “Próximos passos” o nome do projeto*

*[...] Nós mesmo, daquele jeito, na gambiarra. Não tivemos aporte técnico de ninguém não. Nós juntamos o pouco que eu entendia com o pouco que o outro entendia e fomos estudando e nos virando. É isso, no grupo temos a felicidade de ter o Cic Moraes que é formado, nossa, nem sei o nome, mas ele mexe com tecnologia de computação, então nos salvou em muita coisa, ajudou demais, mas não que alguém tenha vindo de fora e dito para usar alguma plataforma para algo específico. [...] É muito louco porque por mais que tenhamos produzido juntos aquela parafernália toda de discussão e soubéssemos o que cada um tinha como roteiro e como construção da ideia não sabíamos o que viria, não dá para saber, porque o processo é muito interno, e você como artista também já passou por isso. Você está lá com o seu grupo e mesmo quando você expõe aquilo para alguém não traduz, é somente quando a pessoa vê mesmo, então foi essa a sensação, de não saber nunca o que viria mesmo, tínhamos uma ideia. E quando os vídeos chegaram entendemos o que estava sendo falado, porque não havíamos entendido, e algumas coisas que as pessoas trouxeram no vídeo não atingiram o objetivo, então fizemos algumas experimentações até chegar a um vídeo da pessoa com provocações, fomos provocando e foi acontecendo, então fizemos umas duas devolutivas desse jeito, só gravava ainda não com o figurino, ainda não com tudo pronto, então quando chegou o vídeo pronto vimos que o trabalho tinha atingido o seu objetivo. É uma sensação de espera, porque já havíamos dado o que podíamos, agora vocês resolvem, e a edição entra para poder construir uma amarração, porque como já sabíamos todos os roteiros eu e a Ane sentamos para entender aonde iria cada coisa, para que, como juntar um assunto do mestre Mestre Ivamar com o assunto da Liana, e chegamos a uma narrativa que não é uma narrativa linear, ela está acontecendo em vários territórios ao mesmo tempo, coisas que se aproximam e coisas que se distanciam muito e trouxemos isso para dentro da obra. Foi isso Flávia, eu acho.*

*[...] o acesso mais direto que temos hoje e que temos quase o mesmo número no mundo do que pessoas, o celular. A maioria das pessoas está com um celular na mão, mas o celular não tem todos os recursos e muitas vezes ele é pesado, e a pergunta é como transformar todo esse conteúdo em um material mais leve que as pessoas consigam ver mais tranquilamente e ter acesso a isso que estamos produzindo? Nós temos aplicativos não temos? Já baixou? Pronto. [...] Mas nesse projeto nós estamos discutindo acervo e memória, por exemplo. Chamamos um biblioteconomista, que pensa essa relação de arquivo e memória, e existem outras pessoas que pensam arquivo e memória na “quebrada”, fomos trazendo essa relação porque ficamos nos perguntando bastante uma coisa que a cultura muitas vezes discute, mas produz pouco, principalmente nós que viemos de “quebrada” a falta de informação é muito complicada, então produzimos muito, mas onde as pessoas podem acessar é um problema. Onde está o que você está falando? A academia cobra muito isso, provar, e você manda um vídeo que fez em seu celular, mas aquele vídeo do seu celular se torna documento quando? Temos discutido muito isso no Fragmento, porque são doze anos de história, mas quando a história desse grupo se torna relevante à cidade de fato? Como se torna relevante à cidade de fato? Ela é relevante, os artistas conhecem, mas não basta que os artistas conheçam, aquilo para o poder público não faz sentido algum. Se o poder público falar que o Fragmento Urbano acabou porque acabou, acabou! Eu não tenho o documento para poder lutar, brigar e dizer que eles estão jogando uma parte de sua história fora, e para os pretos isso faz muita diferença, então para nós, “quebrada”, essa discussão é central. Não dá*

	<p>para eles continuarem apagando, e para eles não apagarem precisamos transformar isso em documento. Essa é uma parte central do projeto e o aplicativo é só uma forma de publicizar isso e a “quebrada” ter acesso pelo celular, sempre, então eu estou pensando no público que eu quero que veja, porque os boys vão acessar, tranquilo, a galera que tem acesso ao computador, ao MAC Book em casa, o que eu colocar, seja até em 3D, eles verão. Agora se eu trago isso para uma plataforma mais simples mas sem perder a qualidade “os quebrada” têm como baixar um aplicativo e ficar ali vendo o vídeo, vendo conversa, vendo texto, porque dentro de um aplicativo cabe bastante coisa, então acho que essa é uma discussão, onde está nosso público e a que nosso público tem acesso, e essa é uma coisa que eles têm acesso não totalmente ainda, mas em grande número, porque nem na rua atingimos nós a totalidade, e não queremos atingir a totalidade, queremos expandir a possibilidade de pessoas verem aquilo, sem essa pretensão salvacionista. É uma pessoa querer ver seu trabalho e baixar o aplicativo, nos ver e ver muitos outros artista, e se a filha quiser dançar mostrar o aplicativo para ela porque ela conhecerá vários outros grupos, não precisa ser comigo e poderá descobrir um cara lá ao lado da casa dela.</p>
<p><b>11.Grupo Zumb Boys</b></p>	<p>[...] Temos esse lugar inseguro, porque era um trabalho, era um desejo e esse trabalho continua, eu e Uma nos encontramos online ainda, fazemos esses estudos e temos o desejo de continuar, mas mesmo para fazer um solo eu não faço um solo, eu chamo alguém, chamo a Uma para estar junto comigo e por um lado é muito legal porque isso fortalece.</p> <p>[...] Anteriormente a isso fizemos uma apresentação, uma live, que foi na Virada Cultural Paulista. Fomos ao teatro, não tínhamos público, todos tinham tempo restrito, fizemos testes, mudamos a nossa lógica de ensaio e isso vamos ver como vai funcionar posteriormente à pandemia, porque tínhamos uma frequência de encontros e agora, se formos nos encontrar, vamos tentar fazer uma prática individual, fortificar essa primeira memória, fazer um encontro online para que essa memória e as dúvidas que aparecerem tentemos sanar o máximo possível e depois ter um ou dois períodos para trabalhar coletivamente, mas esse treino anterior, essa prática anterior era necessária para a memória, para nos aproximarmos de um fazer e minimamente mantermos nosso corpo com resistência.</p> <p>[...] Anteriormente à pandemia fizemos, se você olhar no Youtube do grupo inclusive uma das propostas do fomento era fazer um registro desses processos que temos enquanto estudo, então gravamos o registro de três procedimentos que é “Solo Instável”, “Rasgada” e “Espaço de Angola, isso anteriormente à pandemia e a estética visual é muito bonita mesmo, os três são procedimentos. Por exemplo, o “Solo Instável” está conectado com esse lugar do abandono que falei, desse chão, dessa ideia do que te tira do eixo e te desestabiliza. “Solos de Laje” a nossa proposta de estudo foi irmos para um rio, com um colchão inflável e uma madeira em cima e a ideia era trazer essa proposta de corpo e essa dança que desenvolvemos para fazer em uma cima desse chão que não temos domínio e que é instável, porque uma vez que pisamos no colchão a água vai para baixo e o corpo desestabiliza, então esse é nosso estudo, como é fazer o que fazemos só que em um chão diferente, um chão que te tire do eixo, um chão que te desestabilize, diferente do chão firme com o qual estamos habituados e que estudamos há bastante tempo, essa é a ideia e isso está registrado através de vídeos desses procedimentos, “Rasgada, Espaço de Angola” e outros três que foram posteriores à pandemia, porque conseguimos fazer uma coleta de material que já havíamos produzido anteriormente só que com uma estética diferente. Mas quem produz isso não é o Zumb Boys, não é câmera do Zumb Boys, é alguém convidado para fazer o registro que tem esse domínio da câmera, porque para fazermos isso é necessário um estudo, mas nem todo estudo é compartilhado, qual estética você quer colocar para as pessoas assistirem, então tem que se ter um cuidado, e não um cuidado no sentido de perigo, mas você fazer suas escolhas estéticas para o que você quer entregar para as pessoas. O cuidado é nesse sentido de pensar em quem irá assistir e não entregar qualquer coisa, e não que as pessoas que fizeram esse processo tenham feito qualquer coisa, não é isso que estou dizendo, é só como nós escolhemos trabalhar, desenvolver as coisas. Poderíamos ter feito algo com o resultado muito bacana, mas ainda sim, é uma dedicação que teríamos que colocar ali para a intenção ser algo interessante a ser compartilhado.</p>
<p><b>12.Cia. Lagartixa na Janela</b></p>	<p>[...] começamos a fazer os encontros por Zoom como uma forma de entender o que poderia acontecer, e também porque tínhamos um cronograma a cumprir, que são essas partituras duras com as quais temos que lidar, mas que acho que são boas, porque definem uma temporalidade</p> <p>[...] E foi muito interessante porque eu disse para paramos de sofrer e aceitarmos trabalhar pelo Zoom porque, querendo ou não, era o único lugar no qual teríamos segurança e vermos no que daria tudo aquilo</p> <p>[...] Por estarmos juntxs a tantos anos conseguíamos nos conectar pela tela sabíamos onde estava a densidade do corpo do outro, apesar de ser uma outra materialidade, pois a tela nos remete ao aéreo. Tanto que eu ficava brincando que estávamos no estado Devir/tual. Era uma relação de encontro e criação virtual que estávamos vivendo.</p>

	<p>[...] Essa questão da Sheila foi uma coisa incrível porque ela é uma pessoa maravilhosa, fez todo o trabalho com a abordagem somática conosco via Zoom, e foi muito bom, até porque estávamos precisando ativar outras percepções, tudo estava muito bidimensional.</p> <p>[...]Trabalhamos com a Fernanda Eugênio- AND LAB-, em um projeto anterior e incorporamos a prática de criar o tabuleiro, como um espaço de jogo, que ativa um estado de relação e não como um estado de associação de ideias. A pergunta é: Como você se move nesse grande tabuleiro? Saber parar, observar, entender tudo o que se relaciona e estar em relação ao mesmo tempo, então essa prática nos ancorou e foi muito forte para nós, pois já tínhamos todos esses materiais, para fazer essa leitura enfim as telas se transformaram em um grande tabuleiro e essa criação coreográfica nesse espaço virtual, foi muito interessante, uma nova invenção.</p> <p>[...] E eu, como diretora, tive que me desdobrar, porque são cinco telas acontecendo ao mesmo tempo, e às vezes eram duas, às vezes eram três, e eu fui criando fisicamente, uma coisa bem corpo, uma relação de filtro para estar com cada um, na minha leitura pela tela</p> <p>[...]Não sei se você conseguiu ver o trabalho que inclusive está no YouTube, mas nós não cancelamos o corpo Zoom, nós trabalhamos com as imagens do Zoom, e fui com o Marcelo Villas Boas, que fez a direção de vídeo, na casa de cada performer para podermos gravar todas as partituras individuais, para depois fazermos as escolhas em relação ao que foi criado pela tela do Zoom, porque comecei a ficar preocupada com a edição do vídeo, teríamos que assumir o Zoom porque é o depoimento de um momento muito forte, que não é uma coisa particular, mas da humanidade. Então a tela Zoom tem que ser assumida dentro dessa construção dramática, dentro dessa narrativa, e ficou muito legal.</p> <p>[...] mas aí eu pensei no recurso do áudio, então fomos mandando perguntas para as elas e elas foram respondendo, então a presença da criança está pelo áudio no trabalho, continuamos em conexão com elas e criamos a pergunta: O que é que vocês fazem quando tem que esperar? E foi muito legal porque as respostas vieram juntamente de encontro com o que estávamos pesquisando, que era a distração, o se entreter com o que está ao redor. E muitas crianças responderam que quando tinham que esperar se distraíam, eles não sofrem.</p>
13.Marta Soares	<p>[...] Não, eu não quis pensar para a câmera, eu quis um registro. Eu não gosto de videodança, tenho preguiça, não me interessa. Então eu fiz registro. Eu não tenho interesse nesses vídeos que estão aparecendo por aí, eu nem assisti. Às vezes eu cliço e vejo alguns minutos de um ou outro, mas não me interessa, de fato, acho a maioria chatos, eu nunca curti muito videodança. Algumas danças filmadas como filme eu gosto, como Forsyte, Anne Teresa, Merce Cunningham, mas é uma relação filmica, é um registro filme, não um registro palco, onde eles pensarão como essa dança pode ser vista como filme, mas aí é muito bem feito. Agora vídeo dança eu realmente não tenho muita paciência, gosto muito de vídeo arte, mas videodança eu não tenho interesse, acho bem chato. Você não deve estar acreditando na minha sinceridade, acho que você nunca pegou uma pessoa tão sincera nesses quatorze entrevistados.</p>
14.Marcos Abranches	<p>[...] Nós chamamos uma gravação (“O idiota”), uma produtora chamada Fuzuê, e fizemos uma filmagem como se a câmera estivesse junto, dentro do espetáculo. No dia da gravação o rapaz ficou junto na filmagem, fizemos a filmagem juntos, dentro do palco[...]. Sim, para ficar mais real, o mais real possível, como se o público estivesse vendo ao vivo mesmo.</p> <p>[...] Como espetáculo foi muito importante para poder abrir mais o campo de divulgação, mas particularmente não quero dar continuidade, porque a pessoa vê virtualmente e vou perder meu público. A pessoa, tendo visto virtualmente, não irá ao espetáculo presente. Para divulgação é interessante fazer um vídeo, um teaser do espetáculo, mas o espetáculo todo foi somente durante a pandemia, porque eu preciso do palco e do público, não preciso ficar sentado em frente ao meu computador me vendo dançando. Eu quero estar lá, preciso estar lá, o palco precisa do artista.</p>
15.Núcleo Mercearia de Ideias	<p>[...] na pandemia tínhamos esse trabalho da Espanha que não se desenrolava. Nós víamos a expectativa da vacina, víamos casos diminuindo, mas víamos também uma imposição de fronteiras fechadas, e com a questão do acesso ao dinheiro do projeto, não conseguíamos acessá-la porque não estávamos produzindo. Pensei então, em fazer essa colaboração entre esses dois grupos pela internet, fazer tudo pelo Zoom, duas semanas pelo Zoom, uma capacitação e instrumentalização desse elenco simultaneamente no Brasil e na Espanha, no Brasil pela manhã e na Espanha no horário do almoço, esse Zoom funciona nesse horário para todos e, depois de duas semanas, cada um em sua casa. Vamos para um espaço de ensaio com todos do Brasil e da Espanha juntos, estruturando propostas, e em um dia específico fazermos um compartilhamento de propostas de ambos os países, os bailarinos brasileiros dançam com os espanhóis que vêm para a produção via vídeo e, na Espanha, dançam com o vídeo dos brasileiros. Não queria fazer algo ao vivo porque temos muito problema de transmissão, de qualidade de internet, então seria melhor gravar, processar os vídeos e trocar entre os países e, para isso, agregamos uma equipe de audiovisual que não existia, coordenada pelo Fernando Cançado, que é um artista brasileiro famoso, que mora na Espanha há muito tempo, mas sua participação infelizmente foi muito pequena,</p>

	<p><i>[...] Mas não, conseguimos fazer uma crônica desse momento e, quando olharmos para esse trabalho daqui a dez anos vamos lembrar o que foi a pandemia, o que aconteceu, a questão do home office, de estar sempre disponível, do Zoom, do Zoom craquelado, da imagem que não abre, não escutar as pessoas em alguns momentos, tudo isso aparece nessa produção, então fiquei muito contente em poder fazer isso</i></p> <p><i>[...] Olha, eu acho que tem uma coisa muito curiosa no momento que estamos vivendo. Ontem eu estava jantando com alguns colegas aqui em Curitiba, que são das artes também, e estávamos lembrando esse processo de customização individual dos serviços, o ônibus, que virou o táxi, que virou o Uber, é a videolocadora que virou Netflix, então tudo é para uma pessoa só e é na hora que ela quiser. Por exemplo, com a quantidade de dança que temos produzido e inundado as redes, a pessoa escolhe o que quer ver, quando quer ver, presentifica o artista na hora que quiser, “hoje eu quero ver o trabalho do Igor Gasparini, hoje eu quero ver o trabalho do Alex Soares, hoje quer ver o trabalho do Grupo Corpo”, então tudo se dobra à minha vontade. Eu tenho filhos adolescentes, com quatorze e doze anos, e eles são super digitalizados, videogame, celular na mão, e eu me preocupo muito com o fato de eles nunca serem contrariados. Essa ideia da presença possibilitada pela tecnologia se dobrando ao meu capricho é algo que acho extremamente nefasto, nos deixa acelerados, impacientes, e não acho que seja bom acessarmos quando quisermos, mas está no bojo da mesma negatividade que tem o lfood, a Netflix, o Uber, tudo se dobra ao nosso capricho, e o mundo não é assim, isso é uma ilusão desgraçada. Acho que desfrutamos menos das coisas porque não temos mais a expectativa, todo um evento, uma preparação que trabalha essa expectativa para que, quando aquilo acontecer, o gozo ser mais profundo, usando termos mais psicanalíticos, aquilo tem um valor que é diferenciado, acho essa presença obediente não é legal de uma maneira geral. Mas tem a presença cênica que nós estudamos, um bailarino que aprende uma sequência, que está ali fazendo mas não está presente, porque está dando da cabeça dele, lembrando de outras coisas, então não tem expressividade, não tem força, o que a gente chama de presença, fé cênica.</i></p> <p><i>[...] Mas o fato é que, no final das contas, conseguimos imprimir no vídeo às vezes coisas que são incríveis, existe essa ambiguidade talvez essa relação com a presença. Isso me lembra também essa ideia do real e do virtual, porque estar presente significava uma coisa antes da pandemia, talvez até antes da TV, da fotografia, e quando começamos a ter esses virtuais possíveis, desde a representação pictórica da fotografia, depois do vídeo, você presentifica ao momento que você quer, e aí começasse a ter uma multiplicidade de presenças, você começa a ter quase uma poluição possível se não souber administrar essas presenças. Sabemos isso porque, quando não tínhamos WhatsApp, conversávamos com uma pessoa e estávamos ali o tempo inteiro com ela e depois, com o advento do WhatsApp você está com ela, mas também no Instagram, no Messenger, conversando com muitas pessoas ao mesmo tempo, então essa fragmentação da presença é algo muito produtivo, mas produtivo no pior sentido da palavra, no sentido da sociedade do cansaço, do Byung-Chul Han, aquele filósofo coreano. Estamos nos exaurindo, fragmentando a presença em mil partes, então tanto a nossa projeção de presença para vários lugares quanto as várias presenças que nos chegam fazem sentirmos a contemporaneidade mesmo, talvez o signo da contemporaneidade seja a fragmentação dessa presença. Eu, por exemplo, às vezes estou assistindo ensaio, estou respondendo alguma coisa no WhatsApp, alguém me liga e onde eu estou, estou em todos esses lugares, é insuportável, é uma questão que vamos precisar pensar mais a respeito talvez, não só sofrer o efeito ou a ação disso, mas talvez fazer escolhas.</i></p>
<p><b>16.Cia Oito Nova Dança</b></p>	<p><i>[...] Na semana que viemos para cá e vi que iria ficar e já providenciei internet. Antes não havia internet aqui. Fiquei sabendo como funcionava o Zoom, descobrindo, fazendo de um jeito mais “jurássico” porque não sou da geração tecnológica e é um lugar que para mim não é tão fácil e também não quero entrar demais nisso. Não desejo tanto estar nesse lugar, mas saber que é necessário e estamos aqui agora conversando por causa disso, porque podemos nos acessar por uma plataforma, então o que isso pode nos trazer. Mas ao mesmo tempo tem uma atenção, então talvez por isso também essa oposição.</i></p> <p><i>[...]apresentando “Fandango a céu aberto”, outras coisas acontecendo porque é nosso repertório, “Fandango a céu aberto” é um trabalho que apresentamos desde 2011 todo ano, muitas vezes, em vários lugares, e o “JURUÁ” era um trabalho novo que ainda não tinha pegado para circular, e acho que esses trabalhos que têm esses assuntos tão...o Fandango também trata de um material que tem a ver com uma dança, uma música, um evento de certa região que praticamente quase parou de acontecer, de existir. Então ir para lá, tentar ver, ouvir quem são os fandangueiros que ainda estão vivos, como se estabelece a relação dos jovens com essa tradição, todo o processo é um trabalho super forte para nós e eu sinto que para o público também, e foi atravessando os anos, já fizemos muito, é o trabalho que mais fizemos na companhia. Mas tem essa história de ter um repertório mesmo e o JURUÁ ...você assistiu o “JURUÁ” online?</i></p> <p><i>[...] É um filme, virou um exercício de linguagem, usando o Zoom, editando pelo Zoom. Jerônimo, meu filho, estuda música, super ligado em música mas nunca tinha feito um trabalho artístico de dança, e o</i></p>

	<p>filho da Cibele faz arquitetura, super ligado em cenografia, também nunca havia feito um trabalho de edição e foi ele quem editou as imagens no Zoom, então foi uma coisa linda de fazer, muito interessante</p> <p>[...] E nós utilizando mesmo essa plataforma que estávamos tendo que nos deparar. Hoje em dia está tudo certo, nós já entendemos um pouco mais o movimento, como se faz quando cai, mas no começo era o “ó do borogodó”. Eu sei que o Zoom já existia antes mas eu nunca havia entrado. [...] É, eu conhecia só o Skype mas também fazia muito pouco, não sou mesmo uma pessoa com essa tendência. [...] Sim, era um material que iríamos fazer, e a matéria criativa era a matéria que iríamos estreiar lá na frente, no presencial. Pegamos essa mesma matéria criativa e transformou tudo, e tínhamos os dois conosco, perguntamos se eles topavam e eles toparam, um editou no Zoom, outro fez o som e fomos pegando e fazendo com o que tinha. Ah, com as imagens uma coisa que foi muito interessante foi que paramos para olhar imagens antigas porque Cibele está trabalhando com projeção. Então, estamos nessa história de camadas do tempo e do espaço e mesmo no presencial teria isso, então veio para essa situação eu experimentando a mesma coisa em outros momentos, há vinte anos, há cinco anos, há dois anos, essa passagem no tempo e no espaço em lugares muito distintos e foi bem interessante porque casou, deu para trazermos outras danças mesmo estando só eu dançando, porque na verdade vieram outras danças à tona.</p> <p>[...] Mas eu acho que é muito essa contramão que eu havia falado também porque estava claro que havia a tendência de todos na comunicação buscando alguns mais aptos para aquilo, outros menos, você precisa de ajuda aqui e ali, carrega aqui e lá, fios para todos os lados, uma loucura, você vira carregador do carregador o tempo inteiro, muito estranha essa relação com a presença mesmo e com o movimento cotidiano. Paramos muito de nos deslocar, ficamos muito sentados, o corpo mudou muito, a relação com a respiração, o aeróbico, quando se faz alguma coisa mais aeróbica percebe-se que está diferente. Mesmo eu, que estou aqui e consigo ter saídas, janelas, consigo andar um pouco, pegar uma bicicleta, imagine as pessoas que estão totalmente paradas. Então acho mesmo super saudável nesse momento nós aquietarmos o coração, a mente e pensarmos o que tudo isso veio nos ensinar, acho que tem um movimento macro que precisa reverberar no micro.</p>
<p><b>17.T.F. Cia de Dança</b></p>	<p>[...] Quando vimos, já estávamos fazendo videodança, já estávamos pensando tela, e depois vou falar sobre a pesquisa do corpo em 360 graus, porque os próprios programas performativos não eram no sentido de fazer qualquer coisa, tive uma grande ideia, mas como isso se relacionada com a pesquisa de corpo da companhia, a relação do corpo com a cidade, até onde estávamos caminhando e até onde havíamos chegado com relação aos estados corporais, ao corpo 360 que é visto multivetorialmente no espaço, e estávamos buscando obras para os espaços alternativos, em que o público nos vê de maneira 360, e de repente estamos de novo na tela. Então esses programas performativos nos fizeram investigar perguntas sobre como torcer as quinas, torcer esse corpo que passa a ser bidimensionalizado, como posso dialogar com a arquitetura que já não é mais a do espaço, mas é do meu sofá, são as minhas paredes, fomos nos provocando nesse sentido e, quando nos demos conta, tínhamos várias materialidades e resolvemos colocar tudo em um blog, que se chama “Programas Performativos Pandêmicos”, não no sentido de ser resultado, mas de compartilhar e inspirar pessoas que estavam passando pela mesma situação.</p> <p>[...] Se o espaço era menor, vou dialogar com esse espaço menor, com essa outra arquitetura, quais estratégias eu tenho de manipulação da câmera, quais os recursos que as plataformas me dão, então começamos a investigar muito essas coisas, e desenvolvemos “Elo” em uma versão para as telas, muito a partir as experiências dos protocolos de criação desses programas performativos que realizamos ao longo da pandemia, e porque começaram a surgir esses convites e, para nós, não fazia sentido fazer material para gravar, queríamos manter aquela relação com a presença cênica do frio na barriga de fazer ao vivo, entendendo que era um momento em que o corpo trava, que a internet às vezes não é a melhor, que alguns artistas naquele dia vão estar com uma internet pior em suas casas, e que isso tudo fazia parte daquele fazer. Fomos recriando “Elo”, porque não foi uma adaptação, tivemos que recriar, pensando a pandemia, pensando a realidade desse tripé que existia o “Elo”, que era o corpo em 360 com a arquitetura do espaço e com a relação com o público e recriamos na tela.</p> <p>[...] Foi bem interessante a experiência como um todo porque para nós não fazia sentido simplesmente pegar uma obra pronta, acabada, que estava lá super editada, com a qualidade maravilhosa e ficar exibindo nos lugares. Óbvio que tivemos contratações de exibição, por exemplo, o Itaú Cultural nos contratou para exibir tudo que fizemos em casa, ao vivo, mas quis exibir o que já havíamos feito, porque eles tinham receio que a qualidade pudesse não ser boa, sendo que era sobre isso, então foi muito esquisito entrarmos na conversa do Itaú Cultural sem ter dançado, porque eles exibiram e depois tinha um bate papo, e vamos falar sobre uma experiência que não vivemos ali, nós assistimos algo que fizemos em um determinado momento. Então, sempre que tivemos oportunidade, optamos pelo ao vivo, porque uma hora antes nos encontrávamos, fazíamos uma prática juntos, cada um se arrumava, tinha um ambiente de coxia, aquela coisa do vai começar, mas ao mesmo tempo a preocupação que não tínhamos antes, uma preocupação técnica, então cada um é agente das suas condições. Pessoas que estavam ligando na operadora pedindo reforço de internet, pessoas que estavam vendo a angulação de sua câmera, coisas que, na preparação de um espetáculo presença geralmente você</p>

	<p><i>está se alongando, e se não é como seu, que seu diretor e danço junto, você está somente cuidando de seu corpo, não está cuidando de todo o resto das questões técnicas, então isso fez com que essa ativação da presença fizesse muito sentido, porque encontrar com o público em tempo real também era encontrar com o público, é uma tele presença, nos encontrávamos naquele tempo espaço e, enquanto estávamos fazendo, como transmitíamos isso pelo Youtube, Facebook, as pessoas iam interagindo, comentando. Depois, óbvio, porque durante não conseguíamos ficar lendo os comentários, mas depois conseguíamos retomar, perceber como as pessoas iam interagindo com a obra porque, naquele momento, nos encontramos e para nós, por estarmos ao vivo, tinha todo esse lugar da preparação do corpo e da preparação técnica, assim como lidar com os problemas. Por exemplo, um dia minha internet caiu no meio e no final do trabalho, tive que reiniciar e, quando voltei, o trabalho estava no fim, eu perdi um minuto e meio da obra, e tudo bem, as pessoas não percebem porque há uma transição, em alguns momentos está todo mundo, em outros não, e tinha esse menino fazendo essa edição de câmeras. Então quando ele viu que caiu tirou a tela, como se eu estivesse na coxia, falamos muito disso, porque ele subia e nós fazíamos a obra do começo ao fim, independentemente de estar em cena nas telas ou embaixo, no backstage, StreamYard, então nós precisávamos estar o tempo todo fazendo, porque a qualquer momento ele poderia subir a nossa tela e entrarmos em cena. Só que, quem decidia isso era o diretor, então isso fazia com que estivéssemos com esse friozinho na barriga o tempo inteiro porque, a qualquer momento, eu poderia estar ou não sendo visto.</i></p> <p><i>[...] Mas um momento muito crucial foi em 2020, quando tudo fechou, quando estávamos vislumbrando que precisávamos fazer as coisas na presença do projeto que foi idealizado na presença, e fomos tirando na frente aquilo que dava para fazer online. Por exemplo, a circulação de “O Elo”, que era para ser presencial, nós resolvemos e fizemos ao vivo, mas as residências eu não queria fazer na tela, essas de permanência, de simultaneidade, multi perspectivas, então, fomos empurrando para o final</i></p>
--	---

<b>Artista/Grupo/Cia/Coletivo</b>	<b>PLATEIA DE DANÇA</b>
<p><b>1. Balé da Cidade de São Paulo</b></p>	<p><i>A temporada aconteceu no final de fevereiro e fizemos quatro apresentações no Theatro Municipal, com atenção redobrada com os protocolos, correu tudo bem, foi um grande sucesso e tanto para o público quanto para os bailarinos foi uma catarse. Era um público limitado, 30% somente da capacidade do Theatro, e ao final das coreografias as pessoas aplaudiam e gritavam com muita vontade. Acredito que muito em parte por estarem há muito tempo sem assistir nada presencialmente. Então foi muito emocionante se apresentar novamente para o público, mas naturalmente tomamos todos os cuidados possíveis.</i></p> <p><i>[...] Estreamos esse espetáculo com a participação de 23 bailarinos e ainda estamos dançando, temos mais três apresentações essa semana, as três últimas apresentações. Foi um trabalho em que os bailarinos se entregaram de corpo e alma, deu super certo e está sendo um grande sucesso. Fazia um bom tempo que eu não via o público tão entusiasmado com um trabalho do Balé da Cidade. Os bailarinos estão se divertindo muito em cena, e isso chega claramente até o público.</i></p>
<p><b>2. São Paulo Cia de Dança</b></p>	<p><i>[...] Depois, quando foi melhorando, fomos abrindo e em novembro foi a primeira vez que fizemos uma turnê. Fomos para Bauru, que também foi transmitido ao vivo. Depois nós participamos, nessa temporada, de alguns festivais internacionais que transmitiam obras do nosso repertório, e foi interessante atingir outro público, acho que essas transmissões levaram a dança para pessoas e públicos que não imaginávamos, de nacionais a internacionais, com muita ação de pessoas reagindo a essas obras. Isso foi muito interessante vivenciar. Foi em novembro que fizemos a primeira apresentação com o público presencial, com 20% da plateia somente, ao mesmo tempo com transmissão online, que foi no Teatro Alfa</i></p> <p><i>[...] Tiveram novidades também nas áreas do educativo onde nós incluímos novas oficinas de capacitação técnica onde as pessoas poderiam descobrir um pouco sobre os figurinos desde armazenar, cuidar com a nossa camareira, com o técnico de palco e o chefe de palco como é uma montagem, quais são os elementos dessa montagem cênica, técnico de luz, enfim, foram oficinas que tiveram bastante engajamento do público.</i></p> <p><i>[...] Acho que, de alguma maneira, o DNA da companhia que já tinha essas três frentes, produção e circulação, registro e memória da dança, programa de sensibilização de plateia e educativos, nos deu chão para continuar de muitas maneiras e com várias atividades, cada um procurando reinventar aquilo que fazíamos no presencial para se encontrar com o público de maneira virtual, mas sem perder o desejo do encontro também presencial.</i></p> <p><i>[...] Tiveram também várias atividades com mediação de libras e alguns espetáculos nossos com audiodescrição, pensando na acessibilidade comunicacional. Houve uma temporada que foi interrompida por uma questão de testagem positiva dos testes preventivos que fazemos.</i></p> <p><i>[...] Eu acho que as relações são muito importantes em nossa vida, então eu gosto de vivenciá-las intensamente. Acho uma delícia quando você faz uma live e aquele monte de escritinhos, coração,</i></p>

	<p>mãozinha, recadinhos, é delicioso, e depois você pode ver isso. Tivemos a live com a Lara Lopes e foi tão emocionante, tão bonito. Ou quando você transmite o espetáculo e tem a pessoa falando que é de tal cidade, que você nunca ouvir falar e depois vai procurar no mapa onde é essa cidade, os pais e amigos dos artistas os vendo, conexões mundiais não só com os espectadores, mas também com festivais nacionais e internacionais. O público chega até nós, esse público virtual é presente, sentimos, e o público presencial quando chega e você ouve o aplauso aí o teatro está de verdade cheio, aí a dança de verdade ganha uma outra dimensão, porque dividimos o mesmo espaço, é como se todos nós fizéssemos parte de um único corpo que juntos vibra nesse espetáculo. É de arrepiar, é emocionante. O primeiro espetáculo com o público de volta eu fui tentar falar e quase não consegui, muito emocionante e me emociono até hoje de me lembrar como é tão bom e como agora, por exemplo, viajar para Dubai, na Expo, onde encontramos pessoas do mundo todo, vestidas de todos os jeitos, e que a nossa alegria e a nossa energia chega até as pessoas, é muito lindo. Eu sou muito grata por poder ter passado a pandemia cercada de artistas, amigos, pessoas que também acreditam que a arte é essencial e faz muita diferença em nossa vida. Como teríamos passado a pandemia sem arte? Acho impossível, impossível sem música, sem dança, sem filme, sem a literatura, e tudo isso também é uma maneira de compartilhar a vida, então por isso a arte está tão presente e só gratidão por esses aprendizados todos nesses dois anos quase que estamos vivendo esse novo mundo, acho que a doença veio para olharmos realmente para esse mundo de uma outra maneira.</p>
<b>3. Ballet Stagium</b>	-----
<b>4. Cia Carne Agonizante</b>	[...] Também estou sentindo que o público queria sair de casa, porque ele está indo.
<b>5. Cia Dança Sem Fronteiras</b>	<p>[...] Começamos a trabalhar com pessoas no Brasil inteiro e até participantes fora do Brasil, algumas oficinas tinham brasileiros no Canadá e em outros países entrando na oficina também. A pandemia foi um desafio mas também uma forma de escancarar para nós o que já víamos e pensávamos, porque falávamos isso e era nosso lema, então teríamos que fazer agora, e a questão era como fazer, e não só em oficinas, mas como criar um espetáculo.</p> <p>[...] Pessoas cegas de Belém, do Mato Grosso que nunca tiveram acesso ao “Dança sem Fronteiras” puderam estar sentadas em suas casas e como elas mesmas disseram “vendo” um espetáculo, quer dizer, escutando um espetáculo, participando de uma oficina, porque muitas pessoas estão isoladas em suas casas porque não têm como sair, ou porque estão em uma cadeira de rodas ou porque não enxergam, ou não tem acesso a teatros. Para elas, então é um paradoxo, e a pandemia para algumas pessoas trouxe o contrário do que trouxe para a maioria das pessoas porque muitas pessoas estão presas em suas casas porque não tem transporte acessível, enfim, muitas coisas, então essa necessidade de você também pensar nessas pessoas, e pessoas que tiveram a oportunidade de, de repente, ter acesso a uma oficina, ter acesso à dança, e muitas pessoas disseram que apesar de estarem presas à suas casas poderiam dançar com sua família, brincar, colocar as filhas para assistir algo no computador ou na televisão, então nós, com esse “Brasilzão” que sei que falta muita coisa na arte e na dança, mas achei incrível dar esse acesso às pessoas poderem assistirem e participarem de ações de dança - E descobrimos algo muito interessante, que audiodescrição, quando em uma transmissão em tela, tem outros papéis, porque começamos a passar os espetáculos no online, não que tivessem sido feitos para o online, mas que já estavam feitos, e para nós só assistir parecia que ia ser era frio, não iríamos nos emocionar. Então fizemos os espetáculos com audiodescrição e começamos a nos emocionar ao assistir, e eu me arrepio até hoje ao contar, porque a primeira vez que vimos o espetáculo com audiodescrição sentimos a mesma sensação de estar ao vivo, nos emocionamos como quando estamos no teatro, nos emocionávamos ao ver a dança e de repente a pessoa falar “agora uma chuva de vermelho invade a dança e o bailarino” porque a descrição era poética também e quando acabava a sessão todos os bailarinos estavam emocionados juntamente com quem havia assistido, e isso nos trouxe algo que faz parte da pesquisa, e queremos dar continuidade, fazer em algum momento, que é como tornar a audiodescrição algo que traga um elemento a mais para todos, não ser somente uma camada para aquele que não vê. Isto é algo que sempre pensamos para o nosso trabalho porque ele não é um trabalho para pessoas com deficiência ele é um trabalho que é para todos e quem vai assistir se emociona e se toca porque tem algo para ela lá, então não é específico para um ou outro. O que vimos com a audiodescrição na pandemia e começamos a preferir ver com a audiodescrição os espetáculos que se tornaram mais acolhedores e frio você sentar na frente de uma tela.</p> <p>[...] O que fazemos também é dança contemporânea com o Dança sem Fronteiras, e uma das coisas que eu falo é desmistificar isso que é algo que eu já trabalhava lá fora, a questão da acessibilidade, porque as pessoas pensam nela somente como recurso para deficientes, e não, acessibilidade é levar a arte para todos, é criação de plateia. Por exemplo, fora do Brasil fizemos espetáculos em um grande teatro de ópera na cidade com 180 crianças incluindo refugiados e crianças de habilidades mistas, e chegando lá se deparavam com outro universo, outro mundo. A questão é abrir esses locais que é outra coisa para a qual a companhia lutou muito, nos apresentarmos e estarmos nesses locais. Antes da pandemia nos apresentamos no Teatro Municipal de São Paulo, então é muito importante que haja representatividade e nesses espaços, que as pessoas muitas vezes acham que não podem sequer entrar, elas entrem para dançar e para ver. Este espetáculo no Theatro Municipal contou com vários</p>

artistas e foi lotado de uma plateia que nunca havia entrado no teatro municipal e tinha todo o direito de entrar lá porque é lá para todos. Quando fazíamos CEUs lotávamos com um público que depois que queria mais e com a pandemia não pudemos voltar, mas você cria um público, desmistifica isso de não entender dança, e às vezes você não precisa entender, só sentir, e é divertido, é bom, você não tem que entender tudo racionalmente. Se você ver um espetáculo, se emocionar e sentir algo, não tem que entender tudo racionalmente. Estamos com uma pesquisa que começou na pandemia e foi bem interessante porque a pandemia mostrou que essa questão do “Sem fronteiras” realmente é possível,

[...] Primeiro que a questão do público é algo muito importante, é uma questão que eu já tinha lá fora e quando voltei trouxe para cá, uma questão que escrevo e falo muito. Acho que a questão da diversidade não pode ser somente no palco, então é uma política da companhia e uma política do meu trabalho fora e aqui no Brasil que a plateia e o público tenham de ser diversos, e quando começamos as pessoas diziam que poderia incomodar ter um público assim, uma pessoa que é cadeirante sentar ao seu lado, e como assim, você pode ter no palco, mas não pode ter ao seu lado? Então hoje quando estreamos temos um público de mais ou menos vinte a trinta pessoas com baixa visão ou cegas, e eu digo vinte a trinta porque a cada ano aumenta esse público, e tivemos inclusive em um teatro uma pessoa que foi com um cachorro, e queriam barrá-lo, mas está em lei que se pode entrar com um cachorro no teatro se precisar dele. No CEUs quando começamos não-traziam crianças e jovens com deficiências para nos assistirem e hoje não, quando vamos é aquela plateia com síndrome de down, paralisia cerebral, e não sei como será depois da pandemia mas é muito importante, o público saber que seria acolhido. Fazemos espetáculos onde pessoas em cadeiras de rodas podem assistir, não podemos apresentar em teatros onde eles não possam ir assistir e tentamos que nosso bailarino que usa cadeira de rodas consiga chegar ao palco. Algumas vezes não acontece, temos que carregá-lo para o palco, mas já aconteceu de teatros se adaptarem criando uma rampa quando vamos nos apresentar, porque isso é uma necessidade. Porque isso é lei, e eu acho importante falarmos dessa questão do público porque temos essa preocupação. Quando estreamos no Centro Cultural-São Paulo não estava tudo aberto ainda, estava com público restrito, fizemos sexta, sábado e domingo, e todas as noites havia pessoas com deficiência, crianças e adultos, só que não tivemos audiodescrição porque foi um espetáculo contratado, então avisamos para os espectadores levarem alguém, mas as pessoas foram e isso é muito importante para nós, acho que não faz o menor sentido você falar e trabalhar com a diversidade e não trazer isso para o público, e me surpreende muito as companhias que têm esse discurso terem todos os recursos e ninguém usar, e por isso eu falei com você no começo sobre a formação de público e se não há divulgação dirigida a esse público, porque toda vez que há eles vão, nunca aconteceu comigo de existir o recurso e as pessoas não irem porque elas gostam, elas querem, e na pandemia o nosso público cego começou a ficar desesperado e quando fizemos os espetáculos com audiodescrição foi muito emocionante, tanto um espetáculo antigo, como um documentário e uma videodança com audiodescrição, e nos três apresentamos de duas a três vezes porque, como te disse, custa, e tiramos do nosso dinheiro, ganhamos menos mas fazemos. Depois fizemos conversas e além do nosso público que já acompanha nosso trabalho haviam pessoas de vários lugares do Brasil assistindo e adorando, e eu fiquei muito emocionada com as perguntas, porque como fazíamos pelo Zoom e havia depois a questão da conversa, eles descreviam a cena toda e queriam saber de onde haviam vindo as ideias, a riqueza de detalhes e as perguntas eram incríveis! E uma moça assistiu todos os nossos espetáculos online disse que sentia falta de nos ver no teatro, mas havia adorado o online porque poderia ver várias vezes, o que não acontece no teatro. E me surpreendeu porque eu não imaginava essa repercussão, tanta gente querer ver, ficar uma hora em frente ao computador, alguns no celular com fone ouvindo o espetáculo inteiro porque não conseguiam nem pelo computador e pela televisão, e alguém perguntou se era como áudio book e não, é totalmente diferente, é um espetáculo, não é um áudio book e a pessoa sentir isso em sua casa sem precisar ir ao teatro é incrível. Mas eu não sei se eu respondi a sua pergunta sobre público.

[...] A questão de formação de público, criar novos públicos, fazer para crianças é uma coisa que nos preocupamos muito. Com este novo Fomento não vamos criar um novo espetáculo, vamos criar intervenções com a cidade fora de teatros, então vamos apresentar espetáculos que já existem e criar ações para alguns lugares onde todos possam ver uma dança contemporânea com corpos distintos sendo feita. Houve um ano em que fizemos em metrô e foi incrível, inclusive fizemos em um que era caminho para o aeroporto e um rapaz perdeu o seu voo por ficar nos assistindo e não conseguir ir embora, as pessoas assistiam e depois indagam como nos acharem depois. Acho que nós como bailarinos e coreógrafos estamos muito confortáveis, e a pandemia veio para nos dar uma chacoalhada e mostrar que as pessoas podem nos assistir de muitas formas e devemos nos abrimos para isso, e no Brasil é fantástico porque tem muita gente e muita gente que gostaria de nos assistir. E outra coisa que eu gostaria de falar é que nunca tive problema de o público falar que não entendeu ou não gostou, pelo contrário, as pessoas gostam e querem mais, seja no metrô ou na rua todo o tipo de público assistindo, ninguém se assusta e às vezes são os programadores que ficam com medo, mas são pessoas, pessoas em cadeiras de rodas ou uma criança com paralisia cerebral, e quando ela olha para a pessoa que está ao lado e abre um sorriso essa pessoa desmonta e perde medo, e acho que só vamos perder o medo com a convivência e é nossa parte proporcionar esse convívio e mostrar que é para todos. E eu não entendo como editais públicos não fazemos coisas acessíveis porque o edital é

	<i>público e todos deram aquele dinheiro então como eu vou apresentar somente para um nicho de pessoas que já conhece, dança para quem faz dança, acho estranho. Sou muito radical né?</i>
<b>6.Cia Druw</b>	<i>[...] Em outro tempo, uma outra fase, aos 40 anos, estou com 56, passei a produzir para o público infanto-juvenil. Como eu falo, um trabalho vai pedindo passagem para o outro. Eu sempre falo isso. Um pintor foi pedindo passagem para o outro. Eu acabei ficando com a produção infanto-juvenil, mas que acaba sendo mais ampla. É um público que eu tenho muita afinidade porque fiz um trabalho social voluntário por 15 anos e ali eu entendi essa questão do que você quer fazer, onde a sua alma fala. O contato com o pintor Kandinsky, que foi o primeiro espetáculo que produzimos, que eu acabei produzindo, fala exatamente disso, que todo artista tem que ouvir a voz do coração, toda obra deve partir de uma necessidade interior. A partir daí eu comecei a fazer esse trabalho de escuta. A Cia Druw existe desde 1996, e nesse período até 2005 mais ou menos, os trabalhos eram produzimos, criados para o público em geral, com pesquisas de dança contemporânea, pesquisa de linguagem.</i>
<b>7.Dual Contemporânea</b> <b>Cena</b>	<i>Mônica: Porque enquanto artista todo mundo está tentando promover futuros e muitas vezes perdendo os nossos próprios porque não sabíamos nem de nós. O que eu estou dizendo para o outro? Eu estou dizendo para o outro dançar, e será que meu corpo está com vontade e dançar ou ele está tendo que dançar porque esse é o trabalho?</i>
<b>8.Eduardo Fukushima</b>	<i>[...] A dança como criação de performance não acontece sem as oportunidades, sem os convites que colaboram para ela acontecer e só acontece na relação com o público [...]</i>
<b>9. Cia Fragmento de Dança</b>	<i>[...]Acho que fomos tão rápidos para esse modelo do Zoom, que foi muito interessante, teve muito público, muita gente que foi assistir nos perguntou como usar o Zoom de uma forma ou de outra, como já havíamos descoberto a tecnologia e, na verdade, foi uma coisa em equipe. Tínhamos esse trabalho “À la carte” que estava previsto no Fomento uma circulação e que é um espetáculo interativo. Então, minha proposta para o elenco foi mantermos a interação com o público, fazer ao vivo e manter a ideia que fazíamos. O trabalho se baseia em um menu, um cardápio com várias propostas de cena em dança e convidamos o público a votar no cardápio que eles querem comer naquela noite, degustar, assistir, e o mais votado é apresentado. No ao vivo tínhamos blocos de várias cenas e as mais votadas eram apresentadas. No Zoom mantivemos esse processo. Fizemos nove vídeos, fazíamos a votação ao vivo, fazíamos uma cena performática, fizemos uma enquete no Zoom, descobrimos uma ferramenta do Zoom que muita gente começou a fazer depois que é quando você vota e aparece no mesmo instante e era super legal porque o público via qual a cena havia tido mais votos, e depois dessa performance de mais ou menos 50 minutos a cenas mais votadas eram enviadas para o público, que degustava em casa.</i>  <i>[...] Claro que tem a questão que todos falam que é a diminuição das distâncias, então tivemos pessoas do Brasil inteiro assistindo, pela primeira vez minha família assistiu tudo o que faço porque eles não moram aqui, tiveram coisas que ficam de interessante, mas eu não sei e seria até injusto eu dizer para colocar na balança. Acho interessante o encurtamento da distância, democratiza de alguma forma essa possibilidade de o público acessar [...].</i>
<b>10.Fragmento Urbano</b>	<i>[...] Redes sociais. A Alice começou a conversar mais com as pessoas e mobilizar algumas coisas porque ela disse que o pessoal que conhecia o nosso trabalho e mesmo o pessoal da rua que pergunta como nos encontrar está ali, de algum modo se mantém um diálogo porque as pessoas estão em casa e com o celular na mão, não tem como negarmos isso, então isso foi uma questão. A outra questão foi divulgação de assessoria de imprensa para poder nos ajudar a chegar a outros meios e pensar um pouco essa relação, na qual já pensávamos. A frustração de não poder fazer na rua é grande, mas “As pequenas ações para encantar a quebrada” foi o que levamos para o público na rua, porque todos os vídeos foram gravados na rua. Era uma ação curta, de cinco minutos, mas se você levar em conta que éramos treze já dá uma hora e alguma coisa de trabalho, então como era a sensação da Liana fazendo lá, o mestre Ivamar fazendo aqui, eu fazendo ali e o outro fazendo lá, colocar isso na rua e ver o que aconteceria. Nós tínhamos cinco minutos e não podíamos passar disso porque seria perigoso, iria juntar pessoas e não queríamos que juntasse pessoas, queríamos que as pessoas passassem e vissem, no fluxo. Então acho que o maior movimento de interação direta na rua com o público foi esse fora esse público de internet. Até mesmo quem estava produzindo e não pode ir à rua, como o Thiago Sonho que toca bateria e dança conosco, mas é diabético, não poderia nem sonhar com isso, então tocou em sua laje. E eu o provoquei ao seguinte, como as pessoas da vizinhança dele sabiam que tinha um artista da música ao redor delas? E ele tocou na laje, saia na janela, começou a produzir uma interação, então era arrumar uma fresta e escapar para a rua, e acho que a nossa provocação para esse público que não temos controle, mas que está ali o tempo todo foi essa, foi bem legal pensar isso.</i>  <i>[...] É isso, acho que esse celeiro que vai se construindo ao entorno também é aprisionador às vezes, eu tenho muita dificuldade com isso, te confesso. Eu conto essa história porque ela foi a primeira marcante que vivi e que me distanciaram da rua, da “quebrada” e eu sou “quebrada”, é só chegar e trocar ideias, que foi quando cheguei à ETEC e uma pessoa me perguntou se eu era o Douglas lesus, afobada, eu confirmei e ela disse que eles estavam estudando meu livro e eu a chamei para tomar um</i>

	<p><i>café e conversar. Tem essa relação do deslumbre do que você está produzindo ou da pessoa se identificar muito e acabar praticamente te endeusando e eu sou meio contra essa questão, não gosto, não gosto mesmo, porque eu gosto de trocar ideias, eu sou da rua. Se eu estiver em uma palestra mais formal conversamos de outro jeito, mas senão vamos fazer parceiras, trocar ideias, deixar as coisas acontecerem. Acho que isso é muito louco para mim porque gera esses celeiros que você falou, não só por parte do artista porque não é só o artista que está fazendo isso, o mundo pop produziu pessoas assim, que endeusam artistas. Querendo ou não desde a infância aprendemos que a Ivete é a Ivete, a Flavinha é a Flavinha, no pequeno, no micro também acontece isso, então não é só o artista, o público também indica para o artista que ele pode começar a fazer desse jeito e que vamos ver o que ele produzir independente do que ele produzir.</i></p>
<p><b>11.Grupo Zumb Boys</b></p>	<p><i>[...]Temos bastante, inclusive nos trabalhos de intervenção artística temos no público um lugar que movimenta processo pelo seguinte, “Dança por Correio”, não sei se você já assistiu, ou “Mané Boneco”, e ali tentamos captar o olhar dessa pessoa que passa. Estamos em São Paulo, por exemplo, as pessoas saem com tempo determinado, é corrido, quem mora em São Paulo e trabalha se vê em um passo mais acelerado para não chegar atrasado, e dançamos para esse público, então é a conquista de um olhar, então quando estamos no “Dança por Correio” vamos entregar para uma pessoa apenas, é uma pessoa que recebe a carta por vez, no total são cartas mas uma por vez e a entrega é para aquela pessoa e sabemos que não é uma intervenção pronta, é uma intervenção que começa com a conquista de um, é um olhar por vez, então eu me conecto àquilo, a entrega para essa pessoa, mas quando abrimos sabemos que é o que já olhamos, sete carteiros dançando e estabelecemos o olhar com o olho mesmo, tentar criar essa relação de convite, é uma dança que faz convite, e se é um convite a pessoa pode ou não aceitar estar nesse contexto, mas é algo que nós enquanto grupo temos que trabalhar essa escuta quando vamos para a pandemia. Por exemplo, lembra que falei que quando não estamos com o edital temos esse processo de venda dos espetáculos, e as duas intervenções que carregam a existência financeira do grupo é o “Dança por Correio” e o “Mané Boneco”, são os dois que mais circulam porque também são os dois mais simples para quem contrata. O “Dança por Correio” as pessoas perguntam do que precisamos e dizemos que nada, somente do espaço e as pessoas buscam também, porque o som nós levamos, fazemos tudo, então é tranquilo e o “Mané Boneco” a mesma coisa, então eles circulam com facilidade porque tem o contato, a brincadeira, é leve e temos a proposta de criar pistas dentro dessa intervenção, todo dia temos que criar um contexto para dar vida à experiência, todo dia temos que criar um contexto para que as pessoas estejam ali, e dentro desse lugar pandêmico como fazer para juntar as pessoas, porque não podemos, estamos impossibilitados de estar próximos ao público, impossibilitados de juntar pessoas e, por consequência, impossibilitados de circular, de fazer essas duas intervenções, e essa conexão com o público na tela é difícil. Até pensamos em fazer um “Dança por Correio” aqui, porque criamos um lugar de cores, de cartas, e o que fizemos foi jogar em nossas redes cores, sendo que cada cor era um dançarino e o que o público escolhesse faríamos.</i></p>
<p><b>12.Cia. Lagartixa na Janela</b></p>	<p><i>[...] Havia mais de cinquenta e sete pessoas fazendo, e aconteceu uma coisa muito interessante nesse meio tempo. Eu dou aula no Célia Helena e na especialização da Eca, e coincidiu que os dois cursos aconteceram muito próximos, então eu fui criando dispositivos para entrar nessa relação e estava muito junto também com as experiências dos ensaios, então eu estava muito ativa e atenta a criar novas proposições. Por exemplo, eu comecei a criar proposições para os cursos e que até levei para a residência que se chamava “Aterrar para Mover”, porque já que estávamos em um grau de virtualidade tão grande que a percepção de peso muda, e eu também começava a propor que as pessoas desorganizassem completamente o espaço, virassem as cadeiras, andassem de costas, virassem mesas e empurrassem tudo, para transformar o espaço, para entrar em um outro tipo de relação, e isso foi muito interessante porque quando fomos do projeto para a prática da residência já havia uma prática organizada para acessar os corpos, e era impressionante, porque tudo acontecia, e não era mágica, mas parecia que era, porque as pessoas entravam e, claro, elas estavam com um interesse e necessidade de estar em movimento. Então foram práticas que foram se construindo e essas presenças foram se fortalecendo e que foram surpreendentes. Quando fizemos o compartilhamento com as crianças foi genial, porque elas super interagiram com o trabalho, dançaram, propuseram coisas novas. Então é muito interessante entendermos nessa relação da corporalidade e mesmo das nossas conexões neurológicas, a capacidade que temos de entender, nos adaptarmos e criarmos novos caminhos. Não é reinventar, nós criamos novos caminhos, e falando nesse contexto que estamos explorando, porque sabemos muito bem do grau de exaustão das crianças, professores, dos pais, da dificuldade de uma família de ter um ou dois celulares e ter que fazer as atividades das crianças e seus trabalhos. Esse recorte aconteceu e foi muito bom, mas sem, em momento algum, nos desconectarmos do grau de exaustão que todos estávamos vivendo e como lidar com isso.</i></p>
<p><b>13.Marta Soares</b></p>	<p>*****</p>
<p><b>14.Marcos Abranches</b></p>	<p><i>[...] O artista precisa do público presente, assim como o público também precisa do artista ao vivo, ali, é um outro olhar, um outro soco, quase você está presente, a energia é outra.</i></p>

	<p>[...] Como espetáculo foi muito importante para poder abrir mais o campo de divulgação, mas particularmente não quero dar continuidade, porque a pessoa vê virtualmente e vou perder meu público. A pessoa, tendo visto virtualmente, não irá ao espetáculo presente. Para divulgação é interessante fazer um vídeo, um teaser do espetáculo, mas o espetáculo todo foi somente durante a pandemia, porque eu preciso do palco e do público, não preciso ficar sentado em frente ao meu computador me vendo dançando. Eu quero estar lá, preciso estar lá, o palco precisa do artista.</p>
<p><b>15.Núcleo Mercearia de Ideias</b></p>	<p>[...] Sobre a relação com o público, é uma coisa um pouco triste na verdade, porque gostamos muito de ter o público ali, ele transforma o espetáculo, é como uma relação onde o outro está ausente, e nós, quando fizemos esse espetáculo do “Singularidades”, “Outras Singularidades” é o nome do espetáculo da produção com a Espanha, fizemos com o público, não fizemos streaming e, ao mesmo tempo, fizemos um infantil, que foi a compra de um ProAc de um colega que precisava de um espetáculo infantil, com música ao vivo, e íríamos fazer só o streaming, a venda seria somente essa, mas pensamos que iria ser muito baixo astral fazer um espetáculo em que as crianças dão risada, interação, sem o público, então também abrimos para venda. E é uma diferença brutal, porque acho que quando fazemos para a câmera nós não sabemos o que o público está falando, não sabemos o que está acontecendo, de novo tem essa ambiguidade, tem a vantagem de o seu trabalho, por exemplo, chegar até o Pará, à Ilha de Marajó, a lugares que você nem imagina, mas você não tem esse olho no olho que possa te ajudar a compreender se aquilo que você está fazendo está comunicando, se está chegando, como está chegando. Acho que são coisas meio inevitáveis, acho que esse modelo do audiovisual veio para ficar, não vai mais embora, então tudo o que fizermos vamos fazer com o público, mas ter que ter um produto audiovisual para tornar perene aquilo que você está fazendo. Mas quem sabe tenhamos um dia um espetáculo que seja único, que não tenha foto, não tenha vídeo, e quem viu, viu, quem não viu não verá nunca mais, o valor vai estar na possibilidade de aquilo ser único, porque agora se parece com aqueles escritos da escola de Frankfurt, a época da reprodutibilidade, tudo é reproduzível, e se tudo é reproduzível que valor tem? E quando tudo é reproduzível como não plagia o outro, nós estamos imersos em tanta informação em volta que é muito difícil você saber se aquela ideia é sua. Mas acho que essa relação com o público é algo que precisamos muito, ela é prazerosa, porque essa teoria dos afetos, de afetarmos e ser afetados, quando mediada pelas novas tecnologias, é difícil de perceber. Será que vou avaliar minha relação com o público pela quantidade de likes que tem no meu Instagram, no Facebook? Eu tenho um pouco de medo disso, porque vai ficando tudo tão artificial, tão impessoal, porque do que adianta ter quinhentas mil curtidas se eu não estou vendo essas pessoas, não sentimos um ao outro. Só que sabemos que, hoje em dia, é tudo feito por aí, a audição de artista da Globo para fazer novela é ver quantos seguidores a pessoa tem no Instagram, e começamos a perceber que realmente estamos ficando velhos quando chegamos à conclusão de que não queremos viver em um mundo assim, eu quero uma casa no campo para criar meus filhos, meus bichos e ter meus livros, de fato o mundo realmente está em uma transformação muito grande, e vamos fazer escolhas. Mas eu ainda aposto nesse modelo mais tradicional para sermos felizes.</p>
<p><b>16.Cia Oito Nova Dança</b></p>	<p><i>Eu sinceramente fiquei mais introspectiva, sinceramente (em relação ao espectador). Eu achei na verdade que 2020 foi um ano muito louco, acho que todo mundo sentiu que precisava mesmo silenciar.</i></p>
<p><b>17.T.F. Cia de Dança</b></p>	<p>[...] e ficamos com essa vontade de que o público pudesse se aproximar para poder ver essas transformações em tempo real diante de si, e o “Carne Urbana” começamos a chamar o de instalação coreográfica, que ainda era um espaço cênico, mas com o público dividindo esse espaço com os artistas. Eles eram convidados a se aproximar, se distanciar e ter outro tipo de experiência com aquela obra, que não é a do distanciamento, sentado na plateia e, a partir de então, começamos a pensar esse corpo que é visto de diferentes direções, é multivetorial, e começamos a desenvolver metodologias, processos de aula, para desenvolver esse corpo mais espiralado, pensando que viemos de uma característica de trabalho de danças urbanas e contemporâneas que muitas vezes tem uma frontalidade, seja pelo histórico de trabalhar com o palco ou de fazer aulas de dança de frente para o espelho, então foi todo um processo de transformação desse entendimento do corpo em 360 que vai, ao longo do tempo, culminar no “Elo”, que basicamente tem propostas de torções, das movimentações espiraladas, e inclusive vamos movendo o torcendo o espaço e o público, porque conforme nos deslocamos no espaço o público também precisa se torcer para poder ver uma coisa que está aqui, outra coisa que está lá. Estávamos muito mergulhados nessa pesquisa espiralada desse corpo</p> <p>[...] A relação do público já não era mais pelo olhar, mas pela tela, então como começaríamos a acrescentar a pesquisa da tela, do recorte, da parte, do todo, de chegar mais perto, de pensar a perspectiva a partir desse olhar do público que se dava pela câmera, mantivemos a pesquisa de corpo e foi entendendo essa arquitetura e o público a partir dessa realidade.</p> <p>[...] “Carne Urbana”, com três residências, uma que acabou recentemente era de tempo dilatado, ficamos em cena por seis horas, o público podendo chegar e sair, mais aproximado de um período de visitação do cubo branco e não tanto da caixa preta. A segunda tinha a ver com simultaneidade, então a obra tinha uma hora, mas ela estava espalhada em uma casa contemporânea de dois andares, então o público se vai para o andar de cima automaticamente está perdendo o que está no andar de baixo,</p>

	<p><i>que está perdendo o que está acontecendo na outra salinha, então espalhamos a obra por pelo menos quatro ou cinco ambientes diferentes, o que dá uma autonomia, e esse fluxo de público, que pode ficar ali olhando para algo específico, mas ao mesmo tempo perder todo o resto. A terceira, que começa agora, é a de multiperspectivismo, que também tem a ver com esse corpo 360 e com esse Zoom que vamos dando no espaço, de aglomerar as pessoas e de separar, e algo que também estamos pensando a partir desse conceito é que o público da zona cinzenta não tem um ponto de vista ideal para assistir, é multifocal, pode ser estimulado por diferentes ambientes e não tem aquela relação da plateia e a perspectiva de um palco italiano.</i></p>
--	--