



Universidade Católica Portuguesa
Escola das Artes
Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas

505 DIAS DE HYPE PANDÉMICO
A DIGITALIZAÇÃO E MEDIATIZAÇÃO
DA DANÇA CONTEMPORÂNEA/
PERFORMANCE, EM PORTUGAL,
DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19



Leonor de Nápoles Tudela e Pereira Carvalho
Março 2022



Universidade Católica Portuguesa
Escola das Artes
Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas

505 DIAS DE HYPE PANDÉMICO
A DIGITALIZAÇÃO E MEDIATIZAÇÃO
DA DANÇA CONTEMPORÂNEA/
PERFORMANCE, EM PORTUGAL,
DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para a obtenção do título de mestre em Gestão de Indústrias Criativas

Por Leonor de Nápoles Tudela e Pereira Carvalho
Sob orientação da Professora Doutora Laura Castro

Porto
Março, 2022

*Dedico esta dissertação ao meu Pai,
por ter sido o melhor exemplo
de liberdade, leveza e bom-humor.*

AGRADECIMENTOS

Antes de mais quero agradecer à minha orientadora, Professora Doutora Laura Castro, por ter acompanhado o processo de elaboração desta investigação com dedicação e pela partilha de conhecimento.

À Margarida Bica, Paula Reis, Francisca Neves da Silva, Catarina Neves da Silva, Inês Mendonça, Bárbara Loureiro, Diana Vieira, Francisco Pinho e João Dinis Pinho por serem, desde sempre, os nomes mais simples de escrever em qualquer página.

Ao Francisco Santos, Pedro Bento, Marta da Silva, Pedro Sousa, Jonathan da Costa, Pedro Galante e Bryan Morgado por serem a equipa mais enérgica e criativa com quem tenho o prazer de trabalhar diariamente — a prova de que profissionalismo deve ser sempre sinónimo de empatia.

À Inês Lopes, Clara Jorge, Catarina Lacerda, Rita Salcedas, Mónica Rodrigues Pinho e Alice Santos pelas conversas, partilhas e aventuras dos últimos anos.

Ao Ricardo, por ser sempre o meu copiloto de viagem.

E, por fim, obrigada ao Diogo, por tudo o que representa e significa desde sempre.

RESUMO

O presente documento descreve, articula e sistematiza um processo investigativo dedicado às problemáticas e implicações inerentes à digitalização e mediatização das artes performativas, com enfoque na dança contemporânea/performance, no contexto pandémico e pós-pandémico associado ao SARS-COV-2 em Portugal.

Após o decreto de encerramento de todos os espaços de apresentação de espetáculos a 12 de março 2020, companhias, artistas e entidades culturais iniciaram uma partilha e difusão de conteúdos sem precedentes. O processo que se iniciou com a distribuição de obras, maioritariamente em formato vídeo, através de redes sociais e plataformas online, complexificou-se de forma não linear, passando por diversas transmutações ao longo dos dois confinamentos que pautaram os anos 2020 e 2021.

Partimos de uma contextualização histórica e estudo da relação da dança com o vídeo e os seus diferentes modelos de relação — registo, vídeo-dança e hibridismo — recorrendo a exemplos de obras de artistas como Loïe Fuller, Maya Deren, Merce Cunningham e Anne Teresa de Keersmaeker.

Esta dissertação visa explorar o papel dos instrumentos e recursos digitais enquanto substitutos e/ou complementos do “palco” histórico, durante a pandemia de COVID-19, fazendo uma análise detalhada das estratégias adotadas a nível nacional, e questionando a sua eficácia de difusão assim como a sua continuidade no período pós-pandémico.

Palavras-chave: dança contemporânea, performance, vídeo-dança, digitalização, pandemia COVID-19, mediatização;

ABSTRACT

The present document describes, articulates, and systematizes a research process concerned with the issues and implications of the digitization and mediatization of performing arts, focusing on contemporary dance/performance, within the pandemic and post-pandemic scenarios prompted by the SARS-COV-2 in the Portuguese context.

After the decree to close all venues on March 12, 2020, numerous companies, artists, and cultural entities began an unprecedented sharing and dissemination campaign of programmatic content. A process that began with the distribution of works, mostly in video format, through social networks and online platforms, became more complex in a non-linear way, going through various transmutations throughout the two confinements that defined the years 2020 and 2021.

We start from a historical context and study of the relationship between dance and video and its different models of interaction — record, video-dance and hybridism — using examples of works by artists such as Loïe Fuller, Maya Deren, Merce Cunningham and Anne Teresa de Keersmaeker.

In this sense, the present dissertation explores the role of digital instruments and resources as either substitutes and/or complements to the historical “stage”, making a detailed analysis of the strategies adopted at a national level, and questioning their diffusion effectiveness as well as their continuity in the post-pandemic period

Keywords: contemporary dance, performance, video-dance, digitalization, COVID-19 pandemic, mediatization;

ÍNDICE DE FIGURAS

fig.1 – Capa desenhada por Cecilia Costa para a publicação de 2012, *Ensaio Contemporâneo de Videodança* (Caldas, 2012) onde se manifestam tipograficamente as inúmeras designações para o conceito de vídeo-dança.

fig.2 – Fotogramas de Loïe Fuller em *Serpentine Danse* (1896)
[Fonte: <https://dantebea.com/2015/04/15/loie-fuller-2/>]

fig.3 – Fotogramas de Talley Beatty em *A Study in Choreography for Camera* (1945), de Maya Deren.
[Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>]

fig.4 – *Rosas danst Rosas* (1983), de Anne Teresa de Keersmaeker.
[Fonte: <https://www.rosas.be/en/productions/378-rosas-danst-rosas>]

fig.5 – *Rosa* (1992), de Peter Greenaway.
[Fonte: <https://www.rosas.be/picture/572/og/rosa-rosas.jpg>]

fig.6 – *Rosas danst Rosas* (1997), de Thierry De Mey
[Fonte: <https://www.rosas.be/en/publications/309-early-works---films-anddocumentaries>]

fig.7 – *Points in Space* (1987), de Merce Cunningham.
[Fonte: <http://www.seventeengallery.com/exhibitions/motion-cesi-moss-tim-steer/merce-cunningham-points-in-space-still/>]

fig.8 – Esquema exemplificativo das camadas indexicais de um objeto artístico filmado e disponibilizado online

fig.9 – *Timeline* do período analisado.

ÍNDICE DE GRÁFICOS

graf.1 – Gráfico representativo da distribuição de espetáculos de dança contemporânea/performance transmitidos, entre março e dezembro de 2020, decorrente da tab.3.

graf.2 – Gráfico de barras com distribuição de iniciativas online entre março de 2020 e julho de 2021.

graf.3 – Distribuição dos inquiridos pelo género com que se identificam

graf.4 – Distribuição dos inquiridos por idade (em anos).

graf.5 – Hábitos de consumo dos inquiridos de espetáculos de dança contemporânea/performance no período pré-pandemia

graf.6 – Consumo de espetáculos online de dança, durante o período de março a junho de 2020, correspondente ao primeiro confinamento

graf.7 – Número de espetáculos online de dança contemporânea/performance consumidos, no período entre março e junho de 2020, correspondente ao primeiro confinamento, em intervalos de quantidades.

graf.8 – Consumo de espetáculos online de diferentes disciplinas artísticas, no período de março a junho de 2020

graf.9 – Número de inquiridos que pagaram por espetáculos online de dança contemporânea/performance, entre março e junho de 2020.

graf.10 – Distribuição de intervalos de preços praticados.

graf.11 – Plataformas online utilizadas para a transmissão dos espetáculos, entre março e junho de 2020

graf.2 – Comportamentos adotados pelos inquiridos durante a visualização de espetáculos online

graf.13 – Distribuição de respostas à questão sobre a importância das instituições manterem iniciativas online, mesmo com o regresso da programação presencial regular

ÍNDICE DE TABELAS

tab.1 – Comparação entre três versões da mesma coreografia: *Rosas danst Rosas* (1983), *Rosa* (1992) e *Rosas danst Rosas* (1997)

tab.2 – Tabela resumo dos espetáculos de dança contemporânea/performance transmitidos entre março e dezembro de 2020, por entidade e distrito, distinguindo propostas nacionais de internacionais e transmissões pagas de gratuitas.

tab.3 – Tabela resumo da distribuição os espetáculos de dança contemporânea/performance transmitidos, entre março e dezembro de 2020.

tab.4 – Tabela resumo dos espetáculos de dança contemporânea/performance transmitidos entre janeiro e julho de 2021, por entidade e distrito, distinguindo propostas nacionais de internacionais e transmissões pagas de gratuitas.

tab.5 – Tabela comparativa dos períodos analisados anteriormente.

tab.6 – Tabela comparativa dos preços praticados em espetáculos presenciais e espetáculos online, por entidade.

tab.7 – Tabela com designação adoptada na comunicação dos espetáculos transmitidos online.

tab.8 – Excerto de tabela retirada do capítulo *Internet, práticas culturais online e distinção* (p.77), denominada Frequência de utilização da Internet para realizar as seguintes atividades culturais.

tab.9 – Distribuição geográfica das estruturas artísticas mencionadas pelos inquiridos e contabilização das respetivas referências.

tab.10 – Categorização das estruturas mencionadas pelos inquiridos e contabilização das respetivas referências.

tab.11 – Número de espetáculos de dança contemporânea/performance assistidos, por inquiridos, entre os períodos de março a junho de 2020 e janeiro a abril de 2021, com respetiva comparação.

tab.12 – Política de preços aplicada à transmissão de espetáculos de dança contemporânea/performance assistidos, por inquiridos, em ambos os períodos analisados.

tab.13 – Plataformas *online* utilizadas para a transmissão de espetáculos de dança contemporânea/performance em ambos os períodos analisados.

tab.14 – Análise das respostas dos inquiridos sobre a importância de instituições manterem programação *online*, aquando do regresso dos espetáculos presenciais.

tab.15 – Avaliação dos *websites* de entidades culturais portuguesas em termos de acessibilidade, de acordo com a ferramenta *Access Monitor*.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
NOTA TERMINOLÓGICA	7
1 DANÇA CONTEMPORÂNEA: CONTEXTUALIZAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO	9
1.1 Contextualização	9
1.1.1 A Dança Moderna e a Quebra das Convenções	9
1.1.2 Dança Contemporânea e a Estética da Recusa	11
1.2 Caracterização	14
2 DANÇA E VÍDEO: TRÊS ABORDAGENS DISTINTAS	17
2.1 Filmar a Coreografia: De Loïe Fuller aos Dias de Hoje	17
2.2 Coreografar a Câmara: Maya Deren e Merce Cunningham	20
2.3 (Re)Coreografar do Palco para a Câmara: Anne Teresa De Keersmaeker	25
3 ARQUIVO	31
4 PANDEMIA: NOVAS PROBLEMÁTICAS DA CULTURA ONLINE	35
4.1 Aura Online	35
4.2 (Des)Contexto: Arte Vs Conteúdo	38
4.3 Implicações	40
4.4 Público Online	41
5 O CASO PORTUGUÊS	43
6 RECOLHA DE DADOS: METODOLOGIA	49
6.1 Duas Estratégias Metodológicas	49
6.1.1 Levantamento de Dados	49
6.1.1.1 Critérios de Inclusão e Exclusão na Recolha das Obras de Vídeo-Dança	51
6.1.2 Inquérito por Questionário	51
7 LEVANTAMENTO DE DADOS: INICIATIVAS ONLINE DE ENTIDADES CULTURAIS PORTUGUESAS ENTRE MARÇO DE 2020 E JULHO DE 2021	55
7.1 Resultados do Levantamento de Dados Referentes ao Primeiro Período de Confinamento — Março a Junho de 2020	55
7.2 Resultados do Levantamento de Dados Referentes ao Segundo Período de Confinamento — Janeiro a Julho de 2021	58
7.3 Emergência de Novos Formatos e Propostas Artísticas	60
7.4 Novos Conceitos e Terminologia	62

8 QUESTIONÁRIO	63
8.1 Caracterização dos Inquiridos	63
8.2 Análise do Primeiro Período de Confinamento: Março a Junho de 2020	65
8.3 Análise do Segundo Período de Confinamento: Janeiro a Abril de 2021	70
9 ANÁLISE INTERPRETATIVA	75
10 CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85
APÊNDICES	91
Apêndice #1 – Levantamento Preliminar de Casos que se Inscrevem nas Tipologias Abordadas e Exploradas	93
Apêndice #2 – Enumeração das 103 Entidades Culturais Portuguesas Analisadas	95
Apêndice #3 – Tabela Levantamento Preliminar de Espetáculos, entre Março e Junho de 2020 e Janeiro e Julho de 2021	99
Apêndice #4 – Questionário Realizado entre 10 e 24 de Outubro de 2021	109
Apêndice #5 – Levantamento de Respostas à Questão “Que estrutura(s) promoveu(eram) esse(s) espetáculo(s) online? Consegue mencionar algum festival, Teatro, promotora, editora, associação, núcleo ou outra estrutura?”	113
Apêndice #6 – Levantamento de Respostas à Questão “Considera que seria importante as instituições manterem iniciativas online, mesmo com a programação presencia regular? Se sim, porquê?”	115

INTRODUÇÃO

505 Dias de Hype Pandémico: Digitalização e Mediatização da Dança Contemporânea/Performance, em Portugal, durante a Pandemia de COVID-19 é o título desta dissertação, que surge no âmbito do curso de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas, na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, e que tem como principal objetivo analisar a digitalização¹ e mediatização² da área das artes performativas, em particular, da dança contemporânea/*performance*, no contexto de pandemia associada ao vírus SARS-CoV-2 (COVID-19), entre março de 2020 e julho de 2021, em Portugal.

A 12 de março de 2020, na sequência das recomendações e orientações da Direcção-Geral da Saúde para a contenção da disseminação do novo coronavírus (COVID-19), o Governo português decretou o encerramento de todos os equipamentos culturais e espaços de apresentação de espetáculos. Nos dias seguintes, foram várias as companhias, artistas e entidades culturais a partilhar espetáculos, em vídeo, através de redes sociais e plataformas *online*. O tecido artístico nacional deparou-se com uma situação sem precedentes e que expôs a fragilidade do sector, reagindo por meio de novos formatos e divulgação dos seus trabalhos durante o primeiro período de confinamento. Os espaços de apresentação voltaram a abrir a 1 de junho de 2020, com várias medidas preventivas, nomeadamente a utilização de máscaras, a redução das lotações das salas de espetáculos para 50%, a existência de distância de segurança, a medição de temperatura do público à entrada dos edifícios, a higienização frequente dos espaços e a testagem dos trabalhadores e artistas. Seis meses mais tarde, a 9 de dezembro de 2020, o cenário repete-se: é decretado um novo confinamento e conseqüente encerramento dos espaços culturais, que se prolongou até 19 de abril de 2021.

Nesse sentido, esta dissertação, motivada por um interesse profissional — elemento do Gabinete de Comunicação do Departamento de Artes Performativas da Ágora - Cultura e Desperto, EM, que integra o Teatro Municipal do Porto, DDD — Festival Dias da Dança e CAMPUS Paulo Cunha e Silva — em compreender os meandros e mecanismos que regem a minha prática, tem como objetivo explorar as iniciativas *online* de dança contemporânea/*performance*, promovidas por diversas entidades, bem como a resposta e hábitos de consumo dos portugueses, entre entre março de 2020 e julho de 2021, confrontando estes dados e sistematizando este processo de digitalização, tanto do lado da oferta como do lado da procura.

O título desta investigação recorre ao número de dias analisados (505) — 13 março de 2020 a 31 julho de 2021 —, recorrendo ao termo *hype* enquanto referência caricatural da digitalização e mediatização de objetos artísticos enquadrados na dança contemporânea/*performance*, em Portugal, no referido período. Ao longo de todo o trabalho é sempre referido “dança contemporânea/*performance*”, por também terem sido considerados trabalhos artísticos classificados como “*performance*”, que tivessem uma componente dança ou de movimento presente.

¹“Ato ou efeito de digitalizar, de converter para formato digital, manipulável por computador”.
In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [<https://dicionario.priberam.org/digitaliza%C3%A7%C3%A3o>] (Consultado a 15.01.2022)

²“Fazer ou fazer-se conhecer pelos meios de comunicação social ou por qualquer suporte de difusão de informação”.
In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [<https://dicionario.priberam.org/mediatizar>] (Consultado a 15.01.2022)

Para a elaboração desta dissertação, numa primeira fase, revelou-se importante a contextualização histórica e descrição da dança contemporânea, partindo da dança moderna (Capítulo 1). Posteriormente, foi realizada uma pesquisa bibliográfica a propósito da relação entre dança e vídeo — e as suas diferentes dinâmicas e relações —, abordando, simultaneamente, a história da dança e do cinema no século XX e exemplificando com obras de artistas como Loïe Fuller, Maya Deren, Merce Cunningham e Anne Teresa de Keersmaeker (Capítulo 2). No Capítulo 3 será abordada a questão do arquivo e a dificuldade de documentar e arquivar as artes performativas.

Numa segunda fase, a pesquisa focou-se num tema distinto: a transposição de espetáculos para o universo digital e *online*, o que se revelou como um tema pouco investigado, em termos académicos, uma vez que esta migração foi bastante mais evidente nos anos 2020 e 2021, tendo ainda pouco distanciamento temporal, para que se sintam as consequências deste movimento. Da informação obtida nesta etapa de revisão da literatura, parece-nos que será uma das primeiras aproximações ao tema, pelo que a investigação se define como exploratória, caracterizando-se como ponto de partida para uma reflexão sobre eventuais consequências das alterações culturais decorrentes da pandemia e cenário pós-pandémico.

O capítulo seguinte desta investigação (Capítulo 4) resulta, então, de uma intensa pesquisa documental, explorando temas como a curadoria digital, a diferenciação de objetos artísticos e conteúdos de entretenimento no universo digital, a transposição da aura dos objetos artísticos para o contexto *online*, as implicações da digitalização da cultura e, ainda, as expectativas e comportamentos do público *online*. Após esta pesquisa bibliográfica, é analisado, de forma concreta, o caso português (Capítulo 5), descrevendo a resposta de equipamentos culturais e de artistas, abordando ainda os movimentos sociais que surgiram e as preocupações levantadas.

No Capítulo 6, é descrita a metodologia utilizada para a obtenção de dados apresentados e analisados nos capítulos seguintes: no Capítulo 7, são analisados os resultados de um levantamento bastante exaustivo das iniciativas *online* no campo da dança contemporânea/performance entre março de 2020 e julho de 2021, de 103 equipamentos culturais nacionais — constituindo o lado da oferta, nesta investigação. Por sua vez, no Capítulo 8, é analisada o lado da procura desta nova forma de assistir e consumir espetáculos *online* de dança contemporânea/performance, recorrendo à análise das 200 respostas obtidas ao questionário realizado sobre os hábitos de consumo e receptividade a este objeto artístico. No Capítulo 9, refletimos sobre os dados apresentados nos capítulos anteriores, questionando até que ponto o “novo normal” efetivamente se implementou, relacionando os dados descritos anteriormente com diversos conceitos como acessibilidade, literacia digital, particularidades do sector e expectativas para o futuro.

Por fim, nas Considerações Finais sintetizamos as principais conclusões da investigação, abordando preocupações existentes, procurando antecipar o futuro deste formato, ainda que num período pós-pandémico bastante próximo.

NOTA TERMINOLÓGICA

Nesta dissertação é utilizado o termo “vídeo-dança”, escrito em português e com hífen, para designar a prática artística abordada nesta investigação. A razão desta opção prende-se com o facto de ser a terminologia mais frequentemente utilizada dentro da comunidade artística portuguesa.

No próximo capítulo, através do estudo bibliográfico, serão citados diversos autores que utilizam outras terminologias para designar este objeto artístico. Nestes casos, as diferentes nomenclaturas adotadas pelos autores serão preservadas por meio de citação. No entanto, consideramos interessante verificar que não existe um termo fixo para este produto artístico, o que revela a dificuldade em definir este híbrido a partir de uma única perspetiva.

Exemplo desta multiplicidade de termos utilizados para denominar esta prática é a capa da publicação *Ensaaios Contemporâneos de Videodança* (2012), que surge no âmbito do dança em foco – Festival Internacional de Vídeo & Dança³. Na edição de 2012, a capa da publicação tem uma listagem de nomenclaturas utilizadas para denominar esta obra híbrida. No total, surgem 22 designações diferentes e em diferentes linguagens. São exemplos: vídeo-dança, performance da tela, coreocinema, *screen choreography* (trad. coreografia para ecrã), *videocoreografia*, coreocine, *videodance* (trad. vídeodança), *dance for the camera* (trad. dança para câmara), *screen dance* (trad. dança de ecrã), *coreografia da câmara*, *cinedance*, *performance para a tela*, *dança na tela*, *dança para a tela*, *screendance*, *screen performance* (trad. performance de ecrã), *dancine*, *videodanza* (trad. vídeodança), *camera choreography* (trad. coreografia de câmara), *videotanz* (trad. vídeodança), coreoedição, cinedança. A capa da publicação referida atesta à falta de consenso relativamente ao termo (fig. 1).



fig.1 – Capa desenhada por Cecilia Costa para a publicação de 2012, *Ensaaios Contemporâneos de Videodança* (Caldas, 2012) onde se manifestam tipograficamente as inúmeras designações para o conceito de vídeo-dança.

³O dança em foco - Festival Internacional de Vídeo & Dança, nasceu em 2003, no Rio de Janeiro, Brasil, e, atualmente, é reconhecido como um dos principais festivais de vídeo-dança.

De todos estes termos, vídeo-dança é o termo utilizado com mais frequência, contudo a sua grafia também não é, mais uma vez, consensual: muitas vezes o termo surge como “videodança”, “vídeo-dança” ou “video dança”, sendo todas aceites. Não tem ainda um género definido, pelo que alguns autores referem-se como “a vídeo-dança” enquanto que outros “o vídeo-dança”.

1 DANÇA CONTEMPORÂNEA: CONTEXTUALIZAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1.1 A DANÇA MODERNA E A QUEBRA DAS CONVENÇÕES

Para a compreensão dos próximos capítulos desta dissertação é importante fazer uma breve contextualização da dança contemporânea, abordando o seu surgimento, contexto histórico e características, partindo da sua precursora: a dança moderna.

É com o surgimento da dança moderna — no final do séc. XIX e início do séc. XX — que a falta de relação direta entre o movimento e o lado emocional do *performer* é questionada. Loïe Fuller (1862-1928) foi uma das mais inovadoras bailarinas do século XX. O seu trabalho influenciou não apenas os futuros intérpretes e criadores da dança moderna, como Isadora Duncan (1877-1927) e Martha Graham (1894-1991), mas também ainda uma vasta lista de intelectuais de outras áreas artísticas, como poetas, pintores, escultores. Fuller introduziu, simultaneamente, movimentos de dança revolucionários e técnicas inovadoras nos figurinos e na iluminação nos palcos. Contrariamente à maioria dos pioneiros da dança moderna que a seguiram, Fuller não tinha formação em dança. Iniciou a sua carreira como bailarina de *burlesque* em espetáculos de *vaudeville*⁴ e no circo. Nos seus trabalhos, recorria à improvisação dos movimentos e desenhava vastos figurinos de seda armados por longas varas de alumínio ou bambu que segurava e rodava debaixo de camadas de tecido transparente. O seu trabalho é, então, considerado como uma transição entre o romantismo e o modernismo.

Após alguns anos, a metodologia e sistema de codificação de Rudolf Laban (1879-1958) teve um grande impacto nas escolas de dança, principalmente na Alemanha. Para o desenvolvimento do seu método de codificar movimentos por meio de símbolos, Laban estudou e analisou em detalhe a arte do movimento, o que possibilitou a sua descrição não apenas em relação à sua posição no espaço, mas também à sua intensidade e direção. Esta forma de codificar os movimentos apelidou-se de *Labanotation*⁵ e é considerada como uma das primeiras tentativas de registo coreográfico, por meio de pautas.

Em 1902, Fuller convidou Isadora Duncan a participar na sua digressão pela Europa, onde esta se destacou pelas suas inovações: recorria a movimentos livres e naturais, rejeitando as regras do *ballet* clássico e inspirando-se bastante na mitologia grega e na Natureza. Andar, correr e saltar eram a base do seu movimento, abrindo espaço para a improvisação. Aboliu a utilização das saínhas e sapatilhas de ponta e começou a dançar descalça, utilizava o cabelo solto e os seus figurinos eram trajes drapeados e esvoaçantes. Duncan é considerada a precursora da dança moderna.

⁴ O *vaudeville* foi uma forma de entretenimento popular que consistia numa série de atos sem enredo, tornando-se um formato com bastante sucesso nos Estados Unidos da América no século XIX e no início do século XX. É também apelidado de “teatro de variedades”.

⁵ *Labanotation* é um sistema de notação de autoria de Rudolf Laban para registar e analisar o movimento humano, sendo um tipo de notação de dança.

Anos mais tarde, Ruth St. Denis (1879-1968), juntamente com Ted Shawn (1891-1972), fundaram o Instituto de dança Denishawn, que foi o grande responsável pela formação de bailarinos e coreógrafos nas décadas de 20 e 30, nos Estados Unidos da América. Para St. Denis, “a dança era um ato religioso” (Bourcier, 2001, p. 253). A coreógrafa foi também pioneira ao propor que cada bailarino seguisse um instrumento musical nas orquestras, imprimindo no movimento a dinâmica, ritmo e melodia do mesmo, apelidando este método de *music visualization*. Uma das diferenças entre o trabalho de Duncan e St. Denis, além das influências e inspirações, era que Duncan praticamente não utilizava cenários, enquanto que St. Denis recriava universos de exotismo, investindo em cenário e figurinos complexos. A relevância de Ted Shawn para o desenvolvimento da dança moderna relaciona-se com a ruptura do pensamento de que a dança era essencialmente feminina – como era defendido por Duncan –, destacando a presença masculina nas suas obras. As suas coreografias evidenciavam a virilidade dos movimentos masculinos através de precisão e força: “pareceu de início chocante a dança ser uma atividade de homens manifestamente viris; era destruir o tabu inconsciente, que acarreta uma discriminação sexual na dança” (Bourcier, 2001, p. 261).

Como referido anteriormente, a Denishawn foi uma importante escola de dança neste período, com uma oferta formativa que, além das aulas de dança, incluía aulas de música, anatomia e cultura geral, com o objetivo de promover uma formação mais ampla. Foram alunos deste Instituto nomes como Martha Graham, Doris Humphrey (1895-1958) e José Limon (1908-1972), que formaram a geração histórica da dança moderna. Da escola alemã, sob a influência directa dos estudos de Laban, surgiram nomes como Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss (1901-1979), como seu seguidor. A bailarina e coreógrafa Martha Graham discordava bastante das temáticas abordadas por St. Denis e Shawn:

“Não aguento mais dançar divindades hindus ou ritos astecas. Quero tratar dos problemas atuais” (Graham *apud*. Bourcier, 2001, p. 274).

Contrariamente a Duncan, que tinha movimentos bastante fluidos, Graham acentuava e marcava os movimentos, conferindo maior expressividade ao corpo. Graham foi também a principal responsável pelo desenvolvimento de uma técnica que associava intrinsecamente a respiração ao movimento – através da contração e relaxamento. Em 1926, fundou a *Martha Graham Dance Company*.

Um dos mais reconhecidos alunos de Graham foi Merce Cunningham (1919-2009). Depois de ter terminado a sua formação, Cunningham recusou narrativas dramáticas, defendendo que o corpo no tempo e no espaço já possuíam um significado por si só. Desenvolveu uma série de princípios que constituíam a sua técnica, tais como:

- Todo e qualquer movimento pode ser considerado dança;
- Pode-se dançar em qualquer espaço;
- Qualquer parte do corpo pode ser utilizada;
- Qualquer método de composição é válido como processo de criação;
- A dança pode ser sobre qualquer tema.

A ideia de igualdade é provavelmente a ideia mais transversal a todos os seus princípios: não há gestos mais virtuosos que outros, não há partes do corpo mais importantes do que outras, não há métodos de composição melhor do que outros. A prova disso é que muitas vezes recorria ao aleatório enquanto método de criação. Utilizava dados, moedas, o livro *I Ching*, entre outros, para decidir muitos aspetos dos seus trabalhos: o número de partes que teria, a sua ordem, duração, colocação no espaço, número de intérpretes, entre outros. Cunningham é considerado o precursor da dança pós-moderna. O coreógrafo terá ainda um papel preponderante na relação dança/vídeo, que analisaremos no próximo capítulo.

1.1.2 DANÇA CONTEMPORÂNEA E A ESTÉTICA DA RECUSA

Ao longo do próximo subcapítulo serão utilizados os termos “dança pós-moderna” e “dança contemporânea” enquanto sinónimos, tal como sugere Ana Mundim, em *Danças Brasileiras Contemporâneas: um caleidoscópio* (2013, p.23), com o objetivo de evitar um “conflito conceitual”. Ainda assim, serão respeitadas as nomenclaturas adotadas pelos diferentes autores.

A historiadora e crítica de dança, Sally Banes⁶ (1950-2020), apelida este movimento que se desenvolveu entre 1960 e 1980, nos Estados Unidos da América, de “dança pós-moderna”. No entanto, a autora sublinha que o uso da expressão “pós-moderno” no contexto da dança tem uma conotação histórica pouco precisa, uma vez que se refere à dança que se desenvolveu posteriormente à dança moderna e que apresentava princípios estéticos opostos tanto a esta quanto ao *ballet* clássico (Banes, 1987, pp. 13-15).

O acontecimento simbólico que marcou o início da era da dança pós-moderna americana está geralmente associado ao primeiro concerto do coletivo de artistas do *Judson Dance Theater*, em julho de 1962. O Judson Dance Theater — muito inspirado pelas ideias de Cunningham — foi um coletivo norte-americano dos anos 60 que incluía artistas de diversas áreas, como artes visuais, dança e música, sediados na Judson Memorial Church, em Nova Iorque. O coletivo era composto por artistas vanguardistas que rejeitavam os limites da prática da dança moderna, como Yvonne Rainer (1934), Trisha Brown (1936-2017), Steve Paxton (1939), Lucinda Childs (1940), Deborah Hay (1941), entre outros.

Como afirma a autora Ana Rita Nicolliello Lara Leite, “estes artistas estavam dispostos a ir até o fim no que se refere à pergunta *o que é uma dança?* a partir da experimentação radical do próprio corpo como seu tema principal” (2018, p. 128). Nesta época, os artistas sentiam que seria necessário “despir” a dança de tudo o que consideravam superficial e desnecessário:

⁶ Sally Banes foi uma reconhecida escritora, crítica e historiadora de dança. O seu trabalho mais conhecido, enquanto autora, é *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance* (1987), onde aborda de forma histórica e crítica a dança pós-moderna, focando estilos, motivações e trabalhos de alguns dos mais importantes coreógrafos desse período.

“Era necessário um movimento de desconstrução: tirar de vista tudo o que não era essencial à dança, todo o artifício – como cenário, figurino, música, discursos sobre o corpo e sobre a dança – para que fosse possível, enfim, visualizá-la. O movimento do corpo cotidiano, do corpo puro, exigia uma descodificação, isto é, um abandono dos códigos da dança clássica e moderna para que fosse possível emergir o gesto não-teatral, no qual o corpo não é manipulado ou tensionado mais do que o necessário para fazer de um movimento cotidiano um movimento dançado.” (Leite, 2018, p. 128).

Yvonne Rainer, um dos elementos fundadores do *Judson Dance Theater*, cujo método de composição assentava em repetição, gestos e pequenas tarefas, teve um papel preponderante no desenvolvimento da dança pós-moderna. Rainer é autora do *No Manifest* (1965), um manifesto onde rejeita a técnica, a emoção, o espetacular, abordagens coreográficas virtuosísticas, narrativas e expressivas. Este manifesto dita os princípios da nova dança pós-moderna:

“No to spectacle.

No to virtuosity.

No to transformations and magic and make-believe.

No to the glamour and transcendency of the star image.

No to the heroic.

No to the anti-heroic.

No to trash imagery.

No to involvement of performer or spectator.

No to style.

No to camp.

No to seduction of spectator by the wiles of the performer.

No to eccentricity.

No to moving or being moved.” (Rainer, 1965)

Rainer estreia *Trio A* (1966) – uma frase coreográfica de quatro minutos e meio, com recurso a movimentos diretos e naturais –, que põe em prática todas as recusas apontadas pela coreógrafa no manifesto um ano antes: “nem fatores de peso, nem de tempo e espaço são notadamente estilizados ou enfatizados. O único fator que é obviamente alterado e manipulado é o do fluxo de movimento” (Banes, 1987, p. 47).

Neste período, Steve Paxton, durante as suas pesquisas de movimento, chegou ao método de improvisação de contacto (*contact improvisation*), que pressupõe o contato com um ou mais corpos. Atualmente, é uma técnica amplamente utilizada como pesquisa e material didático de improvisação e como conteúdo para criação de obras artísticas.

Outro aspeto relevante que começa a surgir neste período relaciona-se com o início da interação entre diferentes linguagens artísticas, através da inclusão da interdisciplinaridade nas artes performativas. Esta interdisciplinaridade atinge o seu expoente máximo com a bailarina e coreógrafa Pina Bausch (1940-2009), através das suas peças caracteri-

zadas como dança-teatro (*tanztheater*). Bausch procura, desta forma, um diálogo entre a palavra, a música e o movimento.

Nos anos 90, na Europa, a tendência performática e conceptual é a “não dança”, explorando a imobilidade e a recusa da dança. Esta tendência coreográfica da dança contemporânea teve uma grande adesão na Europa, mais especificamente em França, que defende a dança como um movimento transdisciplinar, chegando a substituir o movimento por outras disciplinas artísticas. São representantes desse pensamento bailarinos dos anos 80, que se tornaram coreógrafos e criadores nos anos 90, tais como Xavier Le Roy (1963), Jérôme Bell (1964), Meg Stuart (1965), entre outros.

Em alguns dos seus trabalhos coreográficos, o movimento é mesmo abandonado, pondo em causa o papel do bailarino numa peça de dança. O precursor deste movimento foi Orazio Massaro (1962), que durante o reconhecido Festival Montpellier Danse, em França, apresentou o espetáculo *Volare*, a 11 de julho de 1990. Neste espetáculo — considerado o grande símbolo do movimento francês da “não-dança” — seis intérpretes [bailarinos] não dançam e tornam-se atores, partindo de histórias autobiográficas para construir um olhar crítico sobre a dança.

Em Portugal, nos anos 90, surgia a 1ª geração da Nova Dança Portuguesa. Este movimento é o movimento “herdeiro da dança pós-moderna americana dos anos 1960 e da nova dança europeia, sobretudo a francesa e a belga”, como descreve o coreógrafo João Fiadeiro (1965), em 2006, no artigo *A Velha-Nova Dança Portuguesa*, publicado no jornal Público. Vera Mantero, Francisco Camacho e Clara Andermatt são considerados alguns dos coreógrafos da 1ª Geração e Miguel Pereira, Teresa Prima e Filipa Francisco fazem parte da 2ª Geração. Fiadeiro descreve, anos antes, em 2001, num outro artigo, *A dança contemporânea portuguesa*, publicado também no jornal Público, a “especificidade da dança contemporânea”, partindo dos trabalhos dos coreógrafos portugueses:

“Essa especificidade [da dança contemporânea], que passa pela aceitação de um corpo real, humano, que existe com os seus defeitos e virtudes, por uma clara e desinibida relação com temáticas políticas, sociais e filosóficas contemporâneas, por transformar o espectador numa parte activa e não passiva da compreensão do que vê ou por partilhar com o intérprete a responsabilidade do fazer artístico, destituindo do pedestal o coreógrafo todo poderoso (...)”

(Fiadeiro, 2001)

É possível, assim, verificar que ao longo da História da Dança, diversas foram as evoluções que contribuíram para o estado atual da dança. Na época moderna e contemporânea podem-se reconhecer quase tantos estilos e técnicas quantos os seus coreógrafos, uma vez que contrariamente à dança clássica, este período tem como intenção incentivar os bailarinos a partir à descoberta de novas formas, estimular a criatividade e a liberdade de expressão, dentro do estilo individual de cada um.

1.2 CARACTERIZAÇÃO

“Na dança contemporânea, existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um” (Louppe, 2012, p.52)

No subcapítulo anterior, analisamos de forma breve, o percurso da dança desde o início do século XX até aos anos 90. Podemos concluir que a dança contemporânea rompe com o clássico, não tem uma técnica específica, inova nas temáticas, na relação com o espaço e na relação com outras artes. Definir a dança contemporânea reveste-se de uma grande complexidade, uma vez que se trata de caracterizar um movimento atual, que está em constante transformação e, principalmente, pelo facto de uma das suas características ser a diversidade. A dança contemporânea não se refere a uma técnica específica, mas sim a um conjunto de sistemas e métodos inicialmente desenvolvidos na dança moderna. O seu aparecimento confunde-se com os desenvolvimentos da terceira geração de bailarinos – coreógrafos da dança moderna que a partir dos anos 50 excluíram da dança todas as intenções de mensagens de carácter político ou social e começaram a trabalhar formas inéditas. Depois do Judson Dance Theater, outros grupos surgiram e deram continuidade a essas pesquisas gestuais, questionando as definições da dança e os tipos de movimentos que podem ser considerados nessa linguagem.

A dança contemporânea é mais do que um género de dança definido pelo seu período cronológico: é um entrelaçar de diferentes linguagens. O cruzamento da dança com vídeo, texto, voz e com outras disciplinas artísticas mostra uma configuração complexa e em constante mudança.

Segundo Beatrice Volbea, no seu artigo *Contemporary Dance Between Modern and Postmodern* (2018), uma das características do mundo pós-moderno é a hibridização: “o encontro entre tradição e novidade, a remoção das fronteiras entre a cultura popular e a arte erudita, o desenvolvimento de áreas interdisciplinares e a justaposição de diversas culturas.” (p. 309).

É também importante a questão de na dança pós-moderna, além de qualquer movimento ser dança, como é defendido no *No Manifest* (1965), de Yvonne Rainer, a ideia de que qualquer pessoa pode ser bailarino/a, independentemente de ter ou não formação. (Volbea, 2018, p.311). A autora vai mais longe e defende ainda que, atualmente, não basta um intérprete ter formação e um corpo treinado, uma vez que deverá “estar preparado para os desafios mentais, para partilhar, para se envolver no processo infinito de aprendizagem, para ter a coragem de comunicar o processo criativo em público.” (p. 313).

Esta visão é ainda partilhada com Laurence Louppe, autora de *Poética da Dança Contemporânea* (2012), que afirma que a pesquisa em dança contemporânea visa a busca de um movimento individualizado. Ainda no mesmo livro, no prefácio, escrito por Maria José Fazenda, intitulado *A Dança como visão do mundo: da grande modernidade à época actual* sintetiza as características da dança contemporânea:

“Quanto à obra coreográfica contemporânea, ela apresenta formas e conteúdos diferentes e formatos diversificados – na dimensão, no número de intérpretes, nos lugares de apresentação – e, nela, o movimento do corpo estabelece múltiplas relações com os elementos plásticos (objectos, cenários) e sonoros e com as imagens virtuais.” (Fazenda, 2012, p. 14).

2 DANÇA E VÍDEO: TRÊS ABORDAGENS DISTINTAS

Como verificámos no capítulo anterior, a dança moderna surgiu nos finais do séc. XIX, início do XX. No mesmo período, surgia o cinema, com a exibição do primeiro filme, em 1895, pelos irmãos Lumière. O surgimento do cinema e do vídeo refletiu-se em novas formas de coreografar e de dançar. Este capítulo tem o objetivo fazer uma retrospectiva histórica na relação entre estas duas formas de arte e perceber de que forma se influenciaram mutuamente e quais os resultados das suas diversas interações, entender as suas valências, as suas limitações, o que significa este *medium* no processo coreográfico e a relação do produto artístico com o espectador. Para a elaboração do presente capítulo foi feito ainda um levantamento preliminar de casos que se inscrevem nas tipologias abordadas e exploradas (Apêndice 1).

Na relação entre imagem e movimento e dança encontram-se pontos de interseção entre a filmagem da dança e a coreografia do vídeo. Neste contexto, iremos analisar três formas de diálogo entre dança e vídeo:

- Filmar a coreografia — vídeo enquanto registo;
- Coreografar a câmara — vídeo-dança;
- (Re)coreografar do palco para o ecrã — adaptação de uma peça preexistente para vídeo;

Este capítulo tem como objetivo sistematizar e caracterizar estas tipologias de relação, contextualizando-as historicamente — a par com a evolução da dança e surgimento da dança moderna —, caracterizando-as e exemplificando com casos históricos concretos. Serão referidas diversas obras coreográficas, destacando a importância e analisando peças de importantes coreógrafos, símbolos da dança moderna, com diversas linguagens e ideologias da dança: Loïe Fuller, Maya Deren (1917-1961), Merce Cunningham, Anne Teresa de Keersmaeker (1960) e referindo, mais superficialmente, outras obras. No caso de adaptação de peça coreográfica para vídeo foram ainda comparadas duas versões diferentes da peça *Rosa Danst Rosas* — uma de 1992 e outra de 1997 —, de realizadores diferentes, analisando diferentes variáveis como duração, número de bailarinos, cenografia e utilização de câmara.

2.1 FILMAR A COREOGRAFIA: DE LOÏE FULLER AOS DIAS DE HOJE

Não é, de todo, recente a relação entre a dança e a câmara. Na verdade, esta relação inaugura-se com o surgimento do cinema, no final do século XIX, numa altura em que o “movimento” era o principal tema explorado nos filmes e em que a linguagem rígida do *ballet* clássico começa também a ser questionada por uma nova geração de bailarinos e coreógrafos, como verificámos no capítulo anterior.

Nos primeiros dez anos, Georges Méliès, Lumière e Thomas Edison estavam entusiasmados com a possibilidade de o movimento ser registado e reproduzido, mostrando um claro interesse em captar pessoas - e não só - em movimento. Não é por acaso que uma das primeiras experiências da recém-nascida sétima arte terá sido *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, de Auguste e Louis Lumière, apresentada a 28 de dezembro de 1895,

em Paris. São 45 segundos de movimento: operários a sair de uma fábrica, em Lyon. Em Portugal, Aurélio da Paz dos Reis gravou no mesmo ano pequenos vídeos com o mesmo tipo de temáticas - saída de fábrica e chegada de comboio, por exemplo. Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos da América, Thomas A. Edison mostrava “fotografias em movimento”, produzidas num estúdio preto e iluminado pela luz do sol. Bailarinas, acrobatas e animais eram os protagonistas.

Quando o cinema surgiu, no final do século XIX, era uma inovação tecnológica que, partindo destas primeiras experiências de captação e reprodução, ainda teria de encontrar as suas próprias formas artísticas e especificidades estéticas.

Nesta época, os filmes eram realizados com um único plano fixo e a montagem, que hoje é considerada como elemento fulcral na criação de dinâmica num filme, não era ainda utilizada. Assim, sem recorrer ao movimento da câmara, era preciso que a ação viesse do que era filmado: “Não é portanto de admirar que a dança tenha servido de matéria de luxo para o primeiro cinema”. (Ribeiro, 1994, p. 31).

A norte-americana Loïe Fuller foi a primeira coreógrafa de dança moderna a recorrer à tecnologia da época no seu trabalho. Nas suas obras para palco, *Fire* e *Serpentine Dance*, Fuller usava um figurino com extensões nos braços e grande volume de longos tecidos em várias camadas. Das primeiras experiências cinematográficas com dança são particularmente conhecidas a versão de autoria de Thomas Edison, em 1894, nos Estados Unidos da América, com a bailarina Annabelle Moore — *Annabelle Serpentine Dance* —, uma seguidora de Loïe Fuller e a versão da autoria dos irmãos Lumière, em 1896, em França, com a própria Fuller, *Serpentine Dance*, com quem filmaram também *Butterfly Dance* e *Sun Dance*. Assim, um dos primeiros filmes a ser realizados é o registo de dança. Este filme foi provavelmente o primeiro pintado à mão, fotograma por fotograma, criando a ilusão de que, à medida que a bailarina se movimentava, as tonalidades do tecido mudam de cor, e recriando o mesmo efeito das luzes de palco projetadas sobre a roupa que Fuller usava ao vivo (fig.2).



fig.2 – Fotogramas de Loïe Fuller em *Serpentine Danse* (1896)
[Fonte: <https://dantebea.com/2015/04/15/loie-fuller-2/>]

Foi utilizada apenas uma câmara fixa e um único plano longo para mostrar o movimento da bailarina. Nestas experiências pioneiras do cinema, as restrições tecnológicas limitavam bastante a duração de gravação: as primeiras fitas, com dezassete metros, tinham apenas duração de menos de um minuto. Estes pequenos filmes limitavam-se, assim, a um plano único, feito com uma câmara fixa, sem som, num ambiente de estúdio, e o seu propósito prendia-se, essencialmente, com a demonstração de possibilidades do novo meio recentemente criado do que qualquer outra proposta artística. Sobre esta questão, Cerbino e Mendonça afirmaram:

“Apesar da simplicidade da filmagem, uma câmara frontal e estática que capturava os movimentos de tronco e braços que produziam ondulações no longo vestido de tecido branco usado por Fuller e Annabelle, já se anunciava ali a frutífera aproximação entre câmara e bailarino. Um pas de deux, como defende Janelle Porter, em que a câmara, mais do que um dispositivo de gravação, dá suporte ao corpo e é, simultaneamente, palco e audiência.”

(Cerbino & Mendonça, 2011, p. 6)

Os primeiros filmes de dança, todos mudos, datam de 1894 e 1912. Na maioria das vezes tratava-se de um registo de uma dança de entretenimento, como *Princess Rajah*, com Catherina Bartho (1870 - 1943), que ficaria conhecida por dançar com uma cadeira entre os dentes. Também Ted Shawn e Ruth St. Denis — precursores da dança moderna americana —, realizaram vídeos de dança entre 1912 e 1950, como por exemplo *The Cosmic Dance of Shiva* (1926), *Labour Symphony* (1934) e *Kinetic Molpai* (1935) e ainda *An indian noche dance* (1932). Todas estas peças têm apenas um plano fixo, configurando-lhes apenas uma ideia de registo simples, sem interação entre o movimento e a câmara.

A primeira experiência de dança e imagem em movimento, que remonta ao início do século XX, é atualmente o tipo de interação mais recorrente, consistindo unicamente na gravação da coreografia original com uma ou mais câmaras, sem qualquer alteração significativa. É criada uma narrativa do que estava visível nas imagens como, por exemplo, a movimentação, os aspectos espaciais e temporais, o seu contexto e ambiente. A câmara comporta-se como um espectador que apenas observa — com olhar atento — e que não interfere.

Estes registos documentais acabaram por se transformar em importantes fontes de pesquisa e de investigação. A partir destes, podemos refletir sobre a produção artística em dança, seja numa dimensão histórica, estética ou até mesmo política. No mínimo, teremos informações da natureza da própria linguagem de movimento. É importante sublinhar que o registo de uma obra de dança não é a obra em si. É apenas isso mesmo, um registo. É a preservação de imagens, como memória, como material de arquivo. Tem a capacidade de diminuir o espaço existente entre o tempo do registo (passado) e o tempo presente. Como afirma Teresa Magalhães na sua dissertação de mestrado *O espaço e tempo da vídeo-arte*, no vídeo “a possibilidade de representar o espaço é superada pela capacidade de representar o tempo” (Magalhães, 2009, p. 21).

Hermine Freed (1940-1998), que explorou conceitos como o tempo e a memória no vídeo, refere em *In time, of time* (1975), um artigo na edição de junho da *Arts Magazine*, que:

“Video is now having the same effect on art that the camera had a century ago: now it is possible to record in time and space, with sight and sound, play it back immediately, or see it as it is happening, and, possibly from a distance of thousands of miles.”

(Freed *apud*. Magalhães, 2009, p. 25).

Atualmente, estes registos podem ser encontrados em diferentes formatos vídeo ou ainda em plataformas digitais de vídeo como o *YouTube*, onde se encontra a maioria das obras coreográficas referidas neste capítulo. Alguns dos trabalhos mais significativos da história da dança sobreviveram até aos dias de hoje graças aos registos videográficos.

O registo destas obras em vídeo torna ainda possível o acesso democratizado ao espetáculo, permitindo a discussão e investigação. Se não existissem estes registos, a história da dança, visualmente, seria uma incógnita já que a dança corresponde a uma arte efémera.

Não obstante, é importante sublinhar que o visionamento da dança ao vivo revela elementos da composição coreográfica que nunca poderão ser comparados aos da observação gravada. Cada espectador está envolvido de maneira diferente, a partir do seu entendimento particular do que é a obra. Ao vivo, temos a liberdade de mover os olhos e de mudar de foco sempre e quando quisermos. O registo tem sempre o olhar subjetivo de quem filmou e editou, por mais que diversos ângulos tenham sido captados para mostrar detalhes da obra, mas, ainda assim, o que temos é uma visão recortada do espaço/tempo.

Estes registos com métodos simples de filmagem podem ser usados para análises de movimentos — em especial durante o processo coreográfico —, observações estéticas, bem como para remontagens de repertório. Esta prática de registar em vídeo as peças apresentadas ao vivo é, hoje em dia, muito comum, já que muitas pessoas têm câmaras de filmar, ainda que seja de baixa resolução, como a câmara de um telemóvel. É imensurável o número de registos existentes atualmente, não sendo nem minimamente comparável a quantidade de registos existentes hoje em relação à de anos mais próximos ao advento desta tecnologia.

2.2 COREOGRAFAR A CÂMARA: MAYA DEREN E MERCE CUNNINGHAM

Maya Deren (1917-1961), nascida Eleanora Derenkovskaya, em Kiev, Ucrânia, é considerada pioneira na interação da dança com o cinema. Embora existam filmes de dança mais antigos, como já referimos, Deren marca uma diferença radical ao propor uma relação entre as duas linguagens que escapasse da simples documentação. Com um profundo conhecimento e destreza na iluminação, com alternância de perspectivas de tempo e espaço, explorando técnicas de edição, Deren é considerada hoje como uma das mais importantes cineastas da história do cinema dos Estados Unidos da América, para onde emigrou em 1922.

Segundo Brannigan (2011, p. 120), em cinco dos seus doze filmes a dança surge de uma forma explícita – *A Study In Choreography For Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1943), *Meditation on Violence* (1948), *The Very Eye of Night* (1958) e *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1954). Alguns autores atribuem a Maya Deren o início de uma nova interação entre as duas artes:

“A partir de Maya Deren, ocorre uma mudança radical ao se propor uma interface tecnológica entre duas linguagens – o cinema e a dança – que não fosse apenas documentação, registo ou simples entretenimento.” (Wosniak, 2006, p. 66).

Na sua primeira obra, *Meshes of the Afternoon* (1943), correalizado com o seu marido, Alexander Hammid, já se verifica um interesse sobre o gesto e uma forma de filmar diferente, muitas vezes focada em determinadas partes do corpo, como em caminhadas ou corridas, destacando os pés, ou cenas que privilegiam as mãos ao alcançar algum objeto como uma faca ou um gira-discos.

A Study in Choreography for Camera (1945), interpretado pelo bailarino Talley Beatty, consiste numa produção a preto e branco com cerca de 2 minutos e 39 segundos de duração. As primeiras imagens do filme acontecem num bosque. A câmara gira em círculo sobre si mesma e vai filmando o bailarino Beatty, com planos cada vez mais próximos, como se num único plano contínuo o bailarino mudasse de sítio. Nesta cena, o movimento da câmara tem uma relevância maior do que o próprio movimento do bailarino.



fig. 3 - Fotogramas de Talley Beatty em *A Study in Choreography for Camera* (1945), de Maya Deren.
[Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>]

Nas imagens seguintes, a câmara fica estática, transferindo a relevância da cena para o movimento do bailarino. Durante o movimento da perna esquerda do bailarino - que faz uma trajetória em forma de arco - a cena muda de local para a sala de uma casa, mantendo a trajetória da perna até ao chão (fig.3). Os planos vão-se intercalando entre planos médios (mostrando parte da sala e o corpo do bailarino) para *close-ups*, mostrando detalhes do corpo. Neste processo há, novamente, uma transição de local, passando da sala para um museu, mantendo ainda a continuidade do movimento do bailarino, que mudou de local, não interferindo com a sua coreografia. Aqui, o bailarino corre e salta, afastando

e aproximando-se da câmara, que permanece no lugar mas segue o bailarino. No plano seguinte, Beatty começa a girar no mesmo lugar, primeiro em câmara lenta e depois em alta velocidade. Nesta cena, torna-se também importante o cenário: atrás do bailarino, em segundo plano, à mesma altura do seu rosto, vê-se uma estátua oriental de várias faces, gerando um efeito visual de relação entre os rostos da estátua e o rosto, em movimento, do bailarino. Finalmente, Beatty dá um grande salto, voltando a um local exterior como pano de fundo. Este salto é filmado de baixo para cima, transmitindo uma ideia de leveza, amplitude e altura ao movimento. Esta cena tem também cortes de plano, com a repetição do salto, conferindo também a ideia de um salto longo e suspenso no ar. A última cena, filmada por trás do bailarino, transmite a ideia de finalização do salto no chão em câmara lenta, olhando para o horizonte.

Como observamos, Deren utiliza diferentes técnicas, como a escolha de planos, de cortes e de sequência, para a câmara comunicar com o bailarino, tornando-a ativa e participante — uma nova forma de filmar a dança — como reafirma Branningham:

“Deren utilized the full technological range of her médium in exploring what she saw as its distinguishing elements, realizing its condition as a “time-space art.” Multiple exposures, jump cuts, slow-motion, negative film sequences, superimposition, matches-on-action, freeze-frame, and acute camera angles are just a few of the cinematic technique and effects she employed.”

(Brannigan, 2011, p. 116)

O quarto e mais recente dos filmes de dança de Deren é *The Very Eye of Night* (1952-1955), realizado em colaboração com os estudantes da Metropolitan Opera Ballet School e com direção coreográfica de Antony Tudor. A preto e branco e com uma duração aproximada de 15 minutos o filme foi exibido pela primeira vez em 1958, sem áudio, e em 1959 com composição musical original de Teijo Ito. Neste trabalho, uma constelação cintilante de estrelas é o plano de fundo para imagens, em negativo, de figuras semelhantes a deuses gregos sobrepostos e transportados ao longo da Via Láctea. Deren apelidou este trabalho de *balllet da noite*, uma dança etérea dentro de um espaço noturno que se concentrava no espetáculo e não na narrativa.

Na obra de Maya Deren a dança não aparece apenas pelo registo — como vimos anteriormente —, mas a partir de algo maior. A sua forma particular de fazer filmes torna-a precursora de um novo género cinematográfico: vídeo-dança. Deren introduziu mudanças fundamentais nos padrões de criação artística em dança.

Um dos recursos de edição explorados pela artista foi a dupla exposição que deu origem à ideia da montagem como composição, o que supostamente transformaria os videógrafos em coreógrafos. Como se ao editar um filme o cineasta estivesse a montar uma coreografia das imagens, manipulando o tempo e o espaço. Trata-se de uma forma de utilizar a técnica do cinema não só para transformar o corpo, o tempo, o espaço como também o processo coreográfico.

Os trabalhos posteriores aos de Deren, como os de Merce Cunningham (1919-2009), Anne Teresa de Keersmaeker (1960), Wim Vandekeybus (1963), entre vários outros, ampliaram as possibilidades antes propostas de cortes, planos e *close-ups*, em que a diversidade de experimentações do enquadramento do movimento transformou a relação corpo-câmera noutro fazer artístico.

Uns anos mais tarde, já na década de 1960, coreógrafos e bailarinos começaram a procurar ultrapassar fronteiras artísticas e explorar novas linguagens. Também nesta década começam a surgir os primeiros equipamentos de vídeo acessíveis e, acima de tudo, portáteis, pelo que se deu o início da experimentação e da criação de peças híbridas. Para esta geração, questionar os espaços comuns de apresentação fazia parte da rutura com o que se havia estabelecido até então e, neste sentido, o vídeo chegava num momento ideal para explorar novos conceitos de espaço.

Um destes artistas era Merce Cunningham, já referido no subcapítulo anterior. Ao longo do seu percurso, Cunningham, enquanto coreógrafo, passou por diferentes fases, mas iremos focar, em particular, no final da década de 70 e início de 80, onde o vídeo começou a ter um papel muito presente no seu trabalho.

Nos Estados Unidos, nesta época, existia um programa de televisão dirigido por Merrill Brockway chamado *Camera 3*, que trabalhava com vários coreógrafos e, em conjunto, decidiam o momento dos cortes, os ângulos da filmagem, entre outros. Cunningham, quando foi parceiro de Brockway, apercebeu-se da potencialidade do ecrã, com novas possibilidades de exploração do movimento, inclusive com diferentes tipos de percepção temporal, ângulos, recortes e outros detalhes que não seriam passíveis de ser encontrados num palco convencional. *Video Event* (1974) foi a primeira obra de Cunningham re-coreografada e exibida num programa de televisão.

Em 1975, em colaboração com Charles Atlas (1941), produz o seu primeiro trabalho coreográfico para vídeo de raiz, *Westbeth* — estava inaugurada a parceria entre os dois artistas, que geraria muitas outras obras. *Westbeth* é uma colagem de seis partes e partiu da premissa de que a televisão muda a nossa forma de olhar e altera a nossa percepção de tempo. É importante também ressaltar que nesta peça, os bailarinos olham diretamente para a câmara, quebrando totalmente a quarta parede. Uma obra originalmente concebida para o ecrã é também o caso de *Squaregame Video* (1976), outra parceria de Cunningham e Atlas. Nesta obra, Cunningham projetou a coreografia para o espaço de um quadrado. O coreógrafo apreciava o filme e o vídeo pelo facto de aqui não se colocar o problema, sempre resolvido de um modo convencional, das entradas e das saídas de cena: em *Locale* (1979) — que marca a introdução da câmara móvel entre os bailarinos — é a câmara que procura o bailarino e que o conduz ao seu campo. O mesmo bailarino pode fugir desse campo desaparecendo pela frente, algo que é totalmente impossível no palco, exceto se se andar por cima das cabeças dos espectadores. O coreógrafo utilizou ainda a recém-descoberta técnica do *chroma key*, que permite a sobreposição de imagens, utilizada na obra *Blue Studio: Five Segments* (1976), de Charles Atlas.

Ainda como exemplo deste tipo de abordagem do vídeo na dança surge a peça *9 Variations on a Dance Theme* (1966-1967), do realizador Hilary Harris (1929 - 1999), com interpretação da bailarina Bettie Jong. Esta peça destaca-se pela movimentação da câmara e da sua relação com o movimento da bailarina. A premissa da obra é bastante simples: é filmada nove vezes a mesma sequência de movimentos da bailarina, sendo cada vez captada de uma forma diferente, com diferentes pontos de vista. Os planos mudam, partindo do macro para o micro e vice-versa. Os movimentos da câmara em rotação são os mais comuns, uma vez que a câmara circunda a bailarina enquanto a mesma permanece no mesmo lugar. A forma diferenciada de filmar cada uma das variações permite ao espectador um novo olhar sobre a mesma sequência.

Após décadas de relacionamento entre dança e cinema, vídeo-dança estabelece-se definitivamente nos anos 70 do século XX:

“Foi nesse mesmo período que a cena videodança começou a se estabelecer, influenciada por obras de artistas pós-modernos oriundos de movimentos da Judson Dance Theater e por coreógrafos consagrados, como o norte-americano Merce Cunningham.”

(Brum, 2012, p. 76).

Longe de ser um registo da dança no palco, é uma forma de experimentação que conquistou domínios próprios, tanto territoriais quanto estéticos. Estamos, assim, perante dois exemplos da segunda tipologia de relação entre dança e imagem em movimento: a vídeo-dança — coreografias concebidas especialmente para a câmara. O que interessa primordialmente é que a câmara dance com o bailarino e que o bailarino se coloque no espaço e no tempo da mesma. O papel ativo da câmara é uma das características que mais sobressaem nesta tipologia de obras, uma vez que permite diversos efeitos visuais, como sugerem alguns autores:

“Assim, o recurso às tecnologias não é uma simples variação da abordagem criativa, menos ainda uma prótese ou um derivado de um espetáculo. É, na verdade, uma outra “forma” da obra coreográfica. Deve levar-nos a pensar no seu potencial como leque de uma possibilidade infinita.” (Louppe, 2012, p. 325)

O termo “híbrido” é bastante recorrente quando se discute e define esta tipologia. Primeiramente, deveremos ter em consideração que um filme é, por si só, um ser híbrido, ao permitir o cruzamento de imagem e som. Analisando os diferentes contextos de hibridismo em vídeo-dança, vemos que em regra este trabalho é sempre realizado no contexto de equipas multidisciplinares para a criação de um produto artístico deste género. No entanto, coreógrafo e videógrafo deverão conhecer aspetos técnicos e artísticos um do outro de forma a criar melhores sinergias durante o processo. No caso, Maya Deren por vezes assumia os dois papéis, tendo ainda assim colaboradores no lado coreográfico, geralmente o/a bailarino que participasse no seu trabalho.

As fronteiras entre dança e vídeo apresentam-se cada vez mais diluídas em termos de criação artística, pelo que já não é possível utilizar as noções clássicas de autoria, pois há de facto a dissolução da capacidade de dizer quem é o autor de uma obra (Cerbino & Mendonça, 2011, p. 163).

Vídeo-dança é, então, o produto artístico resultante da relação entre a dança e a tecnologia e caracteriza-se como um objeto híbrido, absorvendo elementos e características destas duas linguagens e estabelecendo relações entre os meios tecnológicos e os processos criativos em dança.

2.3 (RE)COREOGRAFAR DO PALCO PARA A CÂMARA: ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

O último modelo de relação entre imagem e dança que abordaremos é o de adaptação de uma coreografia preexistente para o meio audiovisual. É o caso das obras de coreógrafos como Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus e também de algumas de Merce Cunningham. Um dos exemplos mais interessantes desta mudança no olhar foi o interesse que a coreografia *Rosas danst Rosas* (1983) (fig. 3), da belga Anne Teresa De Keersmaeker, despertou em cineastas e videógrafos. Depois de apresentada durante mais de dez anos em palco, a obra ganhou o nome *Rosa* quando foi recriada para o ecrã pelo artista multidisciplinar Peter Greenaway (1942) (fig. 4), em 1992. Outro artista que também respondeu ao desafio foi o músico e cineasta Thierry De Mey (1956), com *Rosas danst Rosas* (1997) (fig.5), realizado em 35mm. Ambas as versões estão muito longe de ser um mero registo da coreografia.



fig.4 - *Rosas danst Rosas* (1983), de Anne Teresa de Keersmaeker.
[Fonte: <https://www.rosas.be/en/productions/378-rosas-danst-rosas>]



fig.5 - *Rosa* (1992), de Peter Greenaway.
[Fonte: <https://www.rosas.be/picture/572/og/rosa-rosas.jpg>]



fig.6 - *Rosas danst Rosas* (1997), de Thierry De Mey
[Fonte: <https://www.rosas.be/en/publications/309-early-works---films-and-documentaries>]

De Mey estruturou matematicamente a edição, relacionando-a com o minimalismo da banda sonora e com os movimentos. Entre outras impressões, o que se observa são imagens de dança que não podem ser vistas num palco e que dialogam com o local da gravação, os ângulos e cortes, os ritmos da edição e a narrativa do tempo. Sobre este a migração para este tipo de suportes, Spanghero (2003) questiona ainda:

“Filmar a dança implica levar em consideração a adaptação de um meio (dança real) para outro (a câmara, a tela). O que seria possível criar com a dança quando ela estivesse sendo incorporada em outro lugar?” (Spanghero, 2003, p.36)

Comparámos as três versões — espetáculo ao vivo e as duas versões em vídeo —, tendo em conta factores como a duração, utilização de cor, o número de bailarinos, utilização de cenário e os movimentos da câmara, que resultou na seguinte tabela de análise:

Título	<i>Rosas Danst Rosas</i>	<i>Rosa</i>	<i>Rosas Danst Rosas</i>
Ano	1983	1992	1997
Tipologia	Espetáculo ao vivo	Vídeo-dança	Vídeo-dança
Videógrafo	—	Peter Greenaway	Tierry De Mey
Duração	01:35:00	00:16:00	00:57:00
Cor	—	Preto e branco	Cores
Música	Tierry De Mey, Peter Vermeesch	Béla Bartók	Tierry De Mey, Peter Vermeesch
Número de Intérpretes	8	2	4
Cenografia	Estático, Fundo preto	Estático, Foyer Opera de Ghent	Dinâmico, 6 Espaços interiores, 1 Espaço exterior
Movimento de Câmara	—	Plano predominantemente fixo; Sem close-ups; Alguns planos médios	Diversos ângulos; movimentação entre os intérpretes; close-ups; travelling pelo espaço

tab.1 - Comparação entre três versões da mesma coreografia: *Rosas danst Rosas* (1983), *Rosa* (1992) e *Rosas danst Rosas* (1997)

Numa primeira análise, verificamos logo que a duração de ambas as versões em vídeo são inferiores ao espetáculo originalmente pensado para palco. O mesmo acontece com o número de bailarinos participantes. É ainda de sublinhar que no caso da versão *Rosa* (1992), um dos bailarinos é do sexo masculino, enquanto nas restantes versões, a interpretação é feita apenas por bailarinas. O espetáculo ao vivo e o vídeo de 1997 têm a mesma banda sonora, que é da autoria de Thierry De Mey — que também realizou a versão

mais recente —, partindo de padrões rítmicos e *loops*, que terá sido também a inspiração da coreógrafa para a definição do movimento, tendo, obviamente, um ajuste na duração (tendo em conta que o espetáculo original tem mais 38 minutos). Já a versão de 1992, de Peter Greenaway, conta com banda sonora de Béla Bartók, *Sonate for Violon, Melodia and Presto*. Quanto à cenografia, no caso do espetáculo ao vivo, o cenário era bastante simples, apenas com fundo preto e estático.

Em *Rosa*, a peça foi gravada no Foyer da Ópera de Ghent (Bélgica), não havendo alterações de cenário. Thierry De Mey gravou *Rosas danst Rosas* (1997) na antiga escola técnica do arquiteto Henry Van de Velde, em Leuven, também na Bélgica. O realizador recorreu às qualidades geométricas e espaciais do edifício Van de Velde. Na verdade, o prédio foi totalmente renovado após a realização do filme, tornando-se este vídeo num dos últimos testemunhos da sua arquitetura original. Relativamente à movimentação da câmara, as duas versões em vídeo são também bastante diferentes, começando logo pelo facto de a primeira versão ser a preto e branco e a mais recente ser a cores. Em *Rosa*, a câmara privilegia o plano geral fixo, embora faça algumas aproximações, em especial planos médios, não havendo uma movimentação por entre os bailarinos ou *close-ups* apertados. Em contrapartida, na versão de 1997, De Mey utilizou vários ângulos diferentes de filmagem, bem como movimentação entre as bailarinas, através de *travelling*, *close-ups* e cortes rápidos na sua edição, refletindo a ideia de ritmo presente tanto na coreografia, como na banda sonora.

É de referir ainda que o processo inverso também acontece. Por exemplo, a obra *Points in Space* (fig.7), de Merce Cunningham, foi criada especialmente para vídeo em 1986, sendo posteriormente adaptada para palco. Originalmente videodança, em coprodução com a British Broadcasting Corporation, foi filmada nos seus estúdios, em Londres, ainda no mesmo ano. Na versão original — neste caso, em vídeo —, o próprio Cunningham surge como intérprete, no entanto eliminou seu papel na versão de palco. A peça tinha sete partes, cuja dinâmica alternava entre rápido e lento. Para o vídeo, o cenógrafo William Anastasi (1933) construiu um cenário panorâmico em três secções, uma das quais foi usada na versão de palco.



fig.7 - *Points in Space* (1987), de Merce Cunningham.

[Fonte: <http://www.seventeengallery.com/exhibitions/motion-ceci-moss-tim-steer/merce-cunningham-points-in-space-still/>]

Como verificamos, são múltiplas as tipologias de relação entre imagem em movimento e dança, que vão desde o registo, à adaptação e ao hibridismo.

O registo audiovisual de trabalhos coreográficos é importante tanto para questões artísticas — artistas que pretendam reinterpretar uma peça ou companhias que pretendam incluir no seu repertório peças emblemáticas da história da dança —, para questões de formação — alunos de artes performativas —, e ainda para materiais de comunicação de espaços de apresentação ou companhias. Embora existam outros mecanismos de registo de peças de dança como a notação coreográfica — sendo a *Labanotation* a mais relevante —, o vídeo tem a capacidade de permitir uma rápida memorização dos diferentes aspectos de uma peça: estilo de movimento, direções, utilização do espaço, expressão facial, relação com a música, entre outros.

Relativamente à adaptação e/ou criação de peças exclusivamente para este suporte, reconhece-se que, através do vídeo, se perde a relação presencial entre espectador/intérprete — sendo uma das características intrínsecas ao mesmo —, é importante ter em conta as potencialidades e valências do mesmo. A bidimensionalidade do plano, considerada, em grande parte, como uma das suas maiores limitações, pode ser contornada. Exemplo desta exploração de soluções é o caso do filme *Pina* (2011), de Wim Wenders, que optou por explorar a recém tecnologia do 3D. A variação dos planos, que podem ser muito abertos ou *close-ups* muito apertados, permite jogar com a aproximação ou afastamento com o espectador. Além disso, grandes planos possibilitam a observação de pormenores que seriam impercetíveis numa relação palco/plateia clássica. A utilização de grandes planos e de planos de pormenor confere à dança também a possibilidade de exploração de uma expressividade inatingível em palco, introduzindo uma nova gama de camadas de leitura do corpo:

“O corpo dançante no ecrã é um corpo outro, diferente, próprio e fruto do cruzamento entre as duas áreas de criação que são a dança e o audiovisual e que só pode existir no suporte que lhe deu origem.”

(Barata, 2013, p.25)

A infinidade de cenários é também uma das mais-valias mais relevantes neste produto artístico, em especial, quando utilizada a tecnologia do *chroma key*, como acontece, a título de exemplo, em *Locale* (1979) e *Merce by Merce by Pakin* (1978), de Merce Cunningham. Outra valência do vídeo é a possibilidade de criação de espaços fisicamente impossíveis, através de perspectivas e rotação da câmara — criando a ilusão de se dançar em paredes ou no tecto, por exemplo.

A percepção do espectador é igualmente alterada pelo posicionamento da câmara: ao filmar de baixo, como vimos em *A Study in Choreography for Camera* (1945), de Maya Deren, o salto do *performer* cria a ilusão de ser bastante mais alto do que na realidade foi. Mas não é apenas o espaço que é altamente manipulável recorrendo a estes mecanismos. Também o tempo é muitas vezes alvo de transformação. O *fast forward* confere uma maior rapidez ao movimento, muitas vezes impossível na realidade, e, contrariamente, o *slow motion* permite uma visualização do movimento também impossível a olho nu.

Além das perspectivas e ângulos de filmagem, também o processo de montagem e edição é essencial. É neste processo que se imprime a dinâmica e ritmo deste produto artístico, combinado com a qualidade de movimento e coreografia. A relação de movimentos entre câmara e intérprete também pode variar: pode ser em complementaridade, como se de um dueto se tratasse, ou em contraste total.

No que concerne às questões do lado da interpretação, é de ressaltar que este *medium* dá a oportunidade de escolher o melhor *take*. Assim, a tensão e ansiedade por parte do bailarino de falhar, num espetáculo ao vivo, aqui não existe.

Desde o início deste processo — sendo criação de raiz de um produto artístico híbrido, decorrente de uma adaptação de peça já existente ou não — é de extrema importância o diálogo entre videógrafo e coreógrafo, por forma a criar sinergias e definir as metodologias a adoptar. A manipulação estética e plástica da cinematografia em cinema aplica-se do mesmo modo às cenas de dança, com o recurso à cor ou a preto e branco, sombras, desenho de luz, textura, contrastes, entre outros. A cinematografia pode ser instrumentalizada de modo a revolucionar uma obra da mesma forma que, como verificamos, Loïe Fuller revolucionou a dança no virar do século XX. Independentemente da tipologia de relação, todas elas contribuem da mesma forma para a construção de uma memória coletiva de dança, em particular da dança moderna e da dança contemporânea. Neste sentido, é importante sublinhar a criação de plataformas como a *Numeridanse.tv*.

Esta é uma plataforma, comunitária e gratuita, de vídeos de dança, que inclui desde registos de *performances*, vídeo-dança, documentários e entrevistas. Não sendo dedicada exclusivamente a dança contemporânea, conta com diversos estilos e latitudes: *ballet* clássico, *ballet* neo-clássico, danças barrocas, flamenco, *hip-hop*, tango, *jazz*, artes circenses, entre outras. Este é um projeto dirigido e coordenado pela Maison de la Danse, em Lyon, e foi desenvolvido em conjunto com o Centro Nacional de Dança da França (CND) e conta com o apoio da Fundação BNP Paribas e do Ministério da Cultura da França. A propósito deste tema, abordaremos a importância e dificuldade de arquivar dança, enquanto arte efémera.

3 ARQUIVO

“That dance is an ephemeral art form difficult to pin down, record, document, and share beyond its live instantiation goes without saying.” (Whatley, 2017, p. 81)

A dança — e restantes artes performativas — são uma forma de arte efémera, de difícil registo, documentação e partilha, como já afirmamos no capítulo anterior. Embora no início de 1980 se começassem a estabelecer metodologias, investigação e literatura sobre dança dentro do contexto académico, as coreografias em si eram frequentemente perdidas ou apenas recuperáveis por meio de um número muito limitado de partituras (notação), ou re-interpretadas por meio de outros registos textuais e/ou fotográficos.

Atualmente, a dança está amplamente disponível *online*. Muitos são os artistas que gravam e partilham os seus trabalhos. No entanto, continuam a ser escassos os arquivos de dança e ainda mais raros os arquivos disponíveis *online*. Os recursos necessários para construir arquivos, em particular arquivos de dança, tornam-no financeiramente proibitivo para a maioria das instituições e governos. (Whatley, 2017, p. 82) Nas plataformas de partilha de vídeo mais conhecidas como o Youtube ou o Vimeo — fundados em 2005 e 2004, respectivamente —, até há 10 anos, a presença de dança era praticamente inexistente.

Segundo Whatley, as regras de *copyright* e licenciamento são demasiado complexas, tanto para artistas como para utilizadores. Consequentemente, a dança permanece em grande parte na tradição oral, passada de corpo a corpo tanto no contexto de ensino quanto no contexto coreográfico. Mas esta cadeia é inerentemente vulnerável:

“Se a dança continuar a fugir da gravação e registo, perderemos parte do nosso património cultural.” (Whatley, 2017, p. 82)

A autora defende, no entanto, que a falta de material histórico pode estimular a criação de novos objetos e discussões sobre o corpo e a sua capacidade de armazenar os seus próprios dados, bem como o debate sobre o que constitui um “corpo”. Whatley participou num projeto de criação de arquivo digital, em 2009, denominado *RePlay*, que reúne todos os trabalhos da coreógrafa Siobhan Davies. Este arquivo, em particular, reúne não apenas trabalhos finalizados, como também registos de pesquisa e ensaios. Este projeto é resultado de uma colaboração entre os investigadores da Coventry University e a própria Siobhan Davies, financiado pela Arts and Humanities Research Council.

O projeto teve como principal objetivo investigar o processo de digitalização e curadoria digital⁷ da dança. Durante este processo, a autora esquematizou os pontos-chave na criação de um arquivo digital de dança: o mesmo deverá ser atrativo, gratuito *user-friendly* e de fácil acesso a partir de qualquer ponto do Mundo.

⁷ Os autores Luís Fernando Sayão e Luana Farias Sales, no seu artigo, Curadoria digital: um novo patamar para preservação de dados digitais de pesquisa (2012), defendem que a “curadoria digital” envolve a “gestão de dados de pesquisa desde o seu planeamento, assegurando a sua preservação por longo prazo, descoberta, interpretação e reuso.”

Surgiram várias questões no desenvolvimento deste arquivo: a importância da colaboração — entre a equipa de pesquisa, o coreógrafa, especialistas em tecnologia, técnicos, bailarinos, entre outros; o desafio de arquivar o trabalho de uma artista viva e ainda ativa na área; a criação de um sistema de gestão de conteúdos e metadados; o tempo necessário para o contacto e devidas autorizações de todos os envolvidos nas peças para a obtenção de licenças. Após o lançamento do arquivo digital, a autora entendeu que, para os seus alunos de dança, não era imediata nem intuitiva a navegação no arquivo, uma vez que não tinham tido contacto com algo semelhante. Assim, criou o projeto *Dance Traces Project*⁸, que permitiu desenvolver estratégias para incorporar o arquivo e métodos de “auto-arquivo” no currículo dos alunos. Recorreram a “técnicas de gravação simples, métodos de navegação em arquivos digitais e algumas questões teóricas sobre privacidade, ética, direitos autorais e estética no ambiente online” (Whatley, 2017, p. 86).

Com o seu arquivo já disponível *online*, Siobhan Davies questionou o impacto do arquivo nas suas próprias memórias das peças, “refletindo, possivelmente, a sua posição incomum de ser uma artista viva e ativa que confronta o seu passado profissional por meio de um arquivo”. (p.86) Também a autora Laura Molloy identificou, na sua investigação, uma falta de consciência na curadoria e preservação digital em agentes culturais no Reino Unido. Esta sua investigação culminou no artigo *Digital curation skills in the performing arts – an investigation of practitioner awareness and knowledge of digital object management and preservation* (2014). A sua investigação tinha como objetivo examinar a consciência e prática da curadoria digital de uma amostra de doze profissionais da comunidade das artes, por meio de entrevista, para perceber se, porquê e como criam os seus objetos digitais no seu trabalho criativo. É de sublinhar que a amostra — *performers*, coreógrafos, encenadores, dramaturgos —, se caracteriza por não terem financiamento académico ou institucional.

Nessas entrevistas foram abordados temas como a disciplina artística em que trabalham; o seu envolvimento, enquanto profissionais, com o ensino superior; o seu entendimento e posicionamento sobre preservação digital e arquivo; o valor percebido dos seus objetos digitais e a sua utilização; o acesso e uso destes objetos digitais criados por terceiros. As respostas indicaram que os profissionais valorizam muito os objetos digitais que eles próprios criam, bem como aqueles criados por terceiros. Sobre a importância destes registos, os mesmos foram descritos, pelos inquiridos, como “valiosos para vários fins, incluindo valor como um recurso para pesquisa (cinco dos entrevistados), económico ou cultural valor (quatro dos entrevistados) e como fonte de conhecimento histórico dentro da disciplina (três dos entrevistados)” (Molloy, 2014, p.15). Foi-lhes perguntado se seria importante os profissionais de artes performativas preservarem o seu trabalho e todos os inquiridos responderam que sim. Dos doze, cinco discutiram sobre a natureza efémera da *performance* como algo a ter em conta, mas apenas um dos cinco expressou a opinião de que o valor da efemeridade excluía o valor de documentar a obra ao vivo.

⁸ Blogue do projeto pedagógico e colaborativo de Sarah Whatley, *Dance Traces Project: Dance Teaching Resources and Collaborative Engagement Space* — <https://dancetraces.wordpress.com> (Consultado a 23.04.2021)

No entanto, as respostas revelaram que o conhecimento e prática na gestão de objetos digitais, são muito baixos: “Na maioria dos casos, o trabalho é considerado concluído depois que o objeto digital é criado e gravado em CD ou DVD.” (Molloy, 2014, p.14).

A maioria dos inquiridos valoriza os registos para efeitos de comunicação, mas também foram referidos outros fins: autorreflexão, inspiração para novos trabalhos, ensino, comunicação com colaboradores e como material para pedidos de financiamento (cada um relatado por um ou dois entrevistados). O vídeo é criado e armazenado por nove dos entrevistados, o áudio digital por sete, as imagens digitais por seis entrevistados e os textos por quatro entrevistados. Apenas um entrevistado relatou não criar objetos digitais como parte de sua própria prática criativa. Se os resultados deste estudo de 2014 se revelarem minimamente indicativos da prática comum do sector, então inúmeros objetos digitais produzidos por artistas de artes performativas estão sujeitos a danos ou perdas:

“Há, assim, uma necessidade aparente de maior consciencialização do profissional sobre os benefícios de uma melhor gestão de objetos digitais”. (Molloy, 2014, p.19)

4 PANDEMIA: NOVAS PROBLEMÁTICAS DA CULTURA ONLINE

“Ao contrário do que seria expectável, as crises sociais e económicas podem ser períodos produtivos para a arte.” (Ghițulescu, 2021, p. 86)

Historicamente, alguns dos mais importantes movimentos artísticos surgiram como resposta às incertezas políticas e económicas de então. O papel da arte e da cultura durante as recessões económicas e o seu papel na educação e entretenimento são amplamente reconhecidos. A participação na cultura e nas artes é na verdade considerada uma terapia, uma fuga ao isolamento. Por este motivo, o consumo de arte tende a permanecer relativamente estável nos tempos de crise e pós-crise, embora sejam caracterizados por um “efeito batom”⁸, segundo a autora.

Uma vez que este é um sector que depende bastante de financiamento do Estado, no caso europeu, e de patrocínio e mecenatos, no caso dos Estados Unidos da América, o setor cultural permanece precário e ainda mais vulnerável em tempos de incerteza, como uma pandemia. Segundo a autora, de certa forma, a pandemia atual partilha algumas semelhanças com a crise económica de 2008, já que a recessão económica prevista pelos economistas deve afetar as três principais fontes de receita do setor:

“(…) financiamento do Governo, doações privadas e receitas de vendas e emissão de bilhetes.” (Ghițulescu, 2021, p. 88)

Ainda assim, a crise de saúde pública vivida em 2020 e 2021 difere da recessão económica de 2008, uma vez que uma das principais diferenças foi o encerramento temporário de todas as estruturas culturais e a suspensão das atividades culturais.

No dia 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou a COVID-19 como uma pandemia global e uma das principais medidas preventivas adotadas pelos governos foi a suspensão temporária de todas as atividades sociais, recreativas e culturais. Nos próximos subcapítulos iremos explorar alguns conceitos e questões que decorreram deste encerramento dos equipamentos culturais, bem como da resposta dos mesmos, abordando a questão da aura no contexto online, a diferenciação entre conteúdos de entretenimento e objetos artísticos que passam a coexistir num mesmo ecrã e as suas implicações, abordando ainda a posição de um público *online*.

4.1 AURA *ONLINE*

Durante a pandemia COVID-19, artistas, grupos e companhias de teatro e de dança começaram a divulgar de forma massiva versões *online* — através de formato vídeo, em particular — os seus trabalhos. A transmissão de peças de dança, em direto ou em diferido, já existia mas como “uma estratégia complementar, auxiliando na divulgação e promoção de

⁸ O “efeito batom” é uma teoria económica que defende que, em períodos de recessão económica, os consumidores ainda gastam dinheiro em pequenas indulgências. Não tendo o suficiente para materiais/serviços de luxo com preço elevado, ainda assim encontram forma de conseguir gastar em pequenos luxos.

peças ao vivo”, e não como uma tendência cultural *per se* (Timplalexí, 2020, p.43), nem com a intensidade nem frequência com que aconteceu durante o período de pandemia, em particular durante os períodos de confinamento decretados pelo Governo. A autora interpreta ainda esta partilha massiva de trabalhos como uma forma de o artista se manter artisticamente relevante.

No entanto, o consumo destas obras, agora no universo digital, tem obrigatoriamente potenciais consequências e/ou efeitos colaterais. A questão que foi surgindo, em particular, nos últimos dois anos: como categorizar estes conteúdos, agora transformados em produtos digitais? Eleni Timplalexí⁹, no seu artigo *Theatre and Performance Go Massively Online During the COVID-19 Pandemic: Implications and Side Effects* (2020), afirma que a passagem dos espetáculos ao vivo para uma versão digitalizada e mediatizada pode representar uma mudança “enquanto forma de arte independente em direção a uma dependência tecnológica, económica e linguística da reprodução em massa” (Timplalexí, 2020, p.44). Estes conteúdos, ao serem publicados nas mesmas plataformas em que são carregados e visualizados conteúdos como anúncios, jogos, vídeos virais, entre outros, pelo que são consumidos de forma semelhante a qualquer outro produto *online*. Mas então e o “aqui e o agora”, que vários autores defendem e que caracteriza a dança contemporânea?

“A *performance* não pode ser salva, gravada, documentada, ou participar de outra forma na circulação de representações: uma vez que o faz, torna-se algo diferente de *performance*.” (Phelan, 1993, p. 146).

Basta-nos recuar ao início do século XXI para recordar o debate entre teóricos sobre a “aura” das obras artísticas e, em particular, da dança. Diversos teóricos da *performance* tomaram diferentes posições a favor e contra a digitalização das artes performativas. Ana Bernstein¹⁰, no seu artigo *Performance, tecnologia e presença* (2017), reforça que uma das principais questões colocadas no debate sobre a utilização de novos *media* nas artes performativas está relacionada com a “presença ou antes o esvaziamento da mesma, em decorrência da mediação imposta ao ator [*performer*]” (Bernstein, 2017, p. 403). Por outras palavras, o debate decorre em volta da aparente oposição entre o *ao vivo* e o *mediado*.

Este debate coloca em confronto duas visões antagónicas: a de Peggy Phelan¹¹ (1993), que apoia a abordagem de Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), sobre a perda da aura da obra de arte na reprodução em massa; e a de Philip Auslander¹² (1999), que argumenta que a *performance* se transformou dentro do novo espaço gerado pelos novos *media*, discutindo também termos como “mediatização”.

⁹ Eleni é investigadora, professora de Teatro e encenadora/dramaturga. É doutorada em Analog and Digital Role Playing Games, pela Universidade de Atenas.

¹⁰ Ana Bernstein é Professora Adjunta de História da Arte e Estética do Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

¹¹ Peggy Phelan é uma autora americana, fundadora do Performance Studies International. O seu trabalho aborda, primordialmente, a investigação da *performance* como um evento ao vivo. Ela argumentou que a efemeridade da *performance* é crucial para sua força.

¹² Philip Auslander é professor da Escola de Literatura, Media e Comunicação do Instituto de Tecnologia da Geórgia. O seu trabalho foca-se, em especial, na relação entre *performance* ao vivo e o digital. No seu livro, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, examina o status da *performance* ao vivo numa cultura dominada pelos mass media.

Por sua vez, o autor Steve Dixon¹³, em *A history of new media in theater, dance, performance art and installation* (2007) sublinha que “o teatro sempre usou a tecnologia de ponta da sua época para realçar o espetáculo das produções” (Dixon, 2007, p. 39).

Bernstein, no seu artigo, recorre ao exemplo da *performance The Artist is Present*, de Marina Abramovic, como um trabalho que é entendido “como uma experiência única, marcada pelo seu caráter de evento “vivo” (por meio da presença do corpo do artista como corpo do trabalho), de natureza efémera (...) resistente à comercialização”, o que sugere “partilhar daquela qualidade que Walter Benjamin definiu como aura” (Bernstein, 2017, p. 404).

A autora vai mais longe e afirma que “no auge da era da reprodução, o discurso sobre as artes performativas geralmente enfatiza o caráter de arte “ao vivo” enquanto característica mais distintiva, (...) que lhe permite escapar à economia da reprodução, em oposição a qualquer arte midiaticizada.” Essa é a posição também defendida por Phelan, como referida anteriormente. Bernstein conclui que “a ontologia da *performance* é, portanto, paradoxalmente, predicada tanto na presença quanto na ausência. E é precisamente por essa razão que a *performance* não pode jamais realizar a promessa da presença” (Bernstein, 2017, p. 404).

Por sua vez, Auslander defende que historicamente, o “ao vivo” só existe a partir do momento em que as técnicas de reprodução são inventadas, ou seja, essa categorização é “um efeito da mediatização” e não o oposto. (1999, p.51). Nesse sentido, o “ao vivo” (teatro, dança, *performance*, concertos, etc) está interligado e dependente da mediatização. Conclui que “a sua história é também a história da reprodutibilidade técnica”. Elena Timplalexi questiona:

“O que estamos, afinal, a assistir nos nossos ecrãs? Porque é comunicado como dança e performance e porque o consumimos como tal em vez de o entender como uma forma híbrida de espetáculo, que obedece às leis do hipertexto e da web e não às do espetáculo ao vivo? Por que deveríamos concordar com companhias e artistas que pensam que “enlatar” uma apresentação ao vivo e oferecê-la online é a melhor maneira de lidar com a necessidade sem precedentes de adaptação das artes performativas a novas circunstâncias?” (Timplalexi, 2020, p.45)

A autora questiona ainda “um trabalho artístico *online* pode reter o calor da ação e transmiti-lo através do ecrã? Ou torna-se, inevitavelmente, mediatizado por computador?”

Francesca Rayner¹⁴, no seu artigo *As Artes Performativas e os desafios do Futuro* (2020) refere também como consequência da passagem do presencial para *online* a mudança latente na relação entre o público e o/a performer:

¹³ Steve Dixon é um académico, investigador e artista interdisciplinar. A sua pesquisa foca-se na utilização dos novos media e tecnologias de computação nas artes performativas.

¹⁴ Francesca Rayner é Professora Auxiliar no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho e investigadora do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM). Desenvolve pesquisas sobre a política cultural da *performance*.

“(…) A energia do público que influencia os performers no seu desinteresse ou arrebatamento, tal como os performers também influenciam o público levando-o às lágrimas, ao riso ou à mudança de opinião. Ora, no novo contexto, este circuito energético desaparece. Os espectadores não conseguem influenciar as performances, as quais se aproximam, de maneiras diferentes, mais do cinema do que da experiência viva e imprevisível do teatro.” (Rayner, 2020, p. 193)

No seu artigo, Timplalexi reforça a sua posição com a questão “se uma peça pode ser vista *online*, então o que realmente a distingue uma apresentação ao vivo da sua versão gravada/*online*?” (Timplalexi, 2020, p. 48). A autora coloca como opção que a “aura” de uma obra de arte se desvanece à medida que abandona o seu “círculo mágico”, seja um teatro ou outro local de apresentação ou, então, não porque talvez essa aura “não exista” — equaciona sem, no entanto, chegar a uma conclusão. Esta última reflexão de Timplalexi leva-nos ao próximo subcapítulo, onde exploraremos a distinção entre o conteúdos de entretenimento e artísticos e que de forma coexistiram, no mesmo ecrã, nos últimos dois anos.

4.2 (DES)CONTEXTO: ARTE VS CONTEÚDO

“Qualquer conteúdo na web é vagamente criativo, mas nem sempre é artístico.” (Timplalexi, 2020, pp.47-48)

Quando um espetáculo é transposto para o ambiente digital e *online*, existe o risco que este tenha “tanta importância quanto o *stencil* no invólucro de uma bomba atómica” (McLuhan, 1969, p. 4). Ou seja, quando um espetáculo é apresentado *online* — em diferido ou em *live streaming* — este torna-se num objeto multimédia, que serve como “conteúdo” em vez de “arte” num *website* ou plataforma, segundo Timplalexi. A *web* é frequentada por “*prosumers*”¹⁵, termo cunhado por Alvin Toffler em *The Third Wave* (1980), que podem ser definidos como consumidores que produzem e consomem conteúdos por eles criados, muitas vezes de forma colaborativa, em plataformas como *blogs* e redes sociais.

Performers que tencionam dirigir-se ao seu público neste contexto não têm mais voz ou prestígio do que estes utilizadores que estão frequentemente envolvidos na produção e divulgação do seu próprio conteúdo. Podemos considerar que muitos bailarinos, coreógrafos e críticos são *prosumers* também. Porém, o seu papel é um pouco diferente quando interpretam, assistem ou avaliam uma produção teatral *online* onde são atores, espectadores e críticos, respetivamente, e quando geram conteúdo, como por exemplo, fotos nos camarins e nos bastidores nas redes sociais, onde se tornam *prosumers*.

¹⁵ “Toffler defines prosumers as people who produce some of the goods and services entering their own consumption. They can be found making their own clothes, cooking their own food, repairing their own cars, and hanging their own wallpaper. All of these services could be purchased in the marketplace. And in fact, most people today purchase these goods and services from others. This is the essence of being a consumer. The essence of being a prosumer, on the other hand, is to prefer producing one’s own goods and services.” (Kotler, 1984, 51)

De uma perspectiva semiótica, um espetáculo é, por natureza, rico em ícones, índices e símbolos, que enriquecem e contribuem amplamente para a dramaturgia da peça. A versão filmada de um espetáculo, irá reter, idealmente, a sua qualidade icónica, mas também construir à sua volta uma outra camada indexical — visível ou invisível —, dependendo do nível de imersão do espectador. (Timplalexí, 2020, p.47) Ou seja, uma versão filmada de um espetáculo funciona principalmente de forma indexada, visto que se refere a uma *performance* que já aconteceu previamente, diante de uma câmara. No entanto, também ao colocar este registo vídeo *online*, está a ser adicionada uma outra camada indexical. Assim, a distância entre as qualidades semióticas de uma apresentação de um espetáculo ao vivo e as de uma versão filmada dela apresentada *online* é imensa (fig.8).

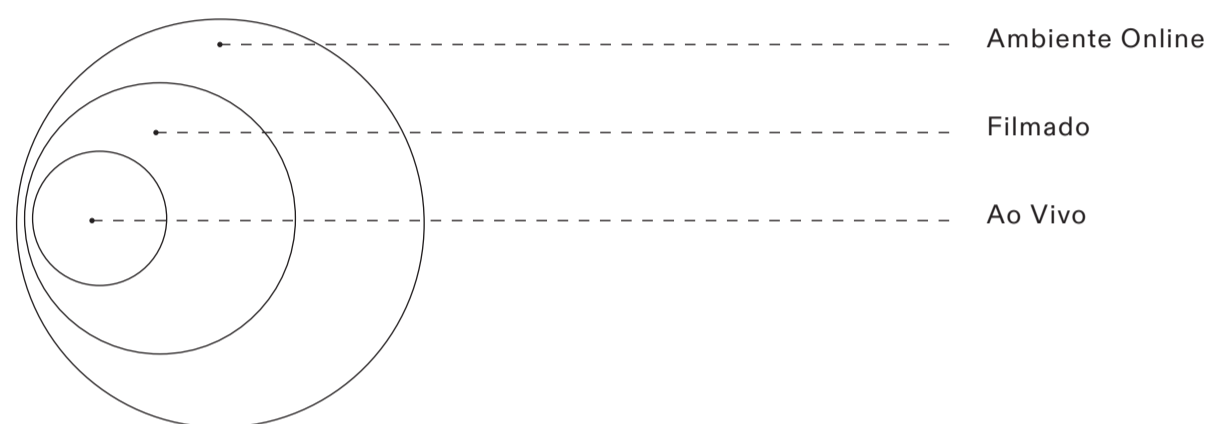


fig.8 - Esquema exemplificativo das camadas indexicais de um objeto artístico filmado e disponibilizado online.

No seu artigo, *Modos de Análise dos Espetáculos: Um Olhar Panorâmico* (2014), Elisa Belém descreve a utilização da semiótica na análise dos espetáculos de teatro e, partindo desse estudo, propõe uma reflexão sobre a análise dos espetáculos de dança.

Belém defende que a peça a que assiste é diferente da mesma peça a que outro espectador assiste. É possível uma “multiplicidade de relatos sobre um mesmo espetáculo” (Belém, 2014, p.6), reforçando a importância do contexto. A autora propõe que a análise dos espetáculos de dança podem levar “a uma investigação dos signos referentes aos elementos levados à cena (...)” (Belém, 2014, p.7). Exemplos desses signos seriam: desenho de luz, cenário, figurino, adereços, música, sonoplastia, duração, recurso a voz e palavra, qualidade do movimento, desempenho e relação entre os intérpretes e o público.

Por sua vez, Sally Banes no seu livro *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (1994) — esta publicação é uma antologia de ensaios publicados, não publicados e de conferências sobre dança desde os anos 70 —, a propósito da escrita da crítica de dança, enumerou quatro operações que deveriam ser feitas num processo de análise de espetáculos, de dança, em particular: descrição, interpretação, avaliação e explicação contextual. A descrição teria como foco o que foi feito pelos bailarinos e sobre o que a peça parece ser; a interpretação mostraria o que o trabalho comunicou; a avaliação seria realizada em torno da relevância e qualidade do trabalho; a explicação contextual deveria mostrar de onde o trabalho deriva estética e historicamente. Tendo em conta todos os factores aqui abordados, no próximo subcapítulo iremos perceber as implicações deste modelo.

4.3 IMPLICAÇÕES

Ao comparar um espetáculo — ao vivo — e conteúdo *web*, como acontece com espetáculos filmados apresentados *online*, a categoria “arte” sucumbe à categoria “conteúdo” (Timplalexi, 2020, p.47), na medida em que está rodeado de outros conteúdos como imagens, fotografia, publicidade ou notícias. Segundo a autora, começa a emergir uma tensão entre “arte” e “criatividade” que tem consequências. Timplalexi, em *Theatre and Performance Go Massively Online During the COVID-19 Pandemic: Implications and Side Effects* (2020) identifica três consequências: para artistas, para a crítica artística/avaliação e para espectadores.

Para artistas — Ao mesmo tempo que as artes performativas ainda se debatem com a necessidade de profissionalizar a sua área de trabalho (formação, condições de trabalho, questões contratuais), chegou a ser surpreendente que tantos artistas, repentinamente, tenham aceitado que os seus trabalhos tenham sido transpostos e divulgados *online*;

Para a crítica artística/avaliação/percepção — O processo de construção de um discurso artístico *online* é outra incerteza, pois fica facilmente disperso entre *hiperlinks*, caixas de comentários e reduzida a *likes* ou *unlikes* (Timplalexi, 2020, p. 47). “Um bom espetáculo não implica, necessariamente, um registo/vídeo de qualidade, nem um bom vídeo de uma obra consegue assegurar as qualidades artísticas da obra ao vivo.” (Timplalexi, 2020, p. 48). Assim, a autora defende que se torna evidente que estas obras *online* devem ser observadas e analisadas *per se*, não podendo “herdar” qualquer valor artístico da sua apresentação ao vivo;

Para o público — O foco e a atenção são pré-requisitos necessários para a apreciação de um espetáculo ao vivo. Segundo Timplalexi, estas capacidades dificilmente se mantêm intacta num ambiente *online*, tendo em conta os “anúncios interativos, *hiperlinks* ou os próprios limites do ecrã” (Timplalexi, 2020, p. 48). A nossa experiência enquanto público *online*, em contexto de confinamento, torna-se fragmentada tanto no espaço como no tempo, uma vez que é interrompida por outras experiências quotidianas — como a entrega de comida ou chamadas telefónicas —, além das experiências cibernéticas, como notificações, por exemplo. Além disso, em termos de impacto dos espetáculos transmitidos em plataformas digitais e redes sociais, acontece uma “mudança crucial

em direção a uma racionalidade quantitativa” (Timplalexi, 2020, p.48), através do número de visualizações, número *likes/dislikes*, reações ou comentários.

No seguimento do último ponto, desenvolvemos no próximo subcapítulo a questão do público em ambiente *online*.

4.4 PÚBLICO *ONLINE*

Paradoxalmente, apesar do importante papel desempenhado pela cultura em tempos de isolamento e resiliência, os indicadores económicos prevêem que o setor cultural será um dos mais afetados e provavelmente a recuperação será pesada e lenta (Ottone, 2020).

A situação económica dos artistas e outros profissionais das artes performativas tem estado na ordem do dia. Ghițulescu acredita, no entanto, que o papel dos consumidores não deve ser excluído, especialmente no processo de recuperação de longo prazo. (Ghițulescu, 2021, p. 85) O seu artigo, *Consumption of Art in Times of Crisis* (2021), apresenta um panorama da situação vivida pelo setor cultural desde o início da crise, destacando as principais características do consumo de arte. Com o objetivo de incentivar mais pesquisas orientadas para o consumidor, inicia um debate sobre quatro eixos principais que acredita que poderiam ajudar instituições e indústrias a reajustar o seu funcionamento tendo em conta o contexto pandémico e melhorar sua capacidade para lidar com situações semelhantes no futuro (Ghițulescu, 2021, p.92):

A importância da recolha de dados sobre as práticas culturais do consumidor — A recolha de dados sobre as práticas do consumidor na área cultura permanece relativamente limitada. Os *websites* das instituições culturais têm, geralmente, ferramentas estatísticas limitadas sobre o seu público. Embora se saiba que habilitações literárias e rendimentos influenciam o consumo de arte, o contexto pandémico potenciou a procura por conhecer melhor o público e as suas expectativas, na óptica da autora.

Consumidores e conteúdo cultural digital — As instituições e indústrias culturais têm explorado inovações digitais e ferramentas alternativas de divulgação de conteúdo cultural, através de exposições virtuais, sessões de perguntas e respostas com curadores e artistas, festivais *online* de música e de dança, acesso gratuito a arquivos de materiais e espetáculos, entre outros. A entrada no mundo digital expôs algumas disparidades entre as diversas entidades culturais e indústrias. Muitos equipamentos tiveram de adaptar o seu *modus operandi*, aumentando a sua visibilidade *online*, criando novos conteúdos e digitalizando

os seus arquivos. No entanto, é necessário ter ainda em conta a natureza do conteúdo cultural e entender se será ou não adequado para este processo. Caso se perpetue e/ou enfatize o modelo *online*, a autora considera imprescindível a “monetização do conteúdo digital e a disposição do consumidor em pagar por tais serviços, que antes eram fisicamente acessíveis” (Ghițulescu, 2021, p. 95).

O bem-estar do consumidor como principal benefício do consumo de arte — De acordo com a autora, a função social e emocional do consumo de arte também se reflete nas dimensões criativa e afetiva do consumidor, sendo já conhecido o seu impacto positivo, como a redução de tensão, ansiedade e frustração.

A certo ponto do seu artigo, Ghițulescu afirma que “a procura por conteúdo cultural intensificou-se durante o período de confinamento (...)”. (Ghițulescu, 2021, p.85) No entanto, a publicação *Práticas culturais dos portugueses: inquérito 2020* (2022), editada por José Machado Pais, Pedro Magalhães e Miguel Lobo Antunes, pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, revela conclusões contrárias. Esta publicação é o resultado de um amplo levantamento pioneiro, realizado à escala nacional, sobre o modo como a população portuguesa encara as iniciativas culturais e o fenómeno cultural. Neste estudo, os autores revelam que durante a pandemia, 49% dos inquiridos, em Portugal, afirmam não ter visto espetáculos *online* de dança. Iremos analisar o caso de Portugal no Capítulo seguinte, contextualizando a resposta dos equipamentos culturais nacionais durante os períodos de confinamento, a reação dos artistas e abordar a questão da literacia digital nacional.

5 O CASO PORTUGUÊS

De acordo com dados de 2018 do Instituto Nacional de Estatística (INE), em Portugal, mais de 130 mil pessoas trabalham no setor da cultura (INE, 2019, p.12). Este número inclui todas as atividades das artes do espetáculo, incluindo criação artística e literária, edição de livros, jornais e revistas, impressão, fotografia, filmes, vídeos, arquitetura, programas de televisão e atividade televisiva em geral, publicidade e ensino.

A 12 de março de 2020, na sequência das recomendações e orientações da Direção-Geral da Saúde para a contenção da disseminação do novo coronavírus (COVID-19), o Governo português decretou o encerramento de todos os equipamentos culturais. Segundo um inquérito do Sindicato dos Trabalhadores de Espetáculos, do Audiovisual e dos Músicos (CENA-STE), 98% dos profissionais das artes tiveram trabalhos cancelados por causa da pandemia e ainda não é certo que espetáculos serão reagendados e/ou pagos. É ainda de sublinhar que a crise atingiu não apenas quem surge em palco, mas também os técnicos de luz, som e maquinaria, relações públicas, produtores, técnicos de comunicação, bilheteira e uma rede inteira de profissionais que orbitam no universo das artes performativas. Mais de 24.800 espetáculos foram cancelados, adiados ou suspensos em Portugal, de acordo com dados da Associação de Promotores e Espetáculos, Festivais e Eventos (APEFE), como consequência das medidas de contenção da pandemia: “A contabilização demonstrada pela APEFE indica que 364 promotores tiveram de cancelar 7.866 espetáculos, adiar 15.412 e suspender 1.537 eventos, afetando um total de 24.815 eventos culturais e artísticos de dança, música, teatro e outras artes performativas.” (Jornal de Notícias, 2020).

Desde o início da pandemia que os trabalhadores da cultura se têm vindo a mobilizar em diferentes ações de reivindicação por melhores condições de trabalho, apoios de emergência e por uma legislação laboral adequada à sua realidade, a longo prazo. Dias depois do anúncio das medidas de prevenção da pandemia que ditavam o encerramento dos espaços culturais, o Ministério da Cultura anunciou um conjunto de medidas específicas para proteger consumidores e promotores de espetáculos e uma das medidas aprovadas disse respeito à contratação pública, que permitiu às entidades públicas, nacionais ou municipais, e promotoras de espetáculos, no caso de reagendamento de espetáculo, de “utilizarem os mecanismos legais dos regimes de adiantamento do preço, revisão de preços e ainda o regime dos bens, serviços ou trabalhos complementares”. As medidas abrangiam os “espetáculos não realizados, entre os dias 28 de fevereiro de 2020, e até 90 dias úteis após o término do estado de emergência.” (Jornal de Notícias, 2020).

Como vimos em capítulos anteriores, a resposta imediata de vários artistas/companhias de artes performativas foi partilhar trabalhos e peças do seu repertório *online*, muitas vezes de forma gratuita, em plataformas de *streaming* — como o Youtube e Vimeo — ou em redes sociais, como o Facebook. Há ainda artistas que optaram por partilhar apenas excertos, ou fotografias.

Segundo Giusepina Raggi, no seu artigo *Artes* (2020), inserido na publicação *Palavras para lá da pandemia: cem lados de uma crise*, editado pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra “a partilha de trabalhos em plataformas sociais como iniciativa

pessoal evidenciou a vitalidade das artes, mas, ao mesmo tempo, transmitiu a ideia da sua “gratuidade”, isto é, de uma realidade desvinculada das problemáticas dos trabalhadores.” (Raggi, 2020, p. 20). Com o prolongamento do confinamento — e, mais tarde, com um outro confinamento —, a fragilidade económica do sector ficou ainda mais notória, “demonstrando a complexidade da condição de instabilidade com que os artistas lidam, mesmo em tempos não pandémicos.” (Raggi, 2020, p.20) .

Torna-se importante sublinhar que o *Flash Eurobarometer 437*, de 2016 — inquérito que abrangeu internautas dos 15 aos 45 anos — demonstrou que a possibilidade de acesso sem pagar constitui o critério mais saliente na escolha de um serviço/plataforma fornecedor, seguindo-se boa qualidade audiovisual e não obrigatoriedade de registo/inscrição (Martinho, T. & Lapa, T., 2022, p.61). Isto aplica-se, segundo o estudo, a aceder à imprensa/notícias, a conteúdos relacionados com música, imagens, filmes e séries televisivas.

No contexto nacional, a consulta a *sites* noticiosos assume maior expressão e a audição de música surge em segundo lugar nos consumos praticados principalmente entre jovens dos 16 aos 24 anos de idade (Martinho, T. & Lapa, T., 2022, p.63). Depois desta primeira abordagem do digital e das redes sociais como palcos para a continuação das próprias atividades criativas, os artistas — em especial os de artes performativas — optaram pelo silêncio e pelo ecrã branco, numa alteração radical de mensagem. Este movimento teve como objetivo defender que as artes não constituem lazer gratuito e que os artistas não podem continuar com condições de trabalho precárias. Assim, nasceu o manifesto #UnidxsPeloPresenteeFuturodaCulturaemPortugal e a Vigília Cultura e Arte, que decorreu no dia 21 de maio de 2020. A solidariedade entre artistas que surgiu neste período demonstrou “a força e o valor das iniciativas conjuntas e da coesão entre profissionais das artes, mas destacou ainda mais a falta de atenção governamental e de uma solução estrutural.” (Raggi, 2020, p. 20)

Raggi defende que o período pós-pandémico deverá ser uma ocasião para rever o modo como a sociedade olha para as artes, defendendo que o período pós pandémico representa uma oportunidade para implementar uma “nova visão política destes setores, uma vez que custodiar, preservar e defender a criatividade (seja qual for a situação e custe o que custar) significa defender a pluralidade e a democraticidade da sociedade portuguesa, europeia e mundial.” (Raggi, 2020, p.21)

Em janeiro de 2021, no âmbito do segundo confinamento e conseqüente novo encerramento de todos os equipamentos culturais, anunciado a 14 de janeiro de 2021, um conjunto alargado de sindicatos, associações e outras organizações uniram-se num protesto digital. No dia 30 de janeiro multiplicaram-se nas redes sociais imagens com a *hashtag* #naruapelofuturodacultura. A convocatória para o protesto explicava o motivo da adesão: “Ainda há muito por fazer para que a resposta seja universal e chegue a toda a gente que foi afetada pela crise e pela quebra de atividade”.

Os artistas e trabalhadores no sector cultural foram estabelecendo um diálogo articulado entre si, amplificando a voz de todo o sector, através da e criação de ligações

entre os contextos, dinâmicas, escalas e as diferentes realidades que compõem o tecido artístico português. Um dos grupos que tem estado na linha da frente deste movimento pela cultura é a Acção Cooperativista, responsável pelo já referido movimento #UnidxsPeloPresenteeFuturodaCulturaemPortugal. A Acção Cooperativista, que atua por meio de grupo de Facebook, reúne mais de seis mil membros de diversas disciplinas artísticas: dança, teatro, música, cinema, *performance*, circo, ópera, artes visuais, literatura, fotografia, entre outras. Afirma-se como um “colectivo verdadeiramente transversal” — é assim que Teresa Coutinho e Ruy Malheiro, que estão no epicentro do movimento, o definem. Segundo os mesmos, adotam metodologias de trabalho colaborativas, não-hierárquicas e em busca de unir os trabalhadores das artes e da cultura em Portugal. Têm como principal objetivo estreitar relação e estabelecer diálogo com o Ministério da Cultura, criando “as condições para operar ao nível da mediação entre o sector e a tutela, ambicionando um paradigma de políticas cada vez mais participativas.” (Acção Cooperativista, 2020)

Em novembro de 2020, foram bastantes as instituições culturais a participar no movimento “Continuamos abertos, começamos mais cedo”. Este movimento consistia na antecipação dos horários de apresentação de espetáculos, de forma a manter as portas abertas e garantindo a oferta cultural ao mesmo tempo que permitia ao público e trabalhadores cumprir o seu dever cívico de recolhimento, imposto pelo Governo.

A 3 de fevereiro de 2021 — quase um ano após o encerramento temporário dos espaços culturais devido à pandemia, e em pleno segundo confinamento —, lemos no artigo *Na hora mais negra da cultura, a maioria não tem margem de manobra*, por Hugo Torres e Mariana Duarte, na *Time Out Lisboa*:

“Os artistas, que se apressaram a resgatar-nos da reclusão e do medo no início da pandemia, oferecendo o que tinham para vender, tentam agora resistir à miséria. Os técnicos estão pior. (...) O pano de boca, corrido, encobre tudo. Apesar de continuarmos a consumir produtos culturais em catadupa, a partir de casa, ninguém quer assistir à tragédia que varre a Cultura, ninguém quer ver este filme catástrofe. Uns encolhem os ombros: para agruras, já basta. Outros estão a leste. Longe da vista, longe do coração, diz o povo. É verdade. E os rostos desconhecidos, de quem faz acontecer um sector com um volume de negócios de 6,5 mil milhões de euros (os números são do Instituto Nacional de Estatística (INE) para 2019, podem recolher o queixo do chão), são os que mais sofrem.” (Torres, H. & Duarte, M., 2021)

Com o segundo confinamento, os equipamentos culturais — que já tinham as suas agendas preenchidas com a programação dos espetáculos reagendados aquando do primeiro confinamento — “vêm-se agora a braços com a reprogramação desses mesmos eventos e dos que estariam programados originalmente para 2021”, segundo Joana Cardoso, Presidente do Conselho de Administração da EGEAC - Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, E.M (Lisboa).

Francesca Rayner, no seu artigo *As Artes Performativas e os desafios do Futuro* (2020) vai ao encontro da linha de raciocínio de Joana Cardoso, afirmando que:

“(…) A maioria dos espetáculos apresentados online são do passado, enquanto os novos projetos foram cancelados. Como tal, quando regressar a atividade dos teatros, os programadores terão de decidir se apresentam as obras que foram sendo acumuladas nos últimos meses, e que por isso podem encontrar menos eco nos públicos pós-pandemia. Só mais tarde poderão ser vistos os espetáculos em criação neste momento, alguns dos quais poderão vir a abordar diretamente as experiências da pandemia que as pessoas querem ver reflectidas em palco.” (Rayner, 2020, pp.193-194)

Rayner defende que na migração para o digital que ocorreu durante a pandemia, o cenário foi contraditório: “Estudos no Reino Unido indicam ter havido mais pessoas a ver teatro durante este período, ainda que em Portugal pareça ter acontecido o oposto” (Rayner, 2020, p. 193). No entanto, a autora não refere dados estatísticos que comprovem esta afirmação. Considera que para os jovens artistas, o passo para o digital permite-lhes chegar a um número de público difícil de alcançar em apresentações presenciais, nas salas de espetáculo, em uma ou duas récitas e, que “no digital emergem novos formatos.”

A autora questiona se os teatros, ao retomarem a atividade, irão manter o compromisso com quem apresentou trabalho durante o período de confinamento ou ajudarão a desenvolver novas dramaturgias que refletem o período em questão: Num contexto tão competitivo, haverá espaço para a dramaturgia internacional, seja ela canónica ou contemporânea?”

A publicação *Práticas culturais dos portugueses: inquérito 2020* (2022), já referida no Capítulo 4, contém um capítulo dedicado a este tema, denominado *Internet, práticas culturais online e distinção*. Neste capítulo, os autores Teresa Duarte Martinho e Tiago Lapa dedicam-se a explorar fatores sociodemográficos que têm influência nas condições de acesso e utilização da Internet. Segundo este estudo, “Portugal (84%) figura a lista daqueles cuja proporção de agregados familiares com ligação à Internet se situa, em 2020, abaixo da taxa média da UE (91%)” (pp 57/58). Ainda dentro do território nacional, são visíveis discrepâncias no acesso à Internet entre territórios urbanos e rurais — 87% e 70%, respetivamente:

“Motivos relacionados com o nível de escolaridade, os rendimentos e a idade dos inquiridos contribuem para interpretar as disparidades no acesso e utilização da Internet, principalmente à medida que o contacto com o digital se torna mais exigente em literacia, capacidade e habilidade, como sucede no caso dos equipamentos com conectividade móvel.” (Martinho, T. & Lapa, T., 2022, pp.193/194)

Em resultado do confinamento, 24% dos internautas portugueses referem ter passado a usar mais a Internet para ver filmes e séries. (Martinho, T. & Lapa, T., 2022, p. 89) No seguimento dos dados previamente apresentados, torna-se fulcral abordar a literacia digital nacional.

Primeiramente, define-se como literacia digital, segundo a Comissão Europeia, como as “habilidades necessárias para alcançar a competência digital, sustentadas por competências básicas em TIC [Tecnologias de Informação e Comunicação] e no uso de computadores, com o objetivo de recuperar, avaliar, armazenar, produzir, apresentar e trocar informação, e de comunicar e participar em redes colaborativas via Internet.” Atualmente, a exclusão digital é vista como um grande problema da atualidade. Como é referido pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Fundação para a Ciência e Tecnologia, *n.d.*), não podemos reduzir a literacia digital como sinónimo de saber utilizar as redes sociais, ou criar websites, mas sim entender, sobretudo, o que realmente são as redes sociais, o que representa um *website* e uma aplicação e quais as implicações de uma publicação, por exemplo. A FCT define ainda cinco pilares para a literacia digital:

- Literacia da Informação;
- Comunicação e Cidadania;
- Criação de Conteúdos;
- Segurança e Privacidade;
- Desenvolvimento de Soluções.

De acordo com o Índice de Digitalidade da Economia e da Sociedade (IDES) de 2018 (Comissão Europeia, 2018) Portugal é um dos países da União Europeia com a maior percentagem de população que nunca utilizou a Internet e, ainda, um dos países com níveis mais baixos de “competências digitais básicas”.

Como veremos nos próximos capítulos, este panorama nacional relacionar-se-á diretamente com a resposta às propostas *online* dos diversos equipamentos culturais, uma vez que a literacia digital, aplicada ao campo artístico, foi testada amplamente.

É também importante abordar, de forma sucinta, os hábitos culturais dos portugueses antes da pandemia, também referido no mesmo estudo (Martinho, T. & Lapa, T., 2022, p. 253). Nos 12 meses que antecederam o início da pandemia, apenas 6% dos inquiridos afirmam ter assistido a um espetáculo de dança (que não *ballet* nem dança clássica), abaixo dos 13% que assistiram a peças de teatro.

6 RECOLHA DE DADOS: METODOLOGIA

6.1 DUAS ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

Para a segunda parte da presente investigação, recorreremos a outras duas estratégias metodológicas: levantamento de dados e questionário, descritos nos próximos subcapítulos.

6.1.1 LEVANTAMENTO DE DADOS

“[As fontes de primeira mão] trazem um potencial peculiar para futuros trabalhos.” (Bastos, 2009, p. 95)

A primeira fase da investigação consistiu no levantamento e identificação de espetáculos de dança contemporânea/performance transmitidos *online* por diversos equipamentos culturais em todo o país, entre março de 2020 e julho de 2021. A escolha do período temporal está relacionada com diversos fatores.

Inicialmente, o levantamento de dados iria incidir apenas no período do primeiro confinamento decretado em Portugal – entre os meses de março e junho de 2020. Durante o processo de trabalho foi decretado novo confinamento e conseqüente encerramento das instituições culturais, em dezembro de 2020. Pareceu-nos relevante, então, fazer o levantamento de iniciativas de ambos os períodos de confinamento, possibilitando a comparação das respostas em ambos os contextos e o estabelecimento de relações entre eles.

Numa perspetiva de antecipar conseqüências imediatas do período pós-pandemia, consideramos ainda importante analisar as iniciativas não até abril de 2021 – data de reabertura dos equipamentos culturais –, mas sim até julho de 2021, uma vez que é o final da temporada 2020/2021. Desta forma, seria possível analisar se as instituições teriam mantido, ou não, as iniciativas *online* numa altura em que a programação presencial teria regressado, e em que moldes teriam coexistido (fig.9).

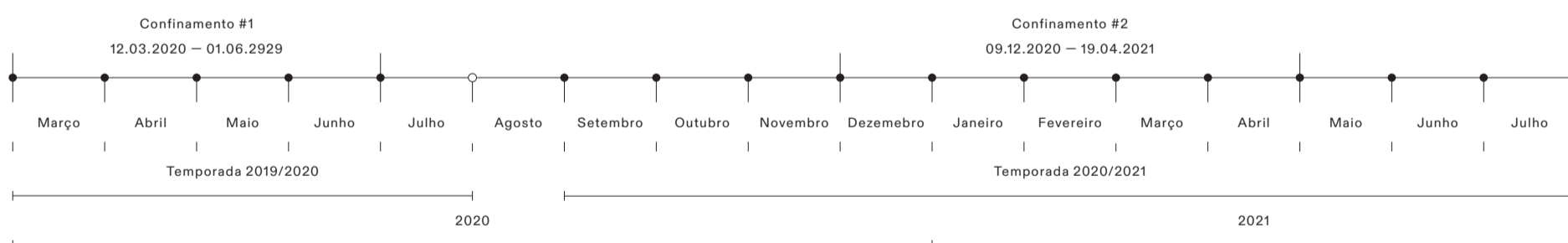


fig.8 – *Timeline* do período analisado.

Relativamente ao método de recolha de dados, foi tida em consideração a representatividade de todos os distritos de Portugal. Uma vez que, então, não existia uma lista oficial de teatros, cine-teatros, centros culturais, entre outros que pudéssemos seguir, o primeiro passo foi fazer um mapeamento do máximo de equipamentos culturais pelo país, por meio de pesquisa.

Quanto ao levantamento e identificação das obras transmitidas, foram feitos a partir da análise dos *websites* — sempre que possível — como primeira opção, partindo para a análise da página de Facebook, caso não existisse *website*. Foi inclusive, em alguns casos, necessário analisar *websites* e páginas de Facebook de Câmaras Municipais, uma vez que os equipamentos culturais não tinham suportes comunicação e redes sociais próprias. Este cenário aconteceu, em particular, em equipamentos situados no interior de Portugal.

Em setembro de 2021 foi anunciada pela Direção-Geral das Artes a nova Rede de Teatros e Cine-Teatros Portugueses¹⁶ (RTCP), que arrancou com 50 equipamentos culturais. A lista, — à qual em breve se irão juntar mais equipamentos credenciados — inclui teatros, cineteatros, centros culturais e fóruns, por todo o país, que poderão concorrer a apoios à programação criados especificamente para o efeito. No entanto, após a análise dessa mesma listagem, verificámos que não estão incluídos Teatros Nacionais nem Municipais, que são peças chave neste mapeamento. Isto acontece, uma vez que na fase inicial de implementação do projeto, os equipamentos culturais sediados em Lisboa e no Porto podem ser credenciados no âmbito da RTCP, “mas não serão considerados para efeitos de apoio à programação, por forma a direcionar prioritariamente o investimento financeiro para realidades territoriais mais carenciadas em termos de recursos, projetos e dinâmicas culturais e artísticas.” (Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses, 2021)

Assim, optámos por fazer um cruzamento de dados, acrescentado ao mapeamento já iniciado os espaços que não teriam sido primeiramente considerados, mantendo uma série de outras estruturas, que não pertencem à RTCP. Foram analisados 103 equipamentos culturais em todo o país¹⁷.

Relativamente à escolha de espetáculos de dança contemporânea/*performance* que integrariam a recolha, foi utilizada a disciplina artística atribuída pela instituição e espaços de apresentação aos espetáculos, na maioria dos casos, explícita no respetivo *website* ou redes sociais. Diferenciaram-se:

- As propostas artísticas nacionais e internacionais;
- A transmissão gratuita ou paga (e em que valores se situava o seu preço);
- A transmissão em *live streaming* ou em diferido;
- As plataformas de transmissão;
- A coexistência com apresentação presencial;
- Os termos utilizados na sua divulgação.

¹⁶ A RTCP é um instrumento estratégico fundamental para o combate às assimetrias regionais e para o fomento de coesão territorial no acesso à cultura e às artes em Portugal, assente na descentralização e na responsabilidade partilhada do Estado central com as autarquias e as entidades independentes. Trata-se de um instrumento de apoio às artes e à cultura, inserido numa política pública no domínio da cultura e das artes, que se pretende que tenha um impacto estruturante em todo o território nacional.

¹⁷ A lista completa pode ser consultada na página 95, Apêndice 2

6.1.1.1 CRITÉRIOS DE INCLUSÃO E EXCLUSÃO NA RECOLHA DAS OBRAS DE VÍDEO-DANÇA

Foram considerados todos os espetáculos de dança contemporânea/*performance* transmitidos *online*, entre março de 2020 e julho de 2021, independentemente:

- a) de ser um registo de um espetáculo, uma adaptação ou um vídeo-dança;
- b) da nacionalidade dos seus criadores;
- c) da plataforma em que seriam transmitidos;
- d) da duração do mesmo;
- e) da qualidade de imagem;
- f) do preço da sua transmissão;
- g) de existir uma apresentação simultânea presencial.

Foram desconsideradas todas as obras de dança que não contemporânea, como o caso de transmissões de espetáculos de dança clássica ou *performance* não ligada ao movimento; Vídeos que se classificassem como vídeos promocionais, documentários ou *workshops/* oficinas;

O levantamento de dados pode ser consultado, na sua íntegra, na página 99, Apêndice 3. As respostas e resultados serão analisados no próximo capítulo.

6.1.2 INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO

O inquérito por questionário foi o mecanismo adotado com o objetivo de analisar o comportamento e receção do público à migração dos espetáculos para o universo digital e *online*.

“O inquérito por questionário, sendo mais comum a sua utilização em estudos de grande escala, permite auscultar um número significativo de sujeitos face a um determinado fenómeno social pela possibilidade de quantificar os dados obtidos e de se proceder a inferências e a generalizações.” (Batista, Rodrigues, Moreira & Silva, 2021, pp.14-15)

Esta é uma técnica utilizada que pressupõe a análise quantitativa dos dados, sendo a sua estrutura padronizada. É também uma técnica que permite o anonimato das respostas — o que tem um grande impacto na honestidade das respostas, uma vez que não tem influência do investigador — e um tempo reduzido na obtenção dos dados. No entanto, esta metodologia não permite, porém, o esclarecimento de dúvidas que possam surgir por parte dos inquiridos, o que torna ainda mais relevante o método de redação das questões, que deverão ser o mais claras, inequívocas e incisivas possível, recorrendo a um vocabulário universal.

Com este inquérito, os principais objetivos eram os seguintes:

- a) Perceber a adesão a programação de dança contemporânea *online*, no primeiro confinamento;
- b) Perceber a adesão a programação de dança contemporânea *online*, no segundo confinamento;
- c) Qual a perceção dos inquiridos deste tipo de programação e desejo de continuidade;
- d) Quais os benefícios que intuem com programação *online*;
- e) Perceber os diferentes tipos de estrutura(s) artística(s) cuja programação aderiram;

O inquérito utilizado está dividido em quatro partes. A primeira parte visava caracterizar os inquiridos através de diferentes variáveis. Pretende ser uma “secção dos dados pessoais e profissionais, os dados descritivos – condição formal de elementar importância para a caracterização sociodemográfica da amostra (...)” (Batista *et al.*, 2021, p. 22)

Campos utilizados:

- 1a) Idade;
- 1b) Género com o qual o inquirido se identifica;
- 1c) Residente ou não em Portugal;
- 1d) Distrito onde reside;
- 1e) Habilitações literárias;
- 1f) Se é ou não um profissional das artes performativas;
- 1g) Hábito de consumo de espetáculos de dança/performance no período pré-pandemia.

A segunda parte abordava o comportamento dos inquiridos relativamente ao seu consumo de espetáculos/iniciativas *online* no primeiro confinamento decretado em Portugal (entre março e junho de 2020):

Campos utilizados:

- 2a) Consumo de espetáculo de dança/performance *online*;
- 2b) Consumo de iniciativa de outra(s) disciplina(s) artística(s) e qual(ais);
- 2c) Duração média dos espetáculos assistidos;
- 2d) Condições de acesso e preços praticados;
- 2e) Plataformas de transmissão;
- 2f) Menção de estrutura(s) que promoveu(eram) esse(s) espetáculo(s) *online*

A terceira parte é semelhante à anterior, mas dedicada ao segundo confinamento decretado em Portugal (janeiro a abril de 2021). A última parte visava focar no comportamento durante o visionamento de espetáculos e a perceção da importância de iniciativas *online*:

- Identificação de comportamentos do consumidor durante o visionamento de peças;
- Perceção da importância das iniciativas *online*, mesmo com a abertura e funcionamento regular dos espaços culturais;
- Papel do *online* enquanto fator influenciador no hábito de consumo cultural presencial.

O inquérito teve o total de 30 questões, sendo a maioria de escolha múltipla, tendo apenas três questões de resposta aberta e opcional. Assim, este é um questionário misto, que é se revela bastante útil para “obter informação qualitativa que sirva, por exemplo, como complemento ou elemento indicador do contexto da informação quantitativa obtida.” (Batista *et al.*, 2021, p. 18)

Relativamente à técnica de amostragem, foi utilizada a técnica conhecida como “bola de neve”. A amostragem por bola de neve é uma técnica de amostragem não probabilística onde os indivíduos que primeiramente respondem ao inquérito (apelidados de “sementes”) convidam novos participantes, partindo da sua rede de familiares e amigos e constituindo uma amostra exponencial (uma vez que cada participante pode convidar mais do que uma pessoa a participar no inquérito), ou seja, utiliza cadeias de referência (Vinuto, 2014, p. 2013).

No seu artigo, *A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto* (2014), Juliana Vinuto afirma que a técnica de amostragem bola de neve é utilizada principalmente para fins exploratórios — como é o caso desta pesquisa. Assim, esta técnica de amostragem “mostra-se como um processo de permanente coleta de informações, que procura tirar proveito das redes sociais dos entrevistados identificados para fornecer ao pesquisador com um conjunto cada vez maior de contatos potenciais, sendo que o processo pode ser finalizado a partir do critério de ponto de saturação” (Vinuto, 2014, p. 204).

O inquérito esteve disponível para resposta entre 10 e 31 de outubro de 2021 e obteve 200 respostas. As respostas e resultados serão analisados no próximo capítulo.

7 LEVANTAMENTO DE DADOS: INICIATIVAS ONLINE DE ENTIDADES CULTURAIS PORTUGUESAS ENTRE MARÇO DE 2020 E JULHO DE 2021

Após a revisão da literatura, foi realizado um levantamento e identificação de espetáculos de dança contemporânea/*performance* transmitidos *online* por diversos equipamentos culturais em todo o país, entre março de 2020 e julho de 2021.

Ao todo, foram analisadas 103 entidades culturais¹⁸, dos 18 distritos de Portugal continental e dos arquipélagos dos Açores e da Madeira.

7.1 RESULTADOS DO LEVANTAMENTO DE DADOS REFERENTES AO PRIMEIRO PERÍODO DE CONFINAMENTO – MARÇO A JUNHO DE 2020

Após análise das 103 entidades, concluímos que, entre março e dezembro de 2020, apenas 13 instituições, de 8 distritos diferentes, optaram por, no primeiro período de confinamento, transmitir espetáculos de dança contemporânea/*performance online* (tab.2). Lisboa foi o distrito com mais transmissões *online*, num total de 15 espetáculos, seguindo-se o Porto com 6 transmissões e Viseu com 4.

Março – Dezembro 2020

Distrito	Entidade	Total	Nacionais	Internacionais	Gratuitos	Pagos
Aveiro	Cine Teatro Estarreja	4	4	0	4	0
	Centro de Artes de Águeda	1	1	0	1	0
Braga	Theatro Circo	2	2	0	2	0
Faro	Treatro Municipal de Faro	3	3	0	3	0
Lisboa	Culturgest	2	1	1	2	0
	Teatro Bairro Alto	1	1	0	1	0
	Teatro Camões	5	5	0	5	0
	Teatro Cine Torres Vedras	7	7	0	7	0
Porto	Teatro Municipal do Porto	5	4	1	4	1
	Teatro Helena Sá e Costa / ESMAE-IPP	1	1	0	1	0
Setúbal	Cinema Teatro Joaquim Almeida	1	1	0	1	0
Viana do Castelo	Teatro Diogo Bernardes	2	2	0	2	0
Viseu	Teatro Viriato	4	4	0	4	0
	Totais	36*	36	2	37	1

tab.2 – Tabela resumo dos espetáculos de dança contemporânea/*performance* transmitidos entre março e dezembro de 2020, por entidade e distrito, distinguindo propostas nacionais de internacionais e transmissões pagas de gratuitas.

No total, entre março e dezembro de 2020, existiram 36 transmissões de espetáculos diferentes¹⁹. No entanto, é de sublinhar que, se forem somados todos os espetáculos transmitidos, chegamos ao valor de 38, e não a 36. Isto acontece porque a transmissão do projeto P.E.D.R.A. – Projeto Educativo em Dança de Repertório para Adolescentes²⁰

¹⁸ Consultar Apêndice 2, na página 95, para listagem completa de entidades analisadas.

¹⁹ Todos os espetáculos transmitidos online no Apêndice 3, na página 99.

²⁰ É um projeto de três anos, com o objetivo de estimular o conhecimento e a participação de jovens na dança contemporânea. Uma coprodução entre a Culturgest, o Teatro Municipal do Porto e o Teatro Viriato.

com Vera Mantero foi feita de forma partilhada, no Facebook, entre a Culturgest, o Teatro Municipal do Porto e o Teatro Viriato, por meio de transmissão cruzada, pelo que foi contabilizado individualmente, mas optámos por, no total, contar apenas como um espetáculo. Em 2020, a instituição com mais transmissões *online* foi o Teatro Cine Torres Vedras, no distrito de Lisboa. Todas as sete propostas artísticas exibidas por esta entidade aconteceram no âmbito do programa *Emergência Cultural Torres Vedras*:

“Face ao atual contexto de Estado de Emergência, estão a ser criadas estratégias que permitam a prestação de um serviço público aos cidadãos nas áreas da cultura, artes e educação. Importa, em conjunto, encontrar mecanismos capazes de proporcionar o incentivo e o apoio à criação artística, oferecer aos criadores e às estruturas de criação condições de financiamento para a produção, transmissão e apresentação de obras realizadas durante esta época.” (Câmara Municipal de Torres Vedras, 2020).

Relativamente ao Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, o trabalho apresentado surge no contexto do projeto *Recolher Obrigatório*, onde “durante as seis horas de um recolher obrigatório, o Teatro do Bairro Alto apresenta online oito peças íntimas – transmitidas em direto ou feitas de propósito para nos ajudarem a enfrentar uma das noites mais longas do ano mais longo.” (Teatro do Bairro Alto, 2020).

As duas transmissões do Theatro Circo, de Duarte Valadares e de Mara Andrade, aconteceram no Instagram e ocorreram no âmbito do aniversário da instituição.

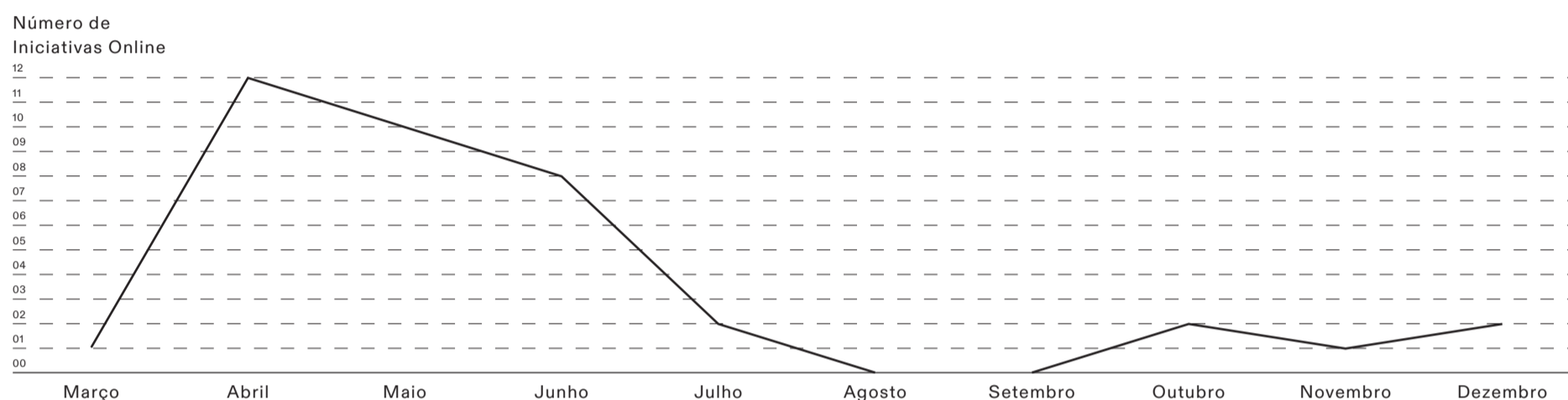
O primeiro e único espetáculo pago de dança em 2020 promovido por instituições públicas, segundo o nosso levantamento, foi o programa *For four walls + RainForest* (1968) + *Sounddance* (1975) de Merce Cunningham, interpretado pelo CCN - Ballet de Lorraine, em novembro, pelo Teatro Municipal do Porto. É de salientar que esta transmissão *online* coexistiu com uma apresentação ao vivo e que o seu custo foi de 6€, ou seja, metade do valor do bilhete para a apresentação ao vivo, no Teatro Rivoli. Em 2021, o preço das transmissões *online* do TMP viria a baixar para 3,50€.

Dos 36 espetáculos transmitidos, 34 eram de artistas/companhias nacionais e apenas 2 internacionais. No caso, o espetáculo já mencionado do programa Merce Cunningham e a peça *Cesena*, de Anne Teresa de Keersmaeker, pela Culturgest, através do canal de Youtube da instituição, no Dia Mundial da Dança.

Quanto à distribuição dos espetáculos por mês (tab.3 e graf.1), o mês de abril foi o mês com mais transmissões, não só no somatório de todas as transmissões, mas também em todas as entidades. Este fenómeno poderá ser justificado, essencialmente, por ser celebrado o Dia Mundial da Dança a 29 de abril.

Ano	Acesso aos Espetáculos	Mês	Número de Iniciativas Online	
2020	Fecho de equipamentos culturais	Março	1	
		Abril	12	
		Maio	10	
	Reabertura de equipamentos culturais com normas de segurança da DGS	Junho	8	
		Julho	2	
		Agosto	0	
		Setembro	0	
		Outubro	2	
	Alteração dos horários dos espetáculos	Novembro	1	
		Dezembro	2	
	Total			38

tab.3 – Tabela resumo da distribuição os espetáculos de dança contemporânea/*performance* transmitidos, entre março e dezembro de 2020.



graf.1 – Gráfico representativo da distribuição de espetáculos de dança contemporânea/*performance* transmitidos, entre março e dezembro de 2020, decorrente da tab.3.

Ao analisar a tab.3 e a fig.9, concluímos também que a reabertura dos equipamentos culturais, em junho de 2020, poderá ter tido um impacto direto na opção de as entidades manterem este formato online ou, possivelmente, híbrido.

No dia 1 junho de 2020, as entidades culturais voltaram a abrir portas e a programação regressou aos palcos – uma medida da terceira fase do plano de desconfinamento do Governo. No entanto, com algumas restrições:

“A partir do dia 1 de Junho, depois de uma paralisação que se estendeu durante mais de dois meses, os teatros, cinemas e outros recintos de espetáculos fechados têm luz verde para reabrir, com todas as filas ocupadas e um lugar de intervalo entre os espectadores, que serão obrigados a utilizar máscara protectora.” (Dias, 2020)

Além dos lugares sentados desenhados e da utilização obrigatória de máscara, que pelo público quer pelas equipas das entidades, foi também exigida a implementação de um plano de limpeza regular (antes da abertura de portas e no final de cada momento público), circuitos de movimentação de público, de forma a evitar aglomerados e a disponibilização de álcool gel, são algumas das regras de acesso aos teatros e outros espaços. A reabertura dos espaços culturais estará, possivelmente, na origem do declínio visível no graf.1 do número de transmissões.

Em julho e agosto não se verificou nenhuma transmissão de espetáculos de dança, possivelmente por ser o período onde a maioria das instituições culturais está fechada e/ou sem programação, reiniciando atividade em setembro. No entanto, é interessante ainda referir que em setembro – mês que marcou a *rentrée* da temporada 2020/2021 – não existiu também nenhuma transmissão de espetáculo de dança contemporânea/*performance*. Assim, concluímos que a *rentrée* de dança destas instituições não teve um reflexo digital.

7.2 RESULTADOS DO LEVANTAMENTO DE DADOS REFERENTES AO SEGUNDO PERÍODO DE CONFINAMENTO – JANEIRO A JULHO DE 2021

Entre janeiro e julho de 2021, foram 9 instituições, de 5 distritos, que optaram por transmitir espetáculos de dança contemporânea/*performance online*. O Porto foi o distrito com mais transmissões, num total de 31 espetáculos, seguindo-se Lisboa e Viseu com 6 transmissões.

Janeiro – Julho 2021						
Distrito	Entidade	Total	Nacionais	Internacionais	Gratuitos	Pagos
Porto	Teatro Municipal do Porto	30	24	6	11	19
	Teatro Nacional São João	1	1	0	0	1
Lisboa	Teatro do Bairro Alto	1	1	0	1	0
	Teatro Nacional D. Maria II	2	2	0	0	2
	São Luiz Teatro Municipal	2	1	1	2	0
	Teatro Cine Torres Vedras	1	0	1	1	0
Viseu	Teatro Viriato	6	3	3	3	3
Coimbra	Teatro Académico Gil Vicente	1	1	0	0	1
Aveiro	Cine Teatro Estarreja	2	2	0	2	0
Totais		46	36	10	18	28

tab.4 - Tabela resumo dos espetáculos de dança contemporânea/*performance* transmitidos entre janeiro e julho de 2021, por entidade e distrito, distinguindo propostas nacionais de internacionais e transmissões pagas de gratuitas.

Comparando os dois períodos (tab.5), e recorrendo à média de transmissão espetáculos por mês, de forma a conseguirmos comparar os dois períodos, concluímos que existiram mais espetáculos no segundo período de confinamento (46) do que no primeiro (36).

Houve um crescimento de quase 28% no número total de espetáculos, havendo quase uma duplicação (92%) da média do número de espetáculos por mês.

	Março – Dezembro 2020	Janeiro – Julho 2021	Variação
Total de espetáculos*	36	46	27,78% ▲
Média de espetáculos por mês	4	7,7	91,67% ▲
Número de distritos	8	5	-37,50% ▼
Número de entidades	13	9	-30,77% ▼
Nacionais	36	36	0,00%
Internacionais	2	10	400,00% ▲
Transmissão gratuita	37	18	-51,35% ▼
Transmissão paga	1	28	2700,00% ▲

tab.5 - Tabela comparativa dos períodos analisados anteriormente.

Através da tabela comparativa, percebemos que, embora exista um aumento do número total de espetáculos, houve um decréscimo no número de diferentes entidades e distritos a disponibilizar estes conteúdos, 38% e 31%, respetivamente.

É interessante perceber ainda que entidades de Aveiro, Lisboa, Porto e Viseu foram os distritos que mantiveram esta programação *online* em ambos os períodos de confinamento. Houve também um aumento bastante significativo da transmissão de espetáculos internacionais. O evento que mais contribuiu para este aumento foi a realização do DDD – Festival Dias da Dança 2021, festival organizado pelo Teatro Municipal do Porto, numa edição cujo mote terá sido “No Palco / Em casa”. Assim, todos os espetáculos nacionais apresentados presencialmente tiveram uma versão *online* e os espetáculos internacionais, perante impossibilidade de serem apresentados em Portugal, foram igualmente transmitidos. Dos 10 espetáculos internacionais de dança transmitidos em 2021, 6 foram transmitidos no âmbito do festival.

Uma das grandes alterações a assinalar é a mudança de paradigma a respeito da gratuitidade destes espetáculos, tendo havido um aumento de 27 vezes mais espetáculos pagos. A média dos preços praticados pelas entidades que adotaram o bilhete pago é de 3,35€, sendo o valor mais praticado o de 3,50€ (tab.6)

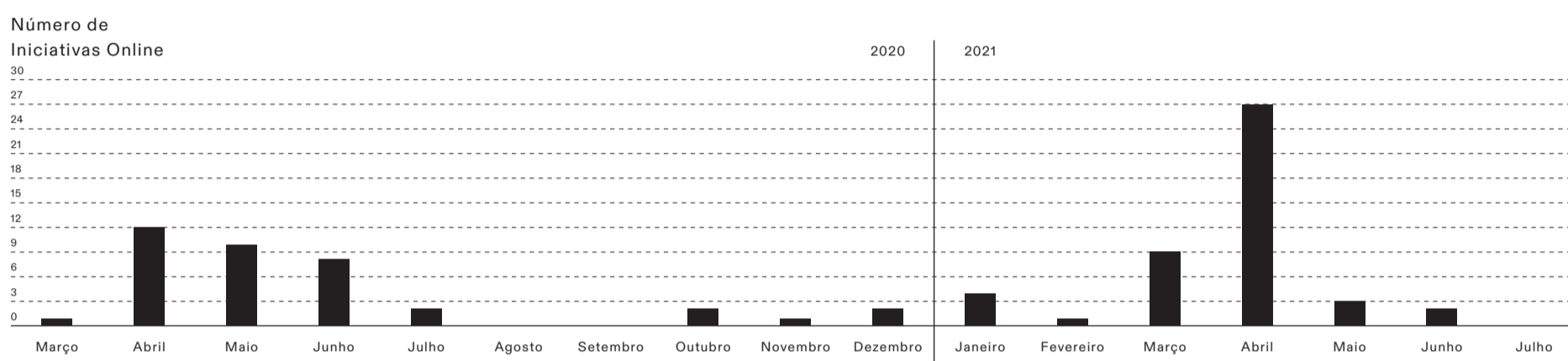
Distrito	Instituição	Preço de Bilheteira		Taxa de Variação
		Presencial (Média)	Online	
Coimbra	Teatro Académico Gil Vicente	7€	3,50€	50%
Lisboa	Teatro Nacional D. Maria II	12€	3,50€	29%
Porto	Teatro Municipal do Porto	9,30€	3,50€	38%
	Teatro Nacional São João	16,70€	2€	12%
Viseu	Teatro Viriato	13,10€	3,50/5,00€	32%

tab.6 - Tabela comparativa dos preços praticados em espetáculos presenciais e espetáculos *online*, por entidade.

No entanto, é interessante perceber que embora o preço dos espetáculos *online* seja relativamente consensual entre as diferentes entidades, de diferentes pontos do país, a sua relação com a sua habitual política de bilheteiras difere. Ou seja, um bilhete *online* no Teatro Académico Gil Vicente (TAGV) representa 50% do valor de um espetáculo presencial. Já no Teatro Nacional São João (TNSJ) a relação é de 12%, o que significa que a

instituição está a praticar um preço bastante mais baixo do que se o mesmo espetáculo fosse apresentado em palco.

Relativamente à distribuição das 82 transmissões de espetáculos de dança entre março de 2020 e julho de 2021, apresenta-se o Gráfico 2. Analisando o mesmo percebemos que abril de 2021 foi o mês com mais transmissões, num total de 27, onde 21 aconteceram no âmbito do DDD – Festival Dias da Dança. Entre março e dezembro de 2020, abril foi também o mês com mais transmissões, com um total de 12. Como já referido, o facto do Dia Mundial da Dança se assinalar no dia 29 de abril poderá justificar o aumento nos meses de abril.



graf.2 - Gráfico de barras com distribuição de iniciativas *online* entre março de 2020 e julho de 2021.

7.3 EMERGÊNCIA DE NOVOS FORMATOS E PROPOSTAS ARTÍSTICAS

Embora esta investigação se debruce sobre a transmissão de espetáculos de dança contemporânea/*performance*, é importante referir outras iniciativas encontradas no processo, uma vez que refletem outros novos formatos, plataformas e estratégias de programação. Em julho de 2020, o Teatro Aberto, em Lisboa, criou um espetáculo de teatro, “7 do 7 às 7”, do encenador João Lourenço, com o objetivo exclusivo de ser transmitido *online*, através da página de Facebook da instituição:

“Isto não vai melhorar tão cedo e não queremos que as pessoas se esqueçam do teatro, que é a arte mais atacada. Com esta peça despedimo-nos disto do ‘streaming’, mas não permanentemente. Vai ser bom para falarmos com as pessoas e dizermos que venham ao teatro”, disse o encenador.” (Lusa, 2020)

Por sua vez, o Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, apresentou mais de 30 peças de teatro neste período, através da Bilheteira Online (BOL), numa iniciativa intitulada D. Maria II em casa. Ainda em Lisboa, o Teatro Municipal de Almada criou uma plataforma, #teatroemcasa, onde partilhou 13 peças de teatro.

O Teatro Municipal Mirita Casimiro (Teatro Experimental de Cascais) criou a rubrica “Noites de Teatro”, através da qual transmitiu nove peças de teatro, através do seu canal do Youtube. Já o Teatro Virgínia, em Torres Novas, criou *workshops online* de ilustração, caracterização e música.

Em Viseu, o Teatro Viriato, além dos espetáculos de dança já referidos, criou outras iniciativas como o *podcast* semanal, “Boca a boca”, disponível no Spotify, Google Podcast, Apple Podcasts e Youtube. Em março de 2020, início da pandemia, criou o *Consultório Literário*, um festival telefónico que contou com escritores e atores, que estiveram disponíveis, a horas marcadas, para atender o telefone, numa consulta de 15 minutos.

O Centro de Artes de Águeda ocupou as suas redes sociais com rubricas diárias, tais como “segundas contemporâneas”, “terças técnicas”, “quartas curiosas”, “recordar às quintas” e “ideias à sexta”.

O Teatro Municipal de Vila Real não transmitiu espetáculos, mas partilhou nas suas redes sociais *links* de transmissões de outras instituições: “Numa altura em que as dramáticas circunstâncias em que o país vive impedem a abertura de portas ao público, o Teatro de Vila Real trabalha para manter a cultura e a arte no quotidiano das pessoas, partilhando regularmente na sua página de Facebook sugestões de interesse cultural e gravações de espetáculos para assistir online. Uma ligação pela arte às pessoas, à cidade e ao mundo.”, lia-se na sua conta de Facebook, a 24 de março de 2020.

O Armazém 8 Casa das Artes, em Évora, e o Teatro Municipal Julia Pax, em Beja, optaram por fazer *streaming* de concertos passados, através do seu arquivo. O Centro Cultural de Caldas da Rainha adoptou a mesma estratégia, criando o #CCCficaemcasa. O Centro Cultural de Belém (CCB), em Lisboa, criou o CCB Digital, onde também transmitiu concertos de música clássica, que estão ainda disponíveis na RTP Palco.

O Cine-Teatro São Pedro, em Alcanena, disponibilizou alguns dos seus espetáculos de arquivo, de teatro, no seu canal de Youtube. Transmitiu ainda o espetáculo *Guardar Segredos*, de Amarelo Silvestre, por videochamada: “Devido ao contexto epidemiológico atual, os espetáculos serão transmitidos por videochamada. O espectador não deixa de entrar no guarda-fatos, mas fá-lo-á através do seu smartphone ou computador”, é indicado nas suas redes sociais.

O Teatro Municipal da Guarda optou por celebrar o seu 115º Aniversário, através da criação do TMG360, uma visita guiada virtual ao edifício.

Entre setembro e outubro de 2020, o Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, criou o projeto *Essenciais*, onde foram convidados quatro profissionais da cultura, que por sua vez convidaram quatro trabalhadores para um encontro a dois. De cada encontro, resultou uma peça de vídeo, *online*.

Por sua vez, em novembro de 2020, o Teatro Municipal do Porto (TMP) teve uma iniciativa com uma premissa interdisciplinar e colaborativa semelhante, designada PAR(s) - Artes performativas & Imagem Online. Neste projeto, o TMP convidou oito artistas — duplas formadas por um realizador e um artista performativo — e desafiou-se a unir diferentes linguagens artísticas e a criar um objeto exclusivamente para as plataformas online, em formato vídeo.

Como verificamos, a transmissão de espetáculos não terá sido a única resposta das diferentes entidades culturais nos períodos de confinamento, traduzindo-se em diferentes estratégias e soluções adaptadas a cada espaço, programação e, possivelmente, orçamento.

7.4 NOVOS CONCEITOS E TERMINOLOGIA

As diferentes instituições e entidades culturais, na sua grande maioria, adotaram novas terminologias e conceitos para os espetáculos e iniciativas que apresentaram online, independentemente da sua disciplina artística (tab.7).

Entidade Cultural	Terminologia Adotada
Teatro Municipal do Porto	TMP Online
Teatro Nacional São João	Teatro Nacional São João Online
Culturgest	O Mundo em Casa
Teatro do Bairro Alto	Programa Digital
Teatro Camões	Ficar em Casa na Nossa Companhia
Teatro Viriato	Subpalco do Teatro Viriato
Centro Cultural de Belém	CCB Digital
Cine Teatro Estarreja	#CTEVaiACasa
Teatro Municipal de Faro	Figuras em Casa
Teatro Nacional D. Maria II	D. Maria II em Casa
São Luiz Teatro Municipal	Dança Online
Teatro Académico Gil Vicente	Sala Virtual TAGV

tab.7 - Tabela com designação adoptada na comunicação dos espetáculos transmitidos *online*.

Fazendo uma breve análise à Tabela 7, poderemos agrupar as escolhas semânticas e terminologias destas entidades em três categorias:

- Referência a *casa*: Culturgest, Teatro Camões, Cine Teatro Estarreja, Teatro Municipal de Faro, Teatro Nacional D. Maria II;
- Referência a *online*: Teatro Municipal do Porto, Teatro Nacional São João, São Luiz Teatro Municipal;
- Referência a *digital/virtual*: Teatro do Bairro Alto, Centro Cultural de Belém e o Teatro Académico Gil Vicente;

É de referir que nenhuma destes programas ou existia, pelo que todos os *namings* foram criados e as terminologias propositadamente para o período em que os diferentes espaços estiveram fechados.

8 QUESTIONÁRIO

Este questionário²¹ teve como objetivo analisar a adesão e perspetiva de uma amostra de inquiridos às propostas *online* das diferentes instituições do país, já analisadas, no sub-capítulo anterior.

Numa primeira fase, foram definidos os objetivos do questionário e estabilizados os seus pontos-chave, que seriam importantes para a investigação em curso. Com este questionário, pretendia-se responder aos seguintes objetivos:

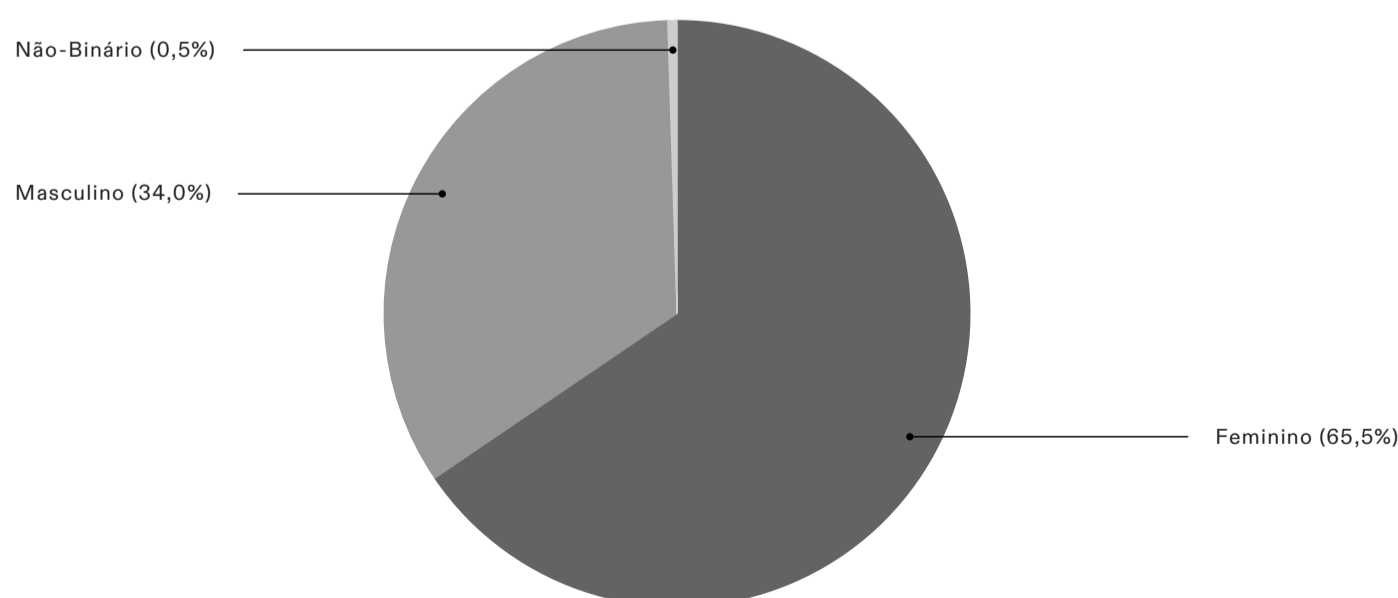
- Procurar perceber a recetividade do público ao formato de espetáculos *online*;
- Compreender vantagens e desvantagens destes formatos alternativos às apresentações presenciais e antever o seu eco no pós-pandemia;
- Comparar a recetividade do público no primeiro período de confinamento (março a junho de 2020) e no segundo período de confinamento (janeiro a abril de 2021).

Posteriormente, foram definidos o formato do inquérito e o método de amostragem, já descritos no capítulo dedicado à Metodologia. Este questionário foi elaborado em formato digital, na plataforma *online* SurveyLegend, com o intuito de facilitar o tratamento de dados.

Em seguida, foi estruturado o mesmo e desenvolvidas as questões. Optámos por realizar, na sua grande maioria, questões de escolha múltipla única, com questões pontuais de escolha múltipla e apenas duas questões abertas, de resposta curta. Foram analisadas 200 respostas.

8.1 CARACTERIZAÇÃO DOS INQUIRIDOS

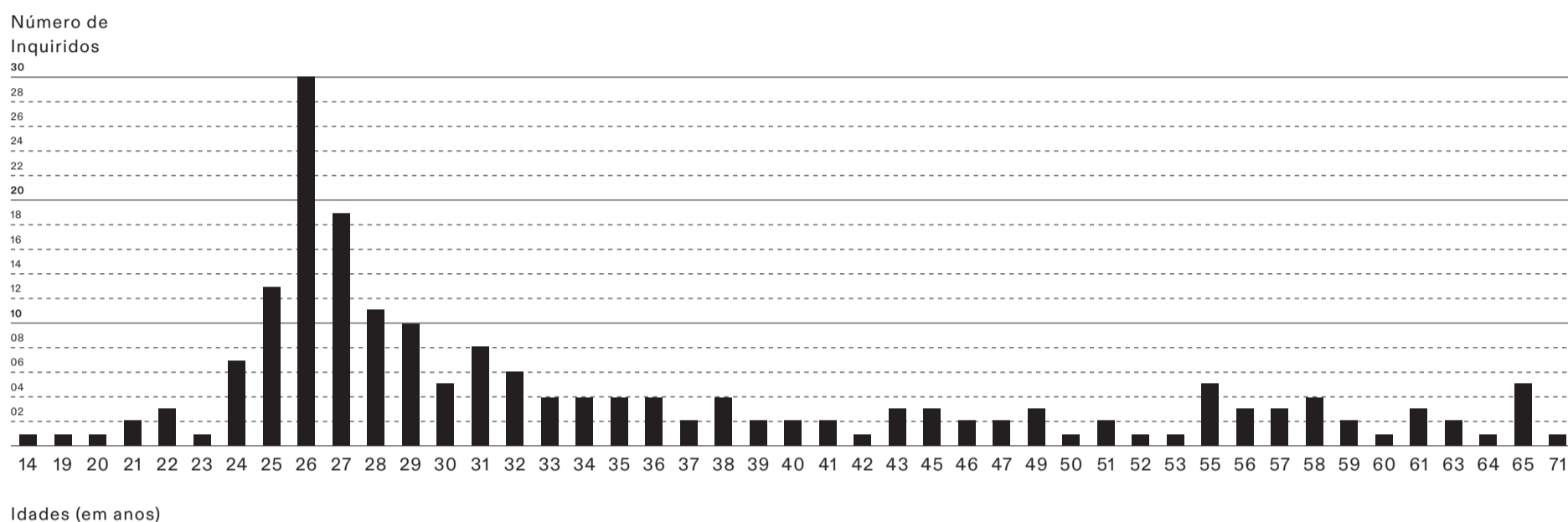
A primeira parte do questionário tinha o objetivo de caracterizar a amostra, por meio de diferentes variáveis. Quanto ao género (graf.3), 131 dos inquiridos (65,5%) identificam-se com o género feminino, 68 (34%) identificam-se com o género masculino e apenas 1 inquirido se identifica como não-binário.



graf.3 - Distribuição dos inquiridos pelo género com que se identificam.

²¹ Apêndice 4, página 109.

Quanto à distribuição das idades dos inquiridos (graf.4), o indivíduo mais novo a responder ao inquérito tinha 14 anos e o mais velho tinha 71 anos. Pela técnica de amostragem utilizada — o método de bola de neve — a distribuição de idades está bastante concentrada entre os 25 e os 29 anos de idade, uma vez que as sementes se encontravam nessa faixa etária. A idade com maior incidência são os 26 anos de idade (com 30 respostas). O facto de ser uma plataforma *online* como meio de recolha de respostas poderá ainda justificar, em parte, a maior prevalência das faixas etárias mais jovens sobre as mais velhas.



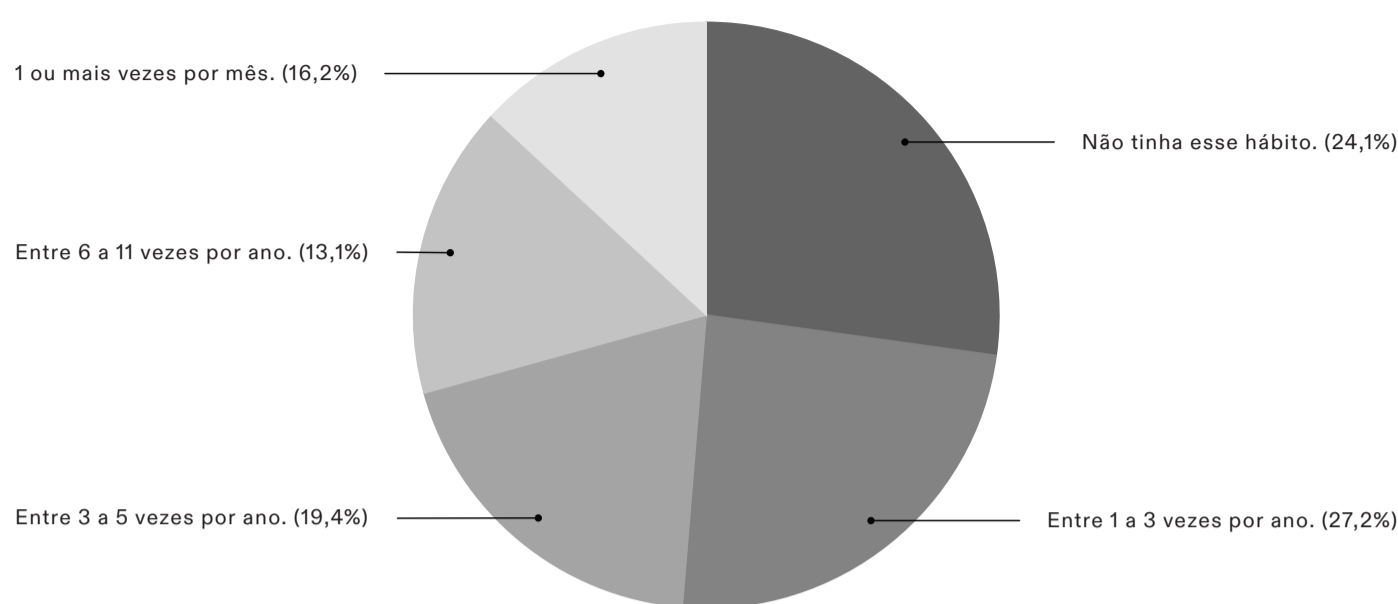
graf.4 - Distribuição dos inquiridos por idade (em anos).

Quanto à residência dos inquiridos, 94% reside em Portugal e apenas 6% reside no estrangeiro, nomeadamente em Espanha (2), Suíça (2), Países Baixos (2), Estados Unidos da América (2), Reino Unido (1), Alemanha (1) e Brasil (1). Quanto aos inquiridos que residem em Portugal, 141 residem no Porto (77% da amostra), sendo os distritos com maior representatividade seguinte Lisboa, com 20 inquiridos (10,9%), Aveiro com 9 inquiridos (4,9%), Coimbra e Viseu com 3 inquiridos, Braga e Viana do Castelo com 2 e Bragança, Leiria e Vila Real com 1 inquirido. A forte incidência no distrito do Porto relaciona-se com a técnica de amostragem utilizada.

Relativamente às habilitações literárias, podemos classificar a amostra como bastante instruída, uma vez que 47,7% dos inquiridos são licenciados e 32,6% têm o grau de mestrado. É de salientar que 2,1% dos inquiridos têm o grau de doutoramento.

No que toca à relação com o universo das artes performativas, 39 inquiridos (19,2%) são profissionais das artes performativas — o que poderá incluir bailarinos, coreógrafos, técnicos, produtores, diretores de cena, entre outros.

A última questão relacionada com a caracterização dos inquiridos referia-se aos hábitos de consumo de espetáculos de dança contemporânea/*performance* antes da pandemia, em regime presencial (graf.5). Cerca de 24,1% afirmam não ter esse hábito; 27,2% afirma ir entre 1 a 3 vezes por ano; 19,4% afirma ir entre 3 e 5 vezes por ano; 13,1% 6 a 11 vezes por ano (ou seja, entre idas bimestrais a mensais) e apenas 16,2% afirma ir uma ou mais vezes por mês.



graf.5 - Hábitos de consumo dos inquiridos de espetáculos de dança contemporânea/performance no período pré-pandemia

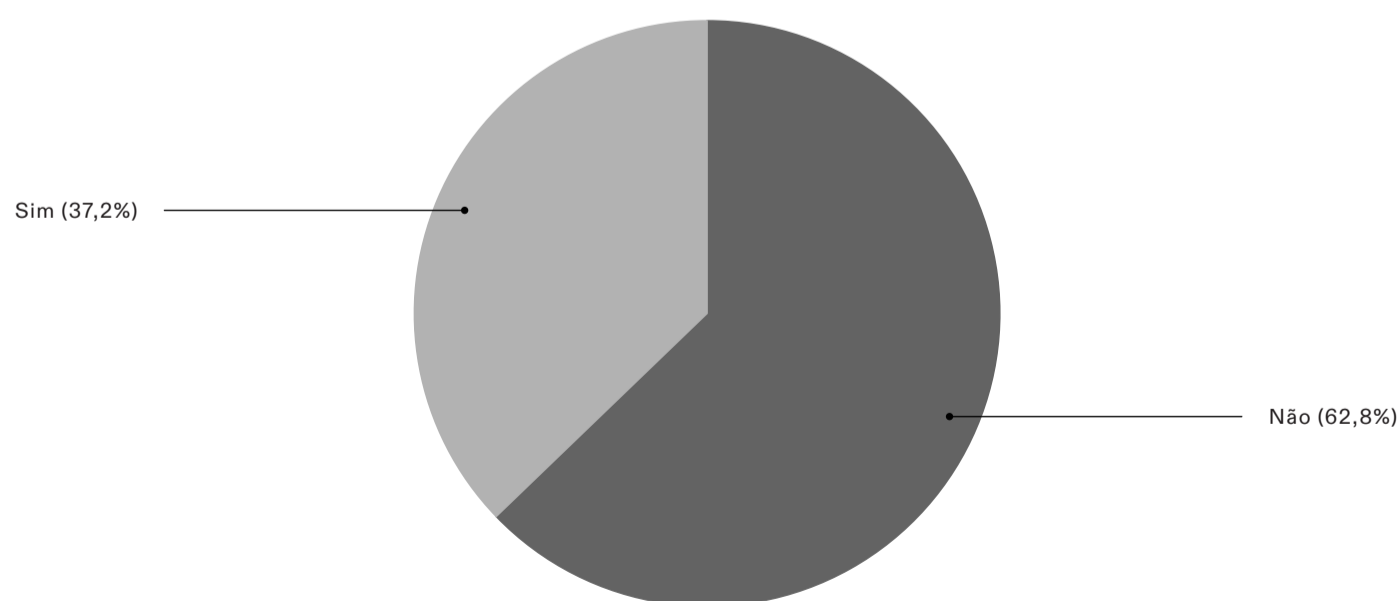
Em suma, consideramos que a amostra, constituída por 200 inquiridos, embora esteja concentrada em termos de idade, é bastante heterogénea no que toca a hábitos de consumo de espetáculos de dança contemporânea/*performance*, sendo que a resposta mais frequente terá sido “entre 1 e 3 vezes por ano”, com 52 respostas (27,2%), logo atrás de “não ter esse hábito” com 24,1%, que demonstra, mais uma vez a heterogeneidade da amostra. Apenas 31 inquiridos afirmam assistir, no mínimo, mensalmente a espetáculos desta disciplina artística.

8.2 ANÁLISE DO PRIMEIRO PERÍODO DE CONFINAMENTO

— MARÇO A JUNHO DE 2020

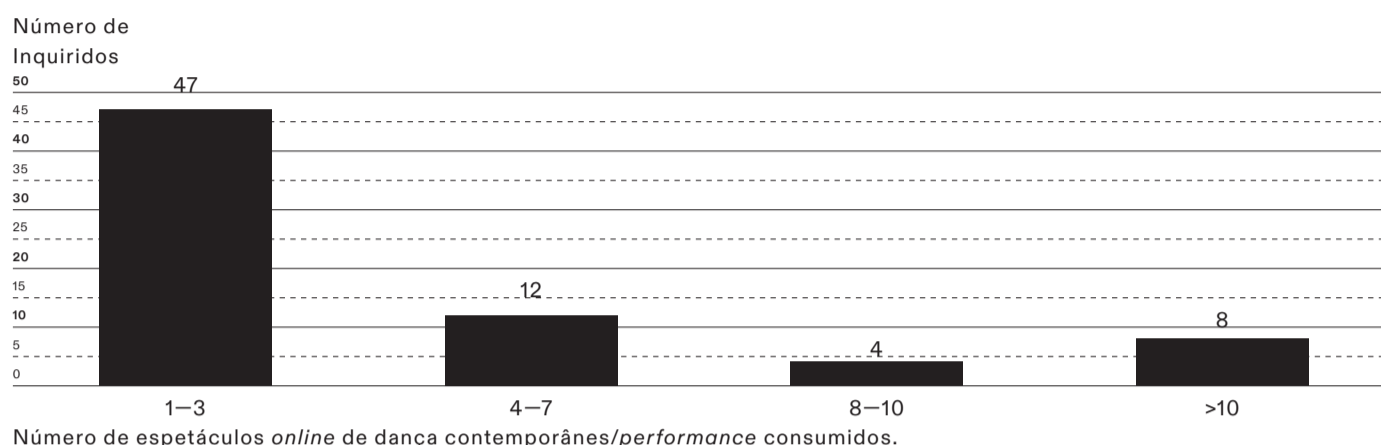
A segunda parte deste inquérito abordava o comportamento dos inquiridos relativamente ao consumo de espetáculos/iniciativas *online* no primeiro período de confinamento decretado em Portugal, entre março e junho de 2020.

Dos 200 inquiridos, apenas 72 afirmam ter assistido a um espetáculo *online* de dança contemporânea/*performance* durante o período de março e junho de 2020, o que se traduz em 37,2% de respostas positivas (graf.6).



graf.6 - Consumo de espetáculos online de dança, durante o período de março a junho de 2020, correspondente ao primeiro confinamento.

Dos 72 inquiridos que afirmaram ter assistido a estas iniciativas *online*, 47 assistiram entre 1 a 3 espetáculos (66,2%), 12 inquiridos assistiram entre 4 a 7 espetáculos (16,9%), 4 assistiram entre 8 a 10 espetáculos (5,6%) e 8 inquiridos assistiram a mais de 10 espetáculos (11,3%) (graf.7).



graf.7 - Número de espetáculos *online* de dança contemporânea/performance consumidos, no período entre março e junho de 2020, correspondente ao primeiro confinamento, em intervalos de quantidades.

Assim concluímos que a maioria da amostra não assistiu a espetáculos online de dança contemporânea/performance e, quem assistiu, assistiu a apenas a um máximo de 3 espetáculos durante este período. No entanto, é de salientar que destes 72 inquiridos, 61 (85%) assistiram ainda a iniciativas *online* de outras disciplinas, enquanto que apenas 11 inquiridos assistiram exclusivamente a iniciativas de dança (15,3%).

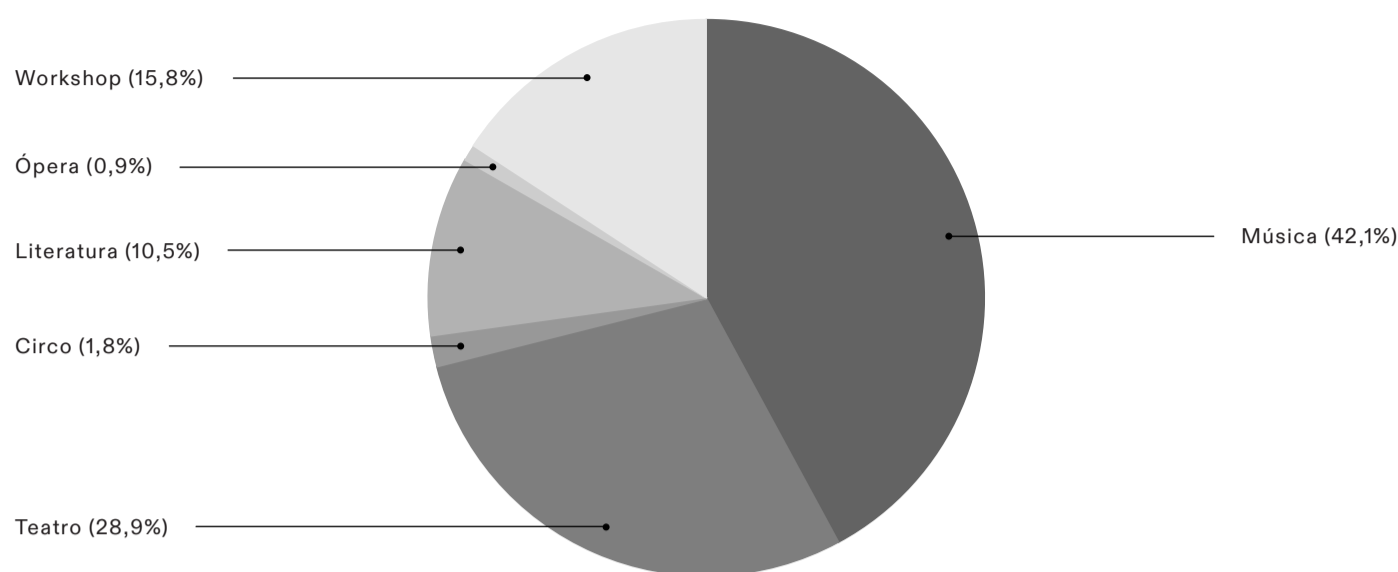
Os resultados obtidos neste questionário vão ao encontro da análise realizada pelos autores Teresa Duarte Martinho e Tiago Lapa, no capítulo *Internet, práticas culturais online e distinção* na publicação *Práticas Culturais dos Portugueses*. Neste capítulo, é apresentada uma tabela denominada *Frequência de utilização da Internet para realizar as seguintes atividades culturais* (p. 77), onde são analisadas diversas atividades culturais. No entanto, reproduzimos aqui a alínea relacionada com o consumo *online* de espetáculos e concertos:

Atividade Cultural		Diariamente	Uma ou várias vezes por semana, mas não todos os dias	Uma ou várias vezes por mês, mas não todas as semanas	Uma ou várias vezes por ano, mas não todos os meses	Nunca
Ver espetáculos a partir da Internet (concertos, teatro, dança, etc...)	%	1	5	9	12	74
	n	14,2	71,0	127,7	177,5	1050,1

tab.8 - Excerto de tabela retirada do capítulo *Internet, práticas culturais online e distinção* (p.77), denominada *Frequência de utilização da Internet para realizar as seguintes atividades culturais*

Neste resumo, verificamos que 74% da amostra (que aqui era composta por 1419 indivíduos) nunca visualizou nenhum espetáculo, seja de música, teatro, dança entre outros. No inquérito realizado no âmbito desta investigação, a percentagem de inquiridos que nunca viram nenhum espetáculo online também representa a maioria das respostas.

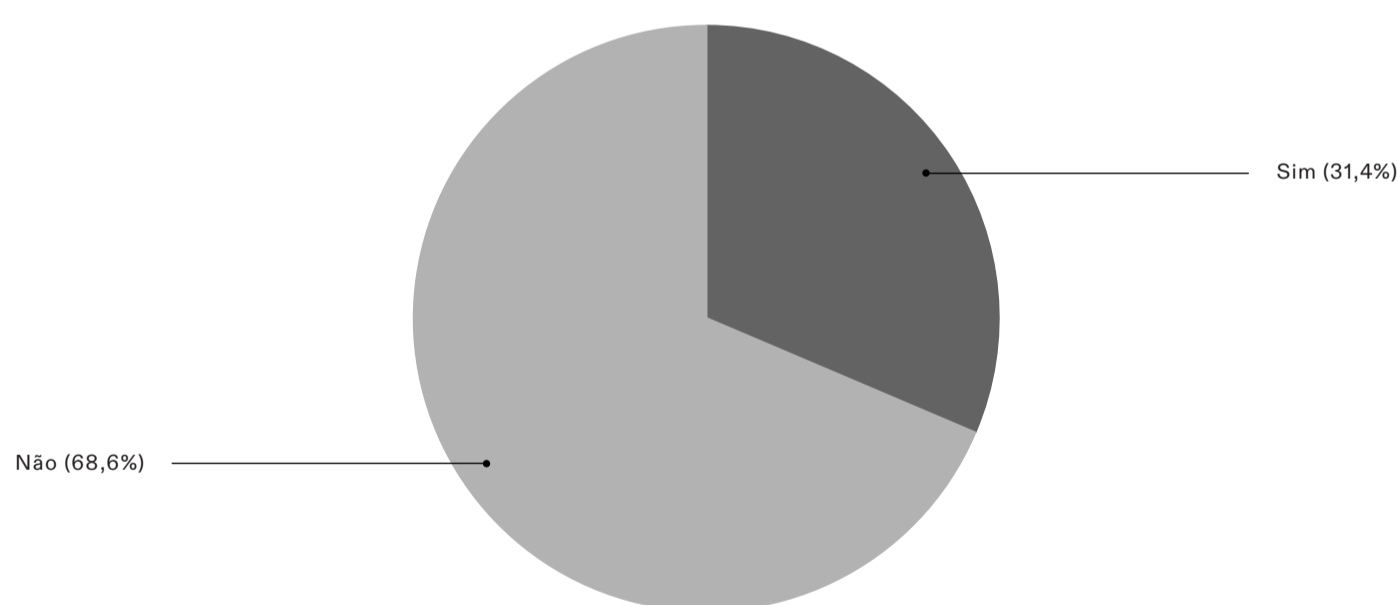
A disciplina artística mais assistida foi a de música, seguindo-se o teatro, *workshops* e literatura (graf.8). Apenas um inquirido afirma ter assistido a um espetáculo *online* de ópera.



graf.8 - Consumo de espetáculos *online* de diferentes disciplinas artísticas, no período de março a junho de 2020.

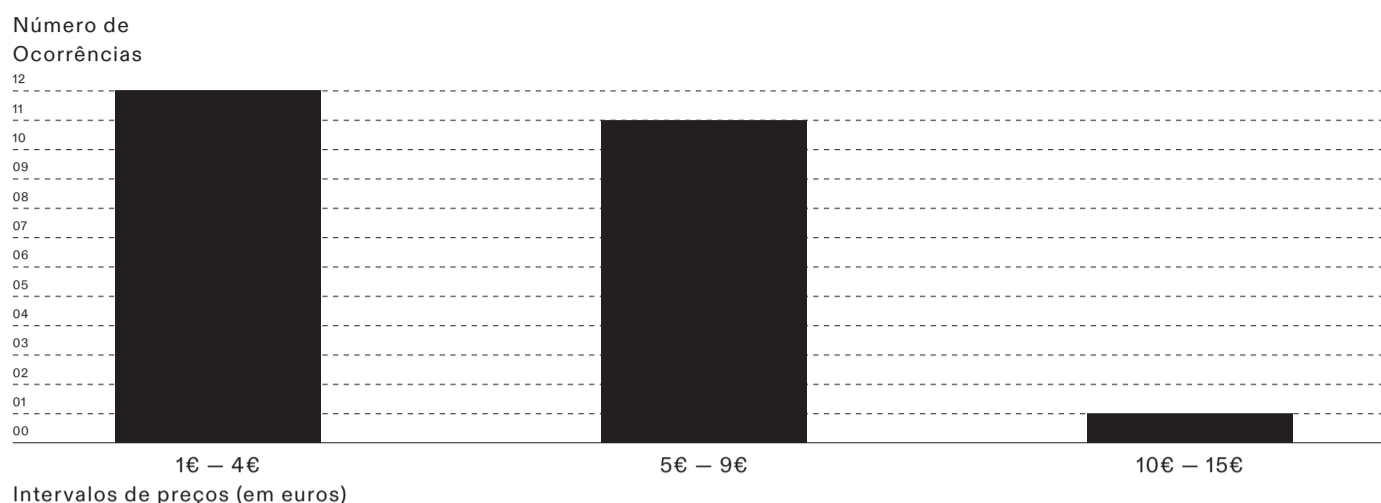
Relativamente à duração média dos espetáculos assistidos, cerca de 77,8% dos inquiridos afirma ter assistido a espetáculos com duração entre os 20min e os 60min, com especial concentração entre os 20min e os 40min (41,7%).

Um dos pontos mais relevantes deste inquérito prende-se com a gratuidade dos espetáculos *online*, neste período. Assim, estes dados estatísticos corroboram a afirmação de Giusepina Raggi, referida no capítulo “O caso português” (p.43), bem como os dados referidos na p.42 sobre o acesso gratuito ser o critério mais importante na escolha de um serviço online, segundo o Flash Eurobarometer 437, de 2016 (Martinho, T. & Lapa, T., 2022, p.61). De facto, no questionário realizado, apenas 22 pessoas das 71 que afirmam ter assistido a espetáculos em questão, pagaram pela transmissão (graf.9). Isto significa que das 71 pessoas que assistiram a espetáculos neste período, 68.6% assistiram a conteúdo gratuito.



graf.9 - Número de inquiridos que pagaram por espetáculos *online* de dança contemporânea/performance, entre março e junho de 2020.

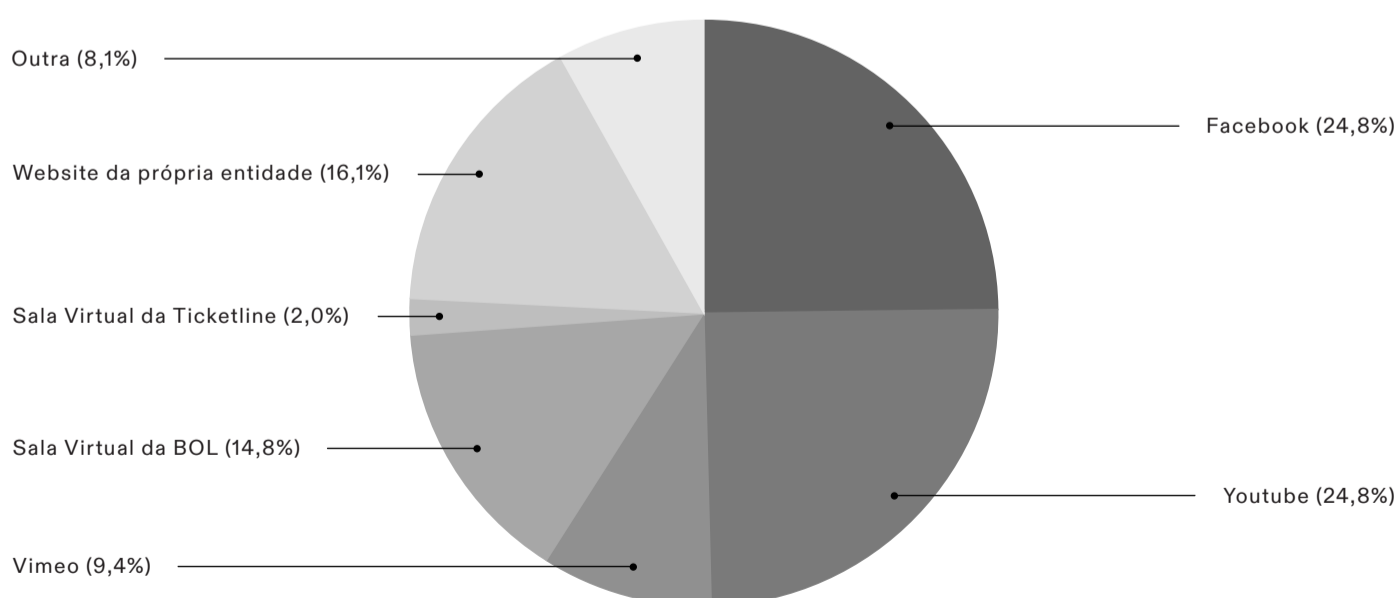
Dos 22 inquiridos que pagaram, a média do valor pago situa-se entre os 1€ – 9€ (graf.10). Apenas um inquirido afirma ter pago entre 10€ – 15€ euros para assistir a um espetáculo *online*. De acordo com o levantamento de dados já analisado, o valor mais praticado entre as entidades públicas, em média, foi de 3,35€, sendo 3,50€ o valor mais praticado.



graf.10 - Distribuição de intervalos de preços praticados.

Relativamente às plataformas utilizadas para a transmissão destas iniciativas, destacam-se o Youtube (23.9%) e o Facebook (23.9%), seguindo-se o *website* da(s) própria(s) instituição(ões) (15%) e Sala Virtual da Bilheteira Online BOL (14%) (graf.11). Estes dados não são surpreendentes, se tivermos em conta que a maioria destas atividades foi transmitida gratuitamente – tendo em conta o Levantamento de Dados (p.55) –, pelo que seria expectável que as plataformas utilizadas fossem plataformas gratuitas como o Youtube e o Facebook, deixando para trás as Salas Virtuais da Bilheteira Online (BOL) e da Ticketline. Estas últimas duas plataformas permitem, também, assistir a conteúdos que sejam gratuitos, mas tornam-se num mediador entre a instituição e o seu público, que através das redes sociais consegue atingir de forma direta. Uma característica importante em plataformas como o Youtube e o Facebook é a interação. Seja a partir de ações como *likes*, partilhas, comentários, *emojis*, entre outros, estas plataformas permitem que o público se relacione diretamente com o conteúdo transmitido. Por outro lado, também a instituição/promotor da transmissão consegue comunicar de forma direta com o público.

Relacionando com o subcapítulo anterior, onde foram analisados os dados do levantamento de espetáculos de dança contemporânea/*performance* transmitido por diversas instituições por todo o país, percebemos que, de facto, a escolha de plataformas recaiu sobre o Facebook e o Youtube, indo ao encontro da gratuidade dos conteúdos transmitidos neste período e às respostas dos inquiridos.



graf.11 - Plataformas *online* utilizadas para a transmissão dos espetáculos, entre março e junho de 2020.

Relativamente às estruturas responsáveis pela transmissão e disponibilização destes espetáculos, solicitámos que os inquiridos enumerassem algumas, podendo ser teatros, promotoras, associações, núcleos, entre outras. Os inquiridos podiam enumerar quantas quisessem. Nas 35 respostas (Apêndice 5), foram mencionadas 32 estruturas diferentes, num total de 75 referências. Em média, cada estrutura foi referida 2,21 vezes (tab.9).

Relativamente à origem das estruturas em território nacional, 14 são sediadas em Lisboa, nove no Porto, uma em Braga e duas em Chaves. Dois dos inquiridos responderam que assistiram a espetáculos promovidos diretamente pelos artistas/companhias, porém sem discriminar exemplos e foi ainda mencionada duas vezes a RTP Palco²², que considerámos que opera em todo o território nacional – estas respostas compõem o N/A.

Embora tenham sido mencionadas mais estruturas de Lisboa do que do Porto, é de sublinhar que cada estrutura do Porto foi referenciada, em média, 3.3 vezes (no caso de Lisboa, foram 2.3 vezes). Sabendo que a maioria dos inquiridos (77%) reside no Porto poderá justificar esta diferença.

	Distrito / Localidade	Estruturas Mencionadas	Número de Referências	Referências por Estrutura (Média)
Nacional	Lisboa	14	32	2,3
	Porto	9	30	3,3
	Braga	1	1	1,0
	Chaves	2	2	1,0
Internacional	Londres (Reino Unido)	1	1	1,0
	Deen Hag (Países Baixos)	1	1	1,0
N/A		4	4	1,0
Totais		32	71	2,2

tab.9 - Distribuição geográfica das estruturas artísticas mencionadas pelos inquiridos e contabilização das respetivas referências.

Relativamente à caracterização destas estruturas, durante o processo de análise foram criadas 12 tipologias onde se inseriam as mesmas. Este quadro (tab.10) resume a distribuição das menções a entidades e quantas vezes foram referidas, por categoria:

Tipologia	Total Entidades	%	Total Referências	%
Artista / Companhia	2	6,25%	2	2,67%
Associação Cultural	1	3,13%	1	1,33%
Câmara Municipal	2	6,25%	2	2,67%
Coletivo	1	3,13%	1	1,33%
Companhia de Teatro	4	12,5%	5	6,67%
Companhia de Dança	1	3,13%	3	4,00%
Editora / Promotora	2	6,25%	2	2,67%
Festival	4	12,5%	6	8,00%
Fundação	2	6,25%	3	4,00%
Plataforma Digital	1	3,13%	2	2,67%
Serviço Educativo	1	3,13%	1	1,33%
Escola de Dança	2	6,25%	2	2,67%
Teatro	9	28,13%	45	60,00%
– Internacional	2	6,25%	2	2,67%
– Nacional	2	6,25%	15	20,00%
– Municipal	5	15,3%	28	37,33%
Total	32	100%	75	100%

tab.10 - Categorização das estruturas mencionadas pelos inquiridos e contabilização das respetivas referências.

²² A RTP Palco é uma plataforma digital dedicada às artes performativas.

Como podemos verificar, a tipologia de estruturas mais mencionada foi “Teatro” sendo referida em 60% das respostas. Dentro da categoria “Teatro”, distinguimos ainda os Teatros Municipais como os mais referidos, com 28 referências: o Teatro Municipal do Porto (18 vezes), Culturgest (oito vezes), Teatro do Bairro Alto (três vezes), LU.CA - Teatro Luís de Camões (duas vezes), São Luiz Teatro Municipal (uma vez). Relativamente aos Teatros Nacionais, o Teatro Nacional de São João foi referido oito vezes e o Teatro Nacional D. Maria II sete vezes.

É ainda interessante notar que se somarmos as estruturas relativas às Companhia de Teatro (quatro) com as Companhia de Dança (uma), Artista/Companhia (duas) e Coletivo (uma) logo chegamos a oito estruturas independentes, o que corresponde a cerca de 25% das respostas.

O que demonstra que, ainda assim, para esta amostra, as insituições culturais conseguiram captar mais público do que as companhias, de forma direta.

Foram ainda referidos quatro festivais diferentes, DDD – Festival Dias da Dança (três vezes), a BoCA - Biennial of Contemporary Arts (uma vez) e o Festival Iminente (uma vez). Relativamente às Companhias de Teatro, foram mencionadas a Palmilha Dentada, o Teatro Praga, a Assédio - Companhia de Teatro e a Plataforma 285. A Companhia Nacional de Bailado (CNB) foi a única companhia de dança mencionada.

8.3 ANÁLISE DO SEGUNDO PERÍODO DE CONFINAMENTO

– JANEIRO A ABRIL DE 2021

Dos 200 inquiridos, apenas 57 afirmam ter assistido a um espetáculo *online* de dança durante o período de janeiro e abril de 2021 (31%). Se compararmos este número com o número do primeiro período de confinamento, houve um decréscimo de 5 pontos percentuais no número de pessoas que assistiram a espetáculos *online*. Ou seja, houve um decréscimo de 16,2% no número de inquiridos que assistiram a espetáculos *online* de dança contemporânea/*performance* no primeiro período de confinamento para o segundo período.

Relativamente ao consumo de iniciativas *online* de outras disciplinas artísticas, houve também um decréscimo de 84,7% para 76,3%, o que se traduz numa descida de 8.4 pontos percentuais (queda de 9,9%). No entanto, a música continua a ser a disciplina artística mais assistida.

Quanto ao número de espetáculos de dança assistidos (tab.11), houve algumas oscilações. É de sublinhar que no primeiro período de confinamento (entre março e junho de 2020), de acordo com o levantamento de dados, existiram 36 espetáculos e no segundo período de confinamento (entre janeiro e abril), existiram 46.

Número de Espetáculos de Dança Contemporânea/ Performance Assistidos	Março – Junho 2020		Janeiro – Abril 2021		Taxa de Variação entre os dois períodos (em %)	
	Número de Inquiridos	Percentagem de Inquiridos	Número de Inquiridos	Percentagem de Inquiridos		
1 – 3	22	58	47	66	▲	14%
4 – 7	11	29	12	17	▼	-41%
8 – 10	0	0	4	6	▲	6%
> 10	5	13	8	11	▼	-15%

tab.11 - Número de espetáculos de dança contemporânea/performance assistidos, por inquiridos, entre os períodos de março a junho de 2020 e janeiro a abril de 2021, com respetiva comparação.

Quanto à duração dos espetáculos, poucas são as diferenças entre 2020 e 2021, mantendo-se a predominância de espetáculos entre os 20 e os 40 minutos (42% em 2020 e 47% em 2021), seguindo-se os entre os 40min e a 1h00 (36% em 2020 e 29% em 2021), mais de 1h (15% em 2020 e 18% em 2021) e menos de 20min (7% em 2020 e 5% em 2021).

Em relação à gratuidade entre os dois períodos (tab.12), há apenas um aumento de 3% (1 ponto percentual) na quantidade de inquiridos que pagaram espetáculos, o que se poderá justificar com o aumento de espetáculos pagos.

	Março – Junho 2020		Janeiro – Abril 2021		Taxa de Variação entre os dois períodos (em %)
	Número de Inquiridos	Percentagem de Inquiridos	Número de Inquiridos	Percentagem de Inquiridos	
Pagou por algum dos espetáculos a que assistiu?					
Sim	22	31%	12	32%	3%
Não	48	68%	26	68%	–
Em que intervalo de preços se inseriram esses espetáculos? (Podem ser selecionadas mais do que uma resposta)					
1€ – 4€	12	50%	7	54%	8%
5€ – 9€	11	46%	6	46%	–
10€ – 15€	1	4%	0	0%	–

tab.12 - Política de preços aplicada à transmissão de espetáculos de dança contemporânea/performance assistidos, por inquiridos, em ambos os períodos analisados.

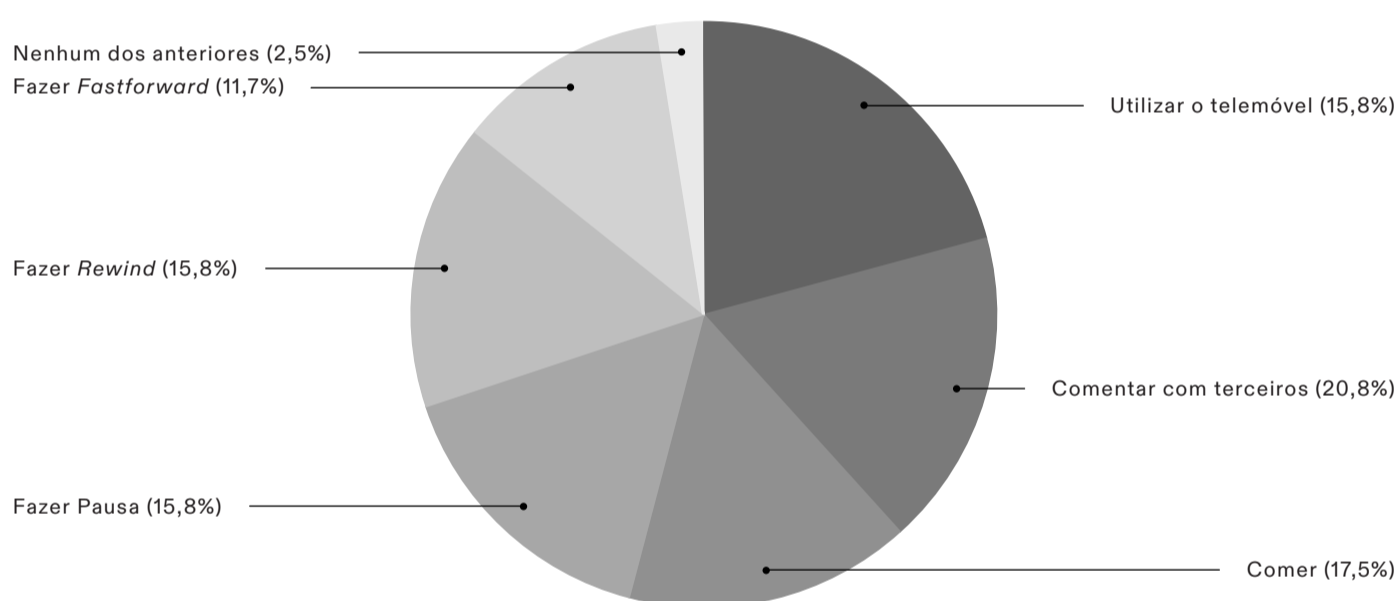
Em 2020, 31% dos inquiridos que assistiram aos conteúdos em questão, afirmam ter pagado, o que se traduz em 22 pessoas. Já em 2021, 32% dos inquiridos dos que assistiram nesse período, afirmam ter pagado, o que se traduz em 12 pessoas. Assim sendo, espetáculos gratuitos, segundo este inquérito, continuaram a ser a maioria (69% em 2020 e 68% em 2021). Quanto ao intervalo de preços, também houve pouca variação. É de sublinhar que nenhum inquirido pagou mais de 10€ no período entre abril e junho de 2021.

No que concerne às plataformas mais utilizadas nos espetáculos assistidos pelos inquiridos (tab.13), o Facebook e o Youtube continuaram a ser as plataformas mais utilizadas para a transmissão dos espetáculos, tendo havido um ligeiro crescimento no recurso ao Youtube. O Vimeo teve também um aumento, ficando equiparado aos *websites* das próprias estruturas. A Sala Virtual da Ticketline teve um decréscimo de 50%.

Em que plataformas assistiu a este(s) espetáculo(s) online? (Podem ser selecionadas mais do que uma resposta)	Março – Junho 2020		Janeiro – Abril 2021		Taxa de Variação entre os dois períodos (em %)	
	Número de Respostas	Percentagem de Respostas	Número de Respostas	Percentagem de Respostas		
Facebook	37	24%	22	24%	—	—
Youtube	37	24%	25	27%	▲	13%
Vimeo	14	9%	10	11%	▲	22%
Sala Virtual da BOL	22	14%	14	15%	▲	7%
Sala Virtual da Ticketline	3	2%	1	1%	▼	-50%
Website da Própria Estrutura	24	15%	14	15%	—	—
Outra / Não me recordo	18	12%	5	5%	▼	-58%

tab.13 - Plataformas online utilizadas para a transmissão de espetáculos de dança contemporânea/performance em ambos os períodos analisados.

Quanto aos comportamentos dos inquiridos aquando da visualização destes espetáculos (graf.12), o mais comum foi falar e comentar com terceiros o espetáculo que estaria a ser assistido, com 25 respostas, seguido de “comer durante a transmissão do espetáculo” com 21 respostas.

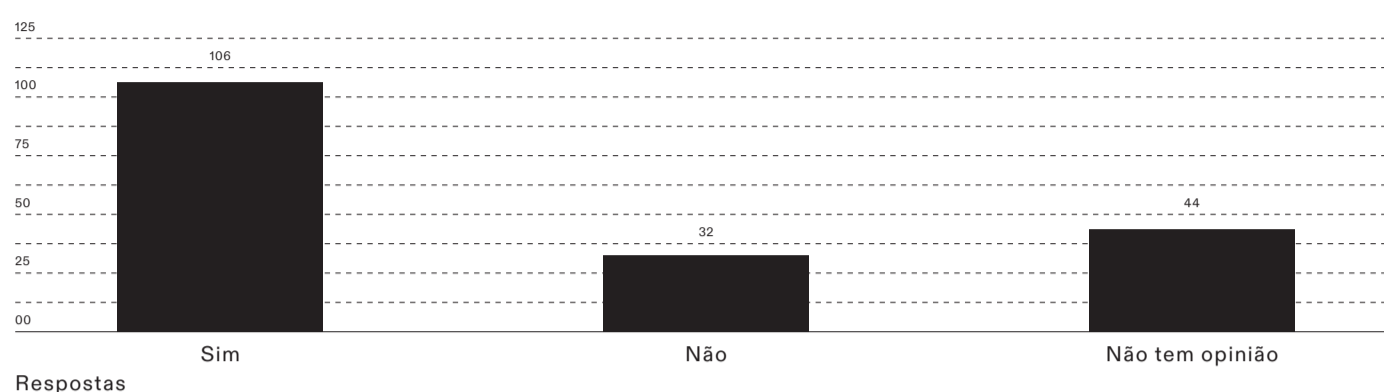


graf.12 - Comportamentos adotados pelos inquiridos durante a visualização de espetáculos online.

É de salientar que todas estas ações são impossíveis de concretizar durante apresentações presenciais de espetáculos. Estes dados traduzem-se, assim, na constatação de uma outra forma de estar e de assistir a espetáculos, aproximando-se de outros momentos de lazer como assistir a filmes ou séries.

Relativamente à questão “Considera que seria importante as instituições manterem iniciativas online, mesmo com a programação presencial regular?” (graf.13), mais de 58% dos inquiridos (106) afirmam que sim, 24,2% afirmam não ter opinião (44) e mais de 17% (32) afirmam que não.

Número de Respostas



graf.13 - Distribuição de respostas à questão sobre a importância das instituições manterem iniciativas online, mesmo com o regresso da programação presencial regular.

De seguida, era inquirido “Se sim, porquê?”. Não sendo uma questão de resposta obrigatória, dos 106 inquiridos que afirmaram que “Sim” na resposta anterior, apenas 78 justificaram, tendo sido consideradas 71 respostas. Para a análise das respostas, recorreremos à análise de conteúdo – uma metodologia utilizada, predominantemente, nas ciências sociais, onde fizemos uma análise temática, partindo de diferentes categorias e subcategorias:

- Acessibilidade
- Acessibilidade/abrangência
- Alcance geográfico
- Acessibilidade económica
- Complementaridade com formato presencial
- Potencialidade de novos formatos
- Divulgação dos artistas/companhias
- Captação de novos públicos
- Incentivo ao consumo presencial

Categorias e Subcategorias	Nº Ocorrências	%	Ideias-chave retiradas das respostas	
Acessibilidade	Acessibilidade	33	46,5%	Facilidade de acesso; mobilidade reduzida;
	Alcance Geográfico	34	47,9%	Descentralização; público mais alargado; evitar deslocações; eliminação de barreiras geográficas;
	Acessibilidade económica	4	5,6%	Mais económico; preço mais acessível;
Complementaridade com o formato presencial	5	7,0%	Complementar espetáculos presenciais;	
Potencialidade de novos formatos	8	11,3%	Repensar formatos de apresentação; registos diferentes; adequação a plataformas digitais; modelo híbrido; exploração de produção para este meio;	
Divulgação dos artistas/companhias/ instituições	10	14,1%	Divulgar o trabalho; visibilidade aos artistas; manter o nome; divulgação cultural; promover a cultura; cativar novos públicos;	
Captação de novos públicos	27	38,0%	Cativar novos públicos, descentralização; atingir outro tipo de público ;	
Incentivo ao consumo presencial	4	5,6%	Fomentar ida pessoal;	

tab.14 - Análise das respostas dos inquiridos sobre a importância de instituições manterem programação online, aquando do regresso dos espetáculos presenciais.

Depois de analisadas as 71 respostas²³ (das 78 recebidas), concluímos que cerca de 79% das respostas abordam a questão da “acessibilidade”, em três diferentes vertentes: acessibilidade geral, alcance geográfico e acessibilidade económica. A questão do “alcance geográfico”, em particular, é abordada em 47,9% das respostas (34), sendo utilizados termos como “descentralização” e “público mais alargado” e a eliminação de barreiras geográficas. Há ainda 4 respostas que abordam a acessibilidade económica, defendendo que estas iniciativas têm, geralmente, um preço mais acessível.

Relativamente à “complementaridade com o formato presencial”, apenas 3 respostas referem esta questão, propondo um “modelo híbrido” como o mais sustentável para o futuro, ou o *online* enquanto “alternativa” ou “complemento” aos formatos tradicionais de apresentação.

É interessante referir ainda que 14,1% das respostas (10) aborda iniciativas *online* como forma de divulgação de artistas/companhias, defendendo que conferem uma maior “visibilidade para os artistas” e de “promoção da cultura”. Quanto à potencialidade de novos formatos, apenas 11,3% das respostas apontam nesse sentido, tendo sido referido que “é urgente repensar formatos de apresentação” e “modelo híbrido”.

Quanto à captação de novos públicos, esta categoria é bastante referida, de diversas formas. É de salientar que esta captação de públicos é ainda subjacente à eliminação de barreiras geográficas e ao alcance que o *online* permite. Quanto ao incentivo ao consumo de espetáculos presenciais, constitui apenas cerca de 5,6% das respostas.

No próximo capítulo iremos relacionar estes dados e interpretá-los.

²³ Apêndice 6, na página 115.

9 ANÁLISE INTERPRETATIVA

Os períodos de confinamento provocados pelas medidas preventivas de combate à pandemia associada ao vírus SARS-CoV-2, em 2020 e em 2021, tiveram um eco nas práticas e hábitos culturais da população. Como analisado nos capítulos anteriores — e, em particular, nos capítulos 7 e 8 —, num primeiro momento, generalizou-se a disponibilização gratuita de diversos objetos artísticos, quer por instituições, quer pelos próprios artistas ou estruturas independentes. Este facto, referido por diversos autores, teve impacto na escolha de serviços e plataformas digitais, bem como no tipo de produto artístico a ser consumido. Posteriormente, as instituições passaram a cobrar pelos espetáculos transmitidos, ainda que a preços baixos — a pressão também surgiu do lado dos criadores, como analisado no Capítulo 5, com o movimento #UnidxsPeloPresenteeFuturodaCulturaemPortugal, que pretendia alertar para este momento de habituação do público à cultura gratuita.

Verificámos que a área da música terá sido a disciplina artística mais acedida em ambos os períodos de confinamento, possivelmente por já ser dotada de uma tangibilização e difusão em meios digitais, como as artes performativas nunca tiveram até então: desde videoclips no Youtube, passando pela vulgarização de plataformas de streaming de música como o Spotify, e a compra de discos e/ou músicas pelo Bandcamp.

Um forte indício de que o terreno digital era pouco explorado no universo das artes performativas por quem cria (à exceção de quem trabalha com vídeo-dança), por quem programa, por quem produz e por quem consome foi a variação e oscilação de oferta e procura de espetáculos online, em diversos fatores: desde a sua tipologia, passando pela sua estratégia de programação, de comunicação, nomenclatura e termos utilizados, política de bilheteiras, plataformas utilizadas, tempo de disponibilização destes conteúdos, entre outras. Desta forma, concluímos que a trajetória desta forma de apresentar e consumir espetáculos não foi linear ao longo dos 505 dias analisados.

Como referido no capítulo “O caso português”, Portugal é um dos países da União Europeia com índices mais baixos de literacia digital e ainda com uma percentagem considerável de população que nunca utilizou a Internet. Este perfil sociodemográfico terá tido um papel preponderante durante o período analisado nesta investigação, tanto do lado da oferta (artistas, entidades promotoras, teatros, entre outras) como do lado da procura (público). A literacia digital tornou-se ainda mais complexa quando se associou à regulação e legislação aplicadas à transmissão de espetáculos com a salvaguarda dos direitos dos artistas e restantes equipas. Foram criadas diversas iniciativas no sentido de colmatar esta lacuna de formação legal, como a formação promovida pela Performart – Associação para as Artes Performativas em Portugal²⁴ denominada As implicações do online, que decorreu em junho de 2021, via ZOOM.

²⁴ Associação fundada em 2006 que visa a promoção das várias formas de manifestação cultural e artística no campo das artes performativas, a representação dos seus membros, nacional e internacionalmente, junto de outras associações, a tomada de posições conjuntas sobre de assuntos relevantes para o setor e a criação de redes de trabalho.

Verificamos que este foi, então, um processo de aprendizagem para as diferentes instituições, independentemente da sua escala, que tiveram de adaptar todo o seu *know-how* a este novo universo, nas diversas áreas:

- As equipas de programação e direção artística na forma de programar: definição de dias, horários, plataformas, tempo de disponibilização de conteúdos e políticas de bilheteira a seguir;
- As equipas de produção e departamentos jurídicos com a adaptação de contratos, salvaguardando questões como cedências de direitos de imagem, direitos de bandas sonoras em plataformas digitais e termos de utilização vídeo;
- As equipas de comunicação na forma de comunicar as iniciativas, adotando novas terminologias, de forma mais abrangente possível para os seus diferentes públicos;
- As equipas de mediação de públicos na adaptação para uma mediação digital e adequação a públicos alvo, que estejam presentes no ambiente digital.

Embora tenhamos verificado um aumento no número de espetáculos, de 2020 para 2021, de 36 para 46, ocorreu uma diminuição no número de instituições promotoras destas iniciativas (de 13 para 9), bem como no número de distritos onde estavam sediadas essas mesmas entidades (de 8 para 5). A maioria das instituições que promoveram estas iniciativas localizavam-se em centros urbanos, tais como Lisboa e Porto, destacando também o Teatro Viriato, em Viseu, que teve uma programação digital na área da dança igualmente relevante.

Grande parte das entidades analisadas pertence à Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses (RTCP), que tem vários objetivos, entre os quais a contribuição para as “boas práticas na transição digital, sustentabilidade ambiental, inclusão e acessibilidade física, social e intelectual.” (Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses, 2021)

Relacionado com este objetivo da RTCP, no questionário elaborado, uma das questões de resposta aberta era Porque considera que seria importante as instituições manterem iniciativas online, mesmo com a programação presencial regular? e, como foi exposto no capítulo 8, 71 dos 79 inquiridos, abordaram o tema da acessibilidade. Estas respostas aglomeraram a acessibilidade enquanto conceito geral (47%), a acessibilidade económica (6%) e o alcance geográfico (48%). Embora esta seja a perceção dos inquiridos, é importante questionar se de facto os espetáculos online e a forma como foram transmitidos e comunicados terão sido realmente acessíveis, e de que tipo de acessibilidade estaremos a referir.

Do ponto de vista económico, mostrámos que foram praticados preços bastante mais baixos do que nas apresentações presenciais — podendo chegar a uma redução de preço de cerca de 87%, como no caso do Teatro Nacional São João, por exemplo — o que permite, de facto, o acesso mais democrático, economicamente, a estes objetos artísticos.

Relativamente ainda ao acesso geográfico, é indiscutível que esta opção de consumo permite o acesso a quem não vive perto de instituições culturais. Aliás, segundo o estudo já citado, *Práticas culturais dos portugueses* (2022):

“Apesar de no contexto nacional a taxa de utilizadores da Internet ser visivelmente menor nos espaços rurais, pode colocar-se a hipótese de que, para um segmento dos internautas, quanto maior a distância ou outro tipo de constrangimento, maior a apetência para colmatar a inacessibilidade atrás dos serviços culturais online.”

(Martinho, T. & Lapa, T., 2022, p. 84)

Ou seja, este dado parece corroborar a hipótese de que uma maior distância de centros urbanos poderá propiciar hábitos culturais online, numa procura por colmatar carências culturais existentes. No entanto, na transposição destes formatos para o digital e o online é questionada a real inclusão e acesso democrático, partindo dos dados já referidos sobre a literacia digital portuguesa e ainda limitações para população com deficiências cognitivas e ao nível auditivo e/ou visual, por exemplo.

“É entre os inseridos num meio social privilegiado que é mais provável encontrar os internautas que maior proveito tira das oportunidades das redes e que demonstram um espectro de atividades mais alargado, sofisticado, criativo e conhecer. E é também por via das práticas culturais online que é possível estabelecer a ponte entre literacia digital, participação cultural e cidadania.”

(Martinho, T. & Lapa, T., 2022, p. 92)

No campo das acessibilidades, em apresentações presenciais, têm vindo a ser implementadas várias estratégias de inclusão e acessibilidade, em vários equipamentos culturais nacionais, tanto ao nível de acesso aos edifícios, como no acesso à própria programação, em particular nos elementos de comunicação e design e, ainda, nas próprias apresentações, incluindo o recurso a Língua Gestual Portuguesa (mais direcionado para o caso do teatro ou espetáculos com palavra), a audiodescrição²⁵, a presença de materiais em braille nas bilheteiras e ao crescimento de sessões descontraídas²⁶.

Com a alteração de paradigma e transmissão dos espetáculos nas plataformas digitais, como redes sociais, websites ou em plataformas como a BOL e a Ticketline, alguns destes mecanismos desapareceram. É ainda de sublinhar que websites acessíveis a pessoas com deficiência visual é uma obrigação legal desde 2018 (Decreto-Lei nº83 de 19 de outubro do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino, 2018). O contraste nas cores utilizadas, o tamanho e escolha da fonte utilizada, a inclusão de títulos descritivos nas imagens/vídeos carregadas, a estrutura, navegação e forma de programar o mesmo (escrita do código) são alguns dos tópicos fulcrais que permitem o acesso inclusivo e democrático a toda a

²⁵ “A audiodescrição é um comentário adicional dirigido às pessoas com deficiência visual (...) Consiste num narrador que fala durante a apresentação, durante as pausas naturais do áudio, sobre o que está a acontecer” (Acesso Cultura, n.d.)

²⁶ São récitas de espetáculos que decorrem num ambiente descontraído e com regras mais flexíveis no que toca a barulho e movimentação do público, destinadas a pessoas com défice de atenção, com deficiência intelectual, com condições do espectro autista, com deficiências de comunicação ou sensoriais.

população. Nesse sentido, recorreremos à plataforma Access Monitor (AMA – Agência para a Modernização Administrativa, I.P., 2021), que permite fazer uma avaliação automática sobre as práticas de acessibilidade web, atribuindo pontuação (sendo 0 a pontuação mais baixa e 10 a pontuação mais alta), para aferir a acessibilidade dos websites das diversas instituições:

Instituição	Avaliação (0 a 10)
Teatro Nacional D. Maria II	10
Teatro do Bairro Alto	9
São Luiz Teatro Municipal	8.9
Teatro Académico Gil Vicente	6.3
Teatro Municipal do Porto	5.8
DDD - Festival Dias da Dança	5.7
Teatro Cine Torres Vedras	5.3
Culturgest	5.1
Teatro Nacional São João	4.7
Theatro Circo	4.4
Teatro Viriato	3.5

tab.15 - Avaliação dos websites de entidades culturais portuguesas em termos de acessibilidade, de acordo com a ferramenta Access Monitor.

Como verificamos, apenas o Teatro Nacional D. Maria II tem um website totalmente acessível, de acordo com esta plataforma. O Teatro do Bairro Alto, bastante mais recente, tem também uma classificação bastante alta. É de referir que as restantes instituições foram das mais dinâmicas na transmissão de espetáculos de dança contemporânea/performance e que, como verificamos, têm ainda um longo caminho a percorrer no que toca à acessibilidade digital.

Ainda que nem todas as instituições tenham utilizado o website como plataforma de transmissão, os mesmos são o centro nevrálgico de comunicação e, em particular, durante os períodos de confinamento, quando os materiais físicos como agendas, mupis, brochuras e calendários deixaram de chegar ao público. Quanto à procura por este formato digital, no nosso inquérito apuramos que dos 200 inquiridos, apenas 57 assistiram a um espetáculo online de dança durante o período de janeiro e abril de 2021 (31%), tendo havido um decréscimo de 16,2% no número de inquiridos, do primeiro período de confinamento para o segundo período – embora o número de espetáculos transmitidos tenha aumentado de um período para o outro, justificado, em grande parte, pela versão digital do DDD – Festival Dias da Dança. Este desencontro entre a oferta e a procura poderá ser justificado por diversas variáveis, isoladas ou combinadas entre si, como: a substituição de espetáculos gratuitos por espetáculos pagos (ainda que de valor baixo); a alteração de plataforma de transmissão (das redes sociais para plataformas como a BOL ou a Ticketline) ou mesmo o desinteresse pelo formato depois do período de “novidade”, em 2020.

Na temporada 2021/2022, constatamos que já são poucas os equipamentos culturais com streaming de espetáculos e, em particular, de dança contemporânea/performance. Um dos exemplos mais flagrantes é o DDD – Festival Dias da Dança que nos últimos três anos teve uma trajetória muito irregular: em 2020 foi cancelado, uma vez que primeiro confinamento foi decretado a um mês de começar o festival; em 2021 aconteceu numa edição híbrida, com metade do festival a acontecer presencialmente e a outra metade a acontecer digitalmente, sobretudo na BOL e nas redes sociais (Facebook e Youtube), e em 2022, existirá apenas um único espetáculo online – miramar, de Christian Rizzo –, que será transmitido no website do festival, durante cerca de 24h. Podemos afirmar que este festival é exemplo do hype que aconteceu em torno dos espetáculos online entre março de 2020 e julho de 2021.

Assim, é-nos sugerido que entre março de 2020 e julho de 2021, foi explorado esta nova forma de consumo de projetos artísticos de artes performativas, tendo tido um desenvolvimento em várias áreas no seu percurso sem, no entanto, se ter consolidado enquanto um hábito regular quer de quem programa, quer de quem cria, quer de quem assiste.

Ainda estamos num período pós-pandémico bastante recente, pelo que é cedo para concluirmos algo definitivo sobre este processo, no entanto, pelo que é possível analisar de momento, foi um movimento que não teve impacto suficiente para se afirmar enquanto nova forma de programar, de criar e, sobretudo, de consumir. Pelo menos, sob a forma de registo de espetáculo, independentemente do número de câmaras utilizadas, da quantidade de edição ou correção de cor.

Ainda assim, especulamos que este período venha a potenciar a criação de outros formatos – em vídeo ou outros –, enfatizando equipas pluridisciplinares e uma relação mais próxima entre videógrafos e criadores de artes cénicas. Poderá, inclusive, ser uma porta que se abre para a reafirmação do vídeo-dança ou de novos projetos digitais, interdisciplinares e colaborativos.

No capítulo seguinte, Considerações Finais, sintetizamos todo o processo desta investigação e evidenciamos as principais conclusões e possíveis novas investigações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta investigação, partimos de diversas metodologias e ferramentas para explorar e sistematizar o processo de digitalização e de mediatização da dança contemporânea/*performance*, entre março de 2020 e julho de 2021, no contexto nacional.

Começamos por entender a dança contemporânea e a sua individualidade, abordando a sua relação com o vídeo nos últimos séculos. A interseção entre estes campos artísticos, de acordo com a nossa investigação, poderá resultar em três interações distintas: numa lógica de registo; numa lógica de criação híbrida (vídeo-dança, por exemplo) e como adaptação de peças de palco para vídeo. Abordamos ainda a questão do arquivo e da dificuldade de registar uma arte efémera como a dança, percebendo que o mesmo não é ainda prática comum do sector que, aparentemente, valoriza os registos para efeitos de comunicação, autocrítica e pedido de financiamento.

Com o encerramento dos espaços de apresentação e a consequente disponibilização de trabalhos *online* surgiram várias questões sobre a categorização destes objetos artísticos — efetivamente a aura que caracteriza um espetáculo desvanece? — como se relacionam conteúdos artísticos com conteúdos de entretenimento, quais as implicações para os artistas, crítica artística e para o público.

O caso português foi estudado recorrendo a um mapeamento, a nível nacional, do cenário global dos *streamings* dos espetáculos desta disciplina artística, enquadrando as estruturas analisadas enquanto elementos da Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses (RTCP) e analisando os espetáculos transmitidos em diferentes aspetos: condições de acesso (preço), nacionalidade, nacionalidade e contexto programático. Paralelamente, esta ferramenta permitiu perceber que bastantes dos equipamentos culturais existentes em Portugal, predominantemente no interior do país, não existem no universo digital e *online*: sem websites próprios e, em alguns casos, sem página Facebook. Foram vários casos em que a programação artística dos espaços era apenas disponibilizada nos *websites* das Câmaras Municipais correspondentes. No caso de a divulgação acontecer exclusivamente na página de Facebook do equipamento cultural, a gestão desta plataforma era bastante rudimentar, frequentemente com erros ortográficos nas publicações e falta de informação importante.

Relativamente à adesão e resposta por parte do público, foram analisadas 200 respostas ao nosso inquérito, que demonstrou que em ambos os períodos menos de metade dos inquiridos afirmam ter assistido a espetáculos online (37,2% e 31%, respetivamente), sendo que a maioria dos inquiridos não viu mais do que três espetáculos.

Outro aspeto analisado foram as condições de acesso destes *streamings* que, num primeiro momento, foram disponibilizados gratuitamente, mas que com o tempo passaram a ter entrada paga, ainda que *online*, e com valores baixos quando comparados com os preços praticados em apresentações presenciais.

Tendo em conta a investigação realizada, e estando cientes das fragilidades das metodologias adotadas, neste momento — que se caracteriza como o momento pós-pandémico imediato — já se começa a verificar um declínio do formato de transmissão de espetáculos. Embora tenhamos observado que, de facto, não tenha sido um formato que tenha tido especial relevo nos hábitos de consumo dos portugueses, o mesmo tendencialmente tem vindo a desaparecer das programações dos espaços culturais. De facto, consideramos que, embora os números de público tenham sido relativamente baixos, a opção das instituições em apostar neste formato poderá estar diretamente relacionado com as obrigações ou responsabilidades que as mesmas tinham para com os artistas/companhias/estruturas que estariam programados mas que viram os seus espetáculos cancelados, mantendo, desta forma, o pagamento pelo trabalho artístico, que agora era apresentado em vídeo.

Parece-nos importante entender que a dança enquanto forma de expressão existe há quanto tempo existe o homem, remontando ao período pré-histórico e constituindo uma arte milenar. Partindo deste pressuposto, parece-nos pouco provável que em apenas cerca de dois anos de pandemia, o formato se implementasse como um substituto das apresentações presenciais de forma célere e inquestionável.

Assim, concluímos que, até ao momento, o formato da transmissão de espetáculos não se terá imposto como algo previsto no futuro dos criadores e espaços de apresentação. Porém, consideramos que este período de exploração e experimentação do formato, terá contribuído para determinados temas e práticas:

- Alertar sobre a importância da literacia digital, dos artistas, equipas e público geral;
- Alertar para o atraso ou a inexistência de alguns equipamentos culturais no universo digital e *online*, contrariamente a outros sectores;
- Reforçar a importância da criação arquivos organizados e acessíveis, tanto em pequenas companhias como para grandes instituições, como registo de património cultural;
- Promoção de diálogo e espírito colaborativo entre diferentes estruturas artísticas, de diversas escalas, origens e disciplinas artísticas, visando a melhoria de condições do sector;
- Promoção do trabalho artístico colaborativo e multidisciplinar;
- Exploração de novos formatos — que não só o vídeo;

Consideramos ainda que esta dissertação terá sido pertinente no período atual, por partir de um período atípico e insólito na vida da população geral e, em particular, na camada artística, mas acreditamos que o mesmo poderá servir ainda como ponto de partida para investigações e conclusões subsequentes, em vários domínios do conhecimento, tais como:

- Estudo aprofundado sobre as implicações legais, relacionadas com os direitos de autor e outras questões jurídicas, na partilha *online* de objetos artísticos;
- Estudo comparativo com o caso de outras disciplinas artísticas como o teatro e a música, de forma a estabelecer uma relação semelhante ou oposta à apresentada;

- Estudo sobre os hábitos de consumo culturais presenciais após o período de pandemia, procurando perceber se terá havido alguma alteração;
- Estudo sobre o surgimento de novos formatos nos anos subsequentes à pandemia;
- Estudo sobre a presença digital e *online* das entidades culturais;
- Estudo comparativo entre os hábitos e estratégias de registo e arquivo de diferentes gerações de criadores;
- Estudo sobre a viabilização de uma rede nacional de várias entidades que visa a criação de um arquivo vivo acessível de dança contemporânea.

Além dos diversos possíveis pontos de partida acima mencionados, tencionamos que esta investigação impulse novas pesquisas e criação de discurso sobre o cruzamento entre as artes performativas e tecnologia, em particular no contexto nacional, partindo de novas problemáticas e reflexões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ação Cooperativista (2020 Maio). *Quem Somos*. Consultado a 08.12.2021, em <https://acaocooperativista.org/quem-somos/>
- Acesso Cultural (n.d.). *O que é a audiodescrição?*. Consultado a 05.03.2022, em <https://acessocultura.org/espectaculos-com-audiodescricao/>
- AMA – Agência para a Modernização Administrativa, I.P. (2021). Access Monitor Plus. Consultado a 10.03.2022, em <https://accessmonitor.acessibilidade.gov.pt/>
- Angeli, D. (2017). *A dança no século XXI: o hibridismo e a tecnologia nas criações em dança contemporânea*. Campinas: Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA - UNICAMP. Consultado a 26.09.2021, em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgadc/article/download/807/987>
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers. Postmodern dance*. Middletown: Wesleyan University press.
- Barata, C. (2013). *In the midst of confusion: Da dança em cinema e da adaptação de dança para o ecrã – Processos de criação intermediais*. Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.
- Bastos, R. (2009). *Ciências humanas e complexidades (2a edição): Projetos, métodos e técnicas de pesquisa. O caos, a nova ciência*. Rio de Janeiro: Editora E-papers.
- Batista, B., Rodrigues, D., Moreira, E. & Silva, F. (2021). Técnicas de Recolha de Dados em Investigação: Inquirir por questionário e/ou inquirir por entrevista?. In Sá, P., Costa, A. & Moreira, A. (Eds), *Reflexões em torno de Metodologias de Investigação*, 2, 13-36. Aveiro: UA Editora.
- Belém, E. (2014). Modos De Análise Dos Espetáculos: Um Olhar Panorâmico. In *ILINX - Revista do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais nº6*. Campinas: UNICAMP. Consultado a 15.10.2021, em <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/view/20>
- Bernstein, A. (2017). *Performance, tecnologia e presença: The Builders Association*. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 17, n. 1, pp. 400-419.
- Bourcier, P. (2001) *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes.
- Brannigan, E. (2011). *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University Press.

-
- Brum, L. (2012). Videodança, uma arte do devir. In Caldas, P. (Ed), *Dança em foco - Ensaios contemporâneos de videodança* (pp- 75-113). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda.
- Câmara Municipal Torres Vedras (2020 Maio). *Emergência Cultural Torre Vedras 2020*. Consultado a 29.12.2021, em <http://www.cm-tvedras.pt/agenda/programa/73/>
- Centro Cultural de Belém (2020). *CCB Digital*. Consultado a 01.11.2021, em <https://www.ccb.pt/ccb-digital/>
- Cerbino, B. & Mendonça L. (2012) Coreografia, corpo e vídeo: apontamentos para uma discussão. In Caldas, P. (Ed), *Dança em foco - Ensaios contemporâneos de videodança* (pp- 151-166). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda.
- Comissão Europeia (2018). *O Índice de Digitalidade da Economia e da Sociedade (IDES)*. Consultado a 01.02.2022, em <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/scoreboard/portugal>
- Decreto Lei nº 83/2018 de 19 de outubro do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. Diário da República: I série, No 202 (2018). Consultado a 27.02.2022, em <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/83-2018-116734769>
- Dias, D. (2020 Maio 26). Máscaras e um lugar de separação: salas de espectáculos podem reabrir a 1 de Junho. *Público*. Consultado a 13.12.2021, em <https://www.publico.pt/2020/05/26/culturaipilon/noticia/mascaras-lugar-separacao-salas-espectaculos-podem-reabrir-1-junho-1918216>
- Dixon, S. (2007) *A history of new media in theater, dance, performance art and installation*. Cambridge: The MIT Press.
- Duarte, C. (2014). *Mediações entre o cinema e a dança: Territórios em questão*. Significação: Revista De Cultura Audiovisual.
- Ferro, M. (2013). *Video-dança de produção portuguesa*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa.
- Fiadeiro, J. (2001 Dezembro 10). A dança contemporânea portuguesa. *Público*. Consultado a 20.12.2021, em <https://www.publico.pt/2001/12/10/jornal/a-danca-contemporanea-portuguesa-165183>
- Fialho, R. (2012). Interfaces do corpo que dança com a imagem em movimento. *Encontros de estudos multidisciplinares em cultura*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Consultado a 15.11.2021, em https://www.academia.edu/4393908/INTERFACES_DO_CORPO_QUE_DAN%C3%87A_COM_A_IMAGEM_EM_MOVIMENTO
-

-
- Fundação para a Ciência e a Tecnologia. (n.d.). *Inclusão e Literacia Digitais*. Consultado a 15.10.2021, em <https://www.fct.pt/dsi/inclusaoacessibilidadeliteraciadigitais/inclusaoliteraciadigitais>
- Instituto Nacional de Estatística (2019). *Estatísticas da Cultura: 2018*. Lisboa : INE. Consultado a 03.05.2021, em <https://www.ine.pt/xurl/pub/358632037>
- Kotler, P. (2010) *The Prosumer Movement*. In: Blättel-Mink B., Hellmann KU. (eds) *Prosumer Revisited*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. https://doi.org/10.1007/978-3-531-91998-0_2
- Louppe, L. (2012). *A poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Lusa (2020 Abril 3). 24.800 espetáculos afetados pela pandemia em Portugal. *Jornal de Notícias*. Consultado a 08.05.2021, em <https://www.jn.pt/artes/24800-espetaculos-afetados-pela-pandemia-em-portugal-12026879.html>
- Lusa (2020 Novembro 30). Teatro Aberto “está a acordar e regressa em setembro”. *Notícias ao Minuto*. Consultado a 08.05.2021, em https://www.noticiasao minuto.com/cultura/1520114/teatro=-aberto-esta-a-acordar-e-regressa-em-setembro?fbclid=IwAR19V_SnX7xZ5BoZkic9n8jDw4cR6u0umx-gtMjQxDvwLT3NFa5twT4xT4
- Magalhães, T. (2009). *O espaço e tempo da vídeo-arte*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Consultado a 28.10.2021, em <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/1215/1/2010000525.pdf>
- Martinho, T. & Lapa, T. (2022). Internet, práticas culturais online e distinção. In Pais, J., Magalhães, P. & Antunes, M. (Eds), *Práticas culturais dos portugueses: inquérito 2020* (pp. 55-97). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Molloy, L. (2014). *Digital curation skills in the performing arts – an investigation of practitioner awareness and knowledge of digital object management and preservation* (pp 7-20). *International Journal of Performance Arts and Digital Media*.
- Mundim, A. (2009). *Danças Brasileiras Contemporâneas: um caleidoscópio*. São Paulo: Annablume
- Ottone, E. (2020). *In moments of crisis, people need culture*. UNESCO. Consultado a 12.09.2021, em <https://en.unesco.org/news/moments-crisis-people-need-culture>
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London, UK and New York, NY: Routledge. Consultado a 11.11.2021, em <https://dtsalliedarts.files.wordpress.com/2013/10/unmarked-pdf.pdf>

-
- Rainer, Y. (1965) *No Manifest*. MoMA – Museum of Modern Art. Consultado a 19.11.2021, em https://www.moma.org/learn/moma_learning/yvonne-rainer-trio-a-1978/
- Raggi, G (2020). Artes. In Reis, J. (Ed.), *Palavras para lá da pandemia: cem lados de uma crise* (pp. 20-21). Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Consultado a 21.09.2021, em <https://ces.uc.pt/publicacoes/palavras-pandemia/?lang=1&id=30086>
- Rayner, F. (2020). As artes performativas e os desafios do futuro. In Martins, M. & Rodrigues, E. (Eds) *A Universidade do Minho em tempos de Pandemia* (pp. 190-204). Braga: UMinho Editora. Consultado a 05.10.2021, em <https://ebooks.uminho.pt/index.php/uminho/catalog/view/27/53/495-2>
- Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses (2021). *Objetivos*. Consultado a 1.12.2021, em <https://www.rtcp.pt/pt/sobre/objectivos/>
- Sayão, L. F., & Sales, L. F. (2012). Curadoria digital: um novo patamar para preservação de dados digitais de pesquisa. *Informação & Sociedade: Estudos*, 22(3), 179-191. Consultado a 03.10.2021, em <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/12224>
- Spanghero, M. (2003). *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itau Cultural.
- Teatro do Bairro Alto (2020 Dezembro). *Ana Teixeira Pinto / Ayoub ElAyady / Daniel Pizamiglio / Jejuno + Sara Graça / Jorge Jácome / Kenneth Goldsmith / Rachel Mars / Vânia Doutel Vaz: Recolher Obrigatório*. Consultado a 01.11.2021, em <https://teatrodobairroalto.pt/espetaculo/recolher-obrigatorio-ana-teixeira-pinto-ayoub-e-elayady-daniel-pizamiglio-jejuno-sara-graca-jorge-jacome-kenneth-goldsmith-rachel-mars-vania-doutel-vaz%e2%80%af-20201218/>
- Teatro Municipal da Guarda (2020). *TMG360*. Consultado a 22.11.2021, em <http://www.tmg360.pt/>
- Teatro Municipal Joaquim Benite (2020 Maio). *#teatroemcasa*. Consultado a 29.11.2021, em <https://ctalmada.pt/category/teatroemcasa/>
- Timplalexi, E. (2020). *Theatre and Performance Go Massively Online During the COVID-19 Pandemic: Implications and Side Effects*. In Tsekeris, C & Mastrogeorgiou (Eds), *Homo Virtualis: The Coronavirus Disruption to the Digital Landscape: Societal Implications and Interdisciplinary Perspectives*, 3(2) (pp. 43-54). Homo Virtualis. Atenas: Panteion University Consultado a 15.09.2021, em <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/homvir/article/view/25448/20967>
- Toffler, A.. (1980). *A Terceira Vaga*. Lisboa: Livros do Brasil.

- Torres, H. & Duarte, M. (2021 Fevereiro 3). Na hora mais negra da cultura, “a maioria não tem margem de manobra”. *Time Out*. Consultado a 21.12.2021, em <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/arte/na-hora-mais-negra-da-cultura-a-maioria-nao-tem-margem-de-manobra>
- Vinuto, J. (2014) . *A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto* (pp. 203–220). Temáticas, Campinas, São Paulo. Consultado a 30.10.2021, em <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/10977>
- Volbea, B. (2018). *Contemporary Dance Between Modern and Postmodern. Theatrical Colloquia*,8(1), 307-315. Consultado a 03.11.2021, em <https://sciendo.com/pdf/10.2478/tco-2018-0011>
- Whatley, S. (2017). Transmitting, Transforming, and Documenting Dance in the Digital Environment: What Dance Does Now that It Didn’t Do Before. *Nova Iorque: TDR/The Drama Review*, 61(4), 78-95. Nova Iorque: MIT Press
doi: https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00693
- Whatley, S. & Varney, R. (2009) *Born digital; dance in the digital age* (pp. 51-63). Nova Iorque: International Journal of Performance Arts and Digital Media.
- Wosniak, C. R., (2006). *Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Tuiuti.

APÊNDICES

APÊNDICE #1 – LEVANTAMENTO PRELIMINAR DE CASOS QUE SE INSCREVEM NAS TIPOLOGIAS ABORDADAS E EXPLORADAS

Ano	Título	Coreógrafo	Videógrafo	País	Duração	Link	Tipo de interação
1894	<i>Annabelle Serpentine Dance</i>	Loie Fuller	William KL Dickson, Thomas Edison	Estados Unidos da América	00:01:00	https://www.youtube.com/watch?v=klpGtO9F7Pg&ab_channel=ChangeBeforeGoingProductions	Registo simples
1904	<i>Princess Rajah</i>	Catherina Bartho	Weed, A.E.	Estados Unidos da América	00:01:10	https://www.youtube.com/watch?v=RcOvI0h5Za8&ab_channel=LibraryofCongress	Registo simples
1926	<i>The Cosmic Dance of Shiva</i>	Ted Shawn	—	Estados Unidos da América	00:01:49	https://vod-progressive.akamaized.net/exp=1605554710~acl=%2A%2F1081153107.mp4%2A~hmac=2dddeaaa2616f3e5fa65cdd4cc9b82214c957df810336d3e811c11deee1bfd0/vimeo-prod-	Registo simples
1932	<i>An indian noche dance</i>	Ruth St. Denis	—	Estados Unidos da América	00:01:09	https://www.youtube.com/watch?v=8xcTDeQkII&ab_channel=JohnHall	Registo simples
1934	<i>Labour Symphony</i>	Ted Shawn	—	Estados Unidos da América	—	https://vod-progressive.akamaized.net/exp=1605556083~acl=%2A%2F1081154101.mp4%2A~hmac=dd58b8d0c03b95c8df95650b43ac4548ab6a9f9c49c2c03ce486b34198c6e52/vimeo-prod-skyfire-std-us/01/2287/11/286439396/1081154101	Registo simples
1935	<i>Kinetic Molpai</i>	Ted Shawn	—	Estados Unidos da América	00:02:06	https://vod-progressive.akamaized.net/exp=1605554386~acl=%2A%2F45463198.mp4%2A~hmac=d9d3d4db182536919d5d4636143accd5952b0a8253b928bc11a057c2cd85179/vimeo-prod-skyfire-std-us/01/3836/0/19182010/45463198.mp4?filename=Ted+Shawn%27s+Men+Dancers.mp4	Registo simples
1943	<i>Meshes of the Afternoon</i>	Maya Deren	Alexander Hammid	Ucrânia/Estados Unidos da América	00:14:06	https://www.youtube.com/watch?v=60wKltMmm_Y&ab_channel=CinemasemCulpa	Coreografia para câmara
1943	<i>Ritual in Transfigured Time</i>	Maya Deren	Maya Deren	Ucrânia/Estados Unidos da América	00:14:26	https://www.youtube.com/watch?v=UCgHlrfnqW&ab_channel=Freecia	Coreografia para câmara
1944	<i>East Indian Nautch Dance</i>	Rut St. Denis	—	Estados Unidos da América	00:02:24	http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/8664	Registo simples
1945	<i>A Study in Choreography for Camera</i>	Maya Deren	Hella Heyman	Ucrânia/Estados Unidos da América	00:03:00	https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic&ab_channel=TheHouseofHiddenKnowledge	Coreografia para câmara
1948	<i>Meditation on violence</i>	Maya Deren	Maya Deren	Estados Unidos da América	00:12:00	https://www.youtube.com/watch?v=7MI4j2WUME	Coreografia para câmara
1958	<i>The very eye of the night</i>	Antony Tudor	Maya Deren	Estados Unidos da América	00:15:00	https://www.youtube.com/watch?v=buUTruORw&t=573s&ab_channel=AdrianNicholls	Coreografia para câmara
1966	<i>Homemade</i>	Trisha Brown	Robert Whitman	Estados Unidos da América	00:03:00	https://www.youtube.com/watch?v=OrrNrfuco80	Presença de vídeo e projeção no espetáculo ao vivo
1967	<i>9 Variations on a dance theme</i>	Bettie Jong	Hilary Harris	Estados Unidos da América	00:13:00	https://www.youtube.com/watch?v=03Qa3KMXwXc	Coreografia para câmara
1970	INÍCIO DO VIDEODANÇA						
1974	<i>Video Event</i>	Merce Cunningham	Merrill Brockway	Estados Unidos da América	01:00:00	—	Adaptação para câmara
1975	<i>Westbeth</i>	Merce Cunningham	Charles Atlas	Estados Unidos da América	00:32:00	https://www.youtube.com/watch?v=rhUZF_Am-I&ab_channel=vikivb	Coreografia para câmara
1975	<i>Blue studio: Five segments</i>	Merce Cunningham	Charles Atlas	Estados Unidos da América	00:15:00	—	Coreografia para câmara
1976	<i>Squaregame Video</i>	Merce Cunningham	Charles Atlas	Estados Unidos da América	00:25:00	https://www.youtube.com/watch?v=7jBRCSZTcs&list=PLUwhVh1BvQT9L-Vb55UPC_x-cVhfmY5L2&index=9	Coreografia para câmara
1976	<i>Merce and Marcel</i>	Merce Cunningham	Nam June Paik	Estados Unidos da América	00:30:00	https://www.youtube.com/watch?v=Y5it9c2ErQ&ab_channel=JulienRibot	Coreografia para câmara
1978	<i>Trio A</i>	Yvonne Rayner	Robert Alexander	Estados Unidos da América	00:10:21	https://www.youtube.com/watch?v=2EXfjSTP7c	Adaptação para câmara
1978	<i>Watermotor</i>	Trisha Brown	Babette Mangolte	Estados Unidos da América	00:07:55	https://www.youtube.com/watch?v=2-5o8dLagJ8	Coreografia para câmara
1980	<i>Locale</i>	Merce Cunningham	Charles Atlas	Estados Unidos da América	29:54:00	https://www.youtube.com/watch?v=uBTPGMzysdo&ab_channel=MerceCunninghamTrust	Coreografia para câmara
1986	<i>Points in space</i>	Merce Cunningham	Elliot Caplan	Estados Unidos da América	00:26:00	https://www.youtube.com/watch?v=qf_kLcdjz8&t=75s	Coreografia para câmara
1988	<i>Die Klage der Kaiserin [O lamento da Imperatriz]</i>	Pina Bausch	Pina Bausch	Alemanha	01:46:00	https://www.youtube.com/watch?v=sGRg3LXVmlc	Coreografia para câmara
1990	<i>Monoloog van Fumiyo op Het Einde van Ottone/Ottone</i>	Anne Teresa De Keersmaeker	Walter Verdin & Anne Teresa de Keersmaeker	Bélgica	00:06:23	https://www.youtube.com/watch?v=uOm5b8HTel&ab_channel=RosasVZW	Coreografia para câmara
1991	<i>Ottone I & II</i>	Anne Teresa De Keersmaeker	Walter Verdin & Anne Teresa de Keersmaeker	Bélgica	01:32:00	https://www.youtube.com/watch?v=pin-x3FeNkas&ab_channel=RosasVZW	Adaptação para câmara
1992	<i>Rosa</i>	Anne Teresa De Keersmaeker	Peter Greenaway	Bélgica	00:16:00	https://www.youtube.com/watch?v=gWayAUbAxxo&ab_channel=KA	Adaptação para câmara

1992	<i>Beach birds for camera</i>	Merce Cunningham	Elliot Caplan	Estados Unidos da América	00:28:00	https://www.youtube.com/watch?v=Fq2r7kUu-nM&t=414s	Adaptação para câmara
1992	<i>Strange Fish</i>	Lloyd Newson (DV8)	David Hinton	Reino Unido	00:50:00	https://www.youtube.com/watch?v=sEFFICvkS44	Adaptação para câmara
1993	<i>Mozart/Materiaal</i>	Anne Teresa De Keersmaeker	Ana Torfs & Jurgen Persijn	Bélgica	00:52:00	—	Registo processo (documental)
1993	<i>Love Sonnets</i>	Michèle Anne de Mey	Thierry de Mey	Bélgica	00:03:53	https://www.youtube.com/watch?v=4qX03mkTE&ab_channel=QUEDEAR	Adaptação para câmara
1994	<i>Achterland</i>	Anne Teresa De Keersmaeker	Anne Teresa De Keersmaeker	Bélgica	01:24:00	https://www.youtube.com/watch?v=L_EVQQ9WYbg&ab_channel=Avila	Adaptação para câmara
1995	<i>Smoke (1-3)</i>	Mats Ek	—	Suécia	00:23:00	Parte I: https://vimeo.com/19464542 Parte II: https://vimeo.com/19464616 Parte III: https://vimeo.com/19464783	Coreografia para câmara
1996	<i>Tippeke</i>	Anne Teresa De Keersmaeker	Thierry de Mey	Bélgica	00:18:00	https://www.youtube.com/watch?v=4XU75k1P-sk	Coreografia para câmara
1996	<i>Reines d'un Jour</i>	Marie Nespolo, Christine Kung	Pascal Magnin	Suíça	00:25:00	https://www.youtube.com/watch?v=4XU75k1P-sk&ab_channel=CharlesWicki	Coreografia para câmara
1997	<i>Rosas danst Rosas</i>	Anne Teresa De Keersmaeker	Thierry de Mey	Bélgica	00:57:00	https://www.youtube.com/watch?v=vllZExpGBOY	Adaptação para câmara
1997	<i>Intempéries</i>	Cia Mossoux-Bonté	—	Bélgica	00:24:00	https://vimeo.com/342198134	Coreografia para câmara
1998	<i>Hoppla!</i>	Anne Teresa De Keersmaeker	Wolfgang Kolb	Bélgica	00:52:00	https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/hoppla	Adaptação para câmara
2002	<i>Fase, four movements to the music of Steve Reich</i>	Anne Teresa De Keersmaeker	Thierry de Mey	Bélgica	00:58:00	https://www.youtube.com/watch?v=RTke1QztpQ&ab_channel=GregorG	Adaptação para câmara
2004	<i>The cost of living</i>	Lloyd Newson (DV8)	Lloyd Newson (DV8)	Reino Unido	00:35:00	https://www.youtube.com/watch?v=lx4v-oMSmBQ	Coreografia para câmara
2005	<i>Blush</i>	Wim Vandekeybus	Wim Vandekeybus	Bélgica/França	00:55:00	https://www.youtube.com/watch?v=QXUONLBP-8&ab_channel=Seballarin	Adaptação para câmara

APÊNDICE #2 – ENUMERAÇÃO DAS 103 ENTIDADES CULTURAIS PORTUGUESAS ANALISADAS

AVEIRO (9)

Teatro Aveirense
Centro de Artes de Ovar
Cineteatro Messias
Centro de Artes de Águeda
Cineteatro de Estarreja
Cineteatro António Lamoso
Casa da Criatividade
Casa da Cultura de Ílhavo
Cineteatro Alba

BEJA (2)

Teatro Municipal Pax Julia
Cineteatro Sousa Telles

BRAGA (5)

Theatro Circo
Teatro Gil Vicente
Teatro Cinema de Fafe
Casa das Artes de Famalicão
Centro Cultural de Vila Flor

BRAGANÇA (1)

Teatro Municipal de Bragança

CASTELO BRANCO (2)

Centro Cultural Raiano
Teatro Clube Alpedrinha

COIMBRA (3)

Teatro Académico Gil Vicente
Convento de São Francisco
Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz

ÉVORA (3)

Teatro Garcia de Resende (Centro Dramático de Évora)
Cineteatro Curvo Semedo
Armazém 8 – Casa das Artes

FARO (3)

Teatro Municipal de Portimão

Teatro Municipal de Faro (Teatro das Figuras, Teatro Lethes, Solar do Capitão Mor)

Centro Cultural de Lagos

GUARDA (2)

Teatro Municipal da Guarda

Teatro Cine de Gouveia

LEIRIA (4)

Teatro Eduardo Brazão

Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha

Teatro José Lúcio da Silva

Teatro-Cine de Pombal

LISBOA (24)

Culturgest

Teatro do Bairro Alto

Teatro Aberto

Teatro Armando Cortez

Teatro Camões

Cineteatro Capitólio

Centro Cultural de Belém

Teatro da Comuna

Teatro Ibérico (Convento de São Francisco de Xabregas)

Teatro Maria Matos

Teatro Nacional D. Maria II

Teatro Maria Vitória

Teatro Politeama

Teatro Nacional de São Carlos

São Luiz Teatro Municipal

Teatro Municipal de Almada (Joaquim Benite)

Teatro Thalia

Teatro de Carnide

Teatro Tivoli BBVA

Teatro da Trindade

Teatro Municipal Mirita Casimiro (Teatro Experimental de Cascais)

Teatro Cine Torres Vedras

Centro Cultural Olga Cadaval

Teatro Villaret

PORTALEGRE (1)

Centro de Artes do Espetáculo de Portalegre

PORTO (15)

Teatro Municipal do Porto (Rivoli, Campo Alegre)
Teatro Nacional São João
Casa da Música
Coliseu Porto Ageas
Fundação de Serralves
Europarque
Teatro Sá da Bandeira
Teatro Garrett
Auditório Municipal de Gaia
Cineteatro Eduardo Brazão
Casa das Artes do Porto
Casa das Artes de Felgueiras
Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery
Auditório de Espinho
Teatro Helena Sá e Costa/ESMAE IPP

SANTARÉM (7)

Teatro Virgínia
Cineteatro Paraíso
Teatro Sá da Bandeira
Teatro Municipal de Ourém
Centro Cultural Gil Vicente
Cineteatro São Pedro
Cineteatro da Chamusca

SETÚBAL (8)

Teatro Estúdio Fontenova
Fórum Cultural de Alcochete
Luísa Todi Fórum Municipal
Fórum Cultural José Manuel Figueiredo
CinemaTeatro Joaquim de Almeida
Cineteatro João Mota
Cine Granadeiro
Centro de Artes de Sines

VIANA DO CASTELO (4)

Teatro Municipal Sá de Miranda
Centro Cultural de Paredes de Coura
Cine-Teatro João Verde
Teatro Diogo Bernardes

VILA REAL (1)

Teatro Municipal de Vila Real

UISEU (3)

Teatro Viriato

ACERT – Centro de Recursos Culturais e de Desenvolvimento Regional de Tondela

Teatro Ribeiro Conceição

AÇORES (4)

Teatro Angrense

Teatro Faialense

Teatro Micaelense

Coliseu Micalaense

MADEIRA (2)

Cineteatro Santo António (Teatro Experimental do Funchal)

Teatro Municipal Baltazar Dias

**APÊNDICE #3 – TABELA LEVANTAMENTO
PRELIMINAR DE ESPETÁCULOS, ENTRE
MARÇO E JUNHO DE 2020 E JANEIRO E JULHO**

**APÊNDICE #3 (PARTE 1) – TABELA LEVANTAMENTO
PRELIMINAR DE ESPETÁCULOS, ENTRE MARÇO E JUNHO
DE 2020 E JANEIRO E JULHO**

**APÊNDICE #3 (PARTE 2) – TABELA LEVANTAMENTO
PRELIMINAR DE ESPETÁCULOS, ENTRE MARÇO E JUNHO
DE 2020 E JANEIRO E JULHO**

Espetáculos de dança contemporânea/performance transmitidos online entre março e dezembro de 2020																							NACIONAL VS INTERNACIONAL				GRATUITO VS PAGO			
Distrito	Entidade	Localidade	Total Entidade	Março		Abril		Maio		Junho		Julho		Agosto		Setembro		Outubro		Novembro		Dezembro		NACIONAL	INTERNACIONAL	NACIONAL	INTERNACIONAL	GRATUITO	PAGO	
				NACIONAL	INTERNACIONAL	NACIONAL	INTERNACIONAL	NACIONAL	INTERNACIONAL	NACIONAL	INTERNACIONAL	NACIONAL	INTERNACIONAL	NACIONAL	INTERNACIONAL	NACIONAL	INTERNACIONAL	NACIONAL	INTERNACIONAL	NACIONAL	INTERNACIONAL	NACIONAL	INTERNACIONAL							NACIONAL
Porto	Teatro Municipal do Porto	Porto	5	—	—	[Registo] Marco da Silva Ferreira / SOTHEE Dança (Gratuito)	—	—	—	[Adaptação] P.E.D.A.A. / Vera Mantero (Gratuito)	—	[Região] Maria Carmeira / Sublinhar (Gratuito)	—	—	—	—	—	—	—	[Região] CCN - Ballet de Lorraine / Marco Cunningham For Four walls + Ruffoni (1968) + Sounddance (1975) Dança (0€)	[Região OU Adaptação] Guilherme de Sousa & Pedro Azevedo / Lúgimas de Crocodilo (Estreia) (Performance) (Gratuito)	—	4	1	4	1				
	Teatro Helena Sá e Costa/ESMAE IPP	Porto	1	—	—	—	—	[Live stream] Transmissão do espetáculo final da 3ª Pós-graduação em Dança Contemporânea	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	0	1	0				
Lisboa	Culturgest (EGEAC) (Lisboa)	Lisboa	2	—	—	—	[Região] Anne Teresa De Keeremacker / Cosema Dança (Gratuito)	—	—	[Adaptação] P.E.D.A.A. / Vera Mantero (Gratuito)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	0	2	0				
	Teatro do Bairro Alto (EGEAC) (Lisboa)	Lisboa	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	0	1	0				
	Teatro Camões (Lisboa)	Lisboa	5	—	—	[Região] João Pereira & Rui Lopes Graça / Quinze bailarinos e tempo incerto [Região] Tiago Rodrigues / A penina esquerda de Tchaikovsky [Região] Tânia Carvalho / S	—	[Região] Clara Andermatt / Dança balarina dance [Região] Vítor Hugo Pontes / Carnaval	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	15	5	15				
	Teatro Che Torres Vedras	Torres Vedras	7	—	—	[Região] Miguel Moreira / Ubers / Are we humans? (No âmbito de Emergência Cultural Torres Vedras) (Vídeo-Dança) (Gratuito)	—	Costanza Givone & João Vlado / Moisés (No âmbito de Emergência Cultural Torres Vedras) (Performance) (Gratuito) Vítor Hugo Pontes / LAB9 (No âmbito de Emergência Cultural Torres Vedras) (Dança) (Gratuito) Carmen Viagas & Miguel Quilício / Palavras em Movimento (No âmbito de Emergência Cultural Torres Vedras) (Vídeo-Dança) (Gratuito) Mariana Amorim / Places of Comfort IV (No âmbito de Emergência Cultural Torres Vedras) (Dança) (Gratuito)	—	[Vídeo-Dança] Escola de Dança Movimento Torres Vedras / R.O Corpo da Dança (Torres Vedras) / Maria Tome / De profundis - ecologia e videodança oceânica (No âmbito de Emergência Cultural Torres Vedras) (Gratuito) [Vídeo-Dança] João Cabajo, Mílham Fernandes & Sara Cardoso / Fúas Galas (No âmbito de Emergência Cultural Torres Vedras) (Gratuito)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7	0	7	0			
Viseu	Teatro Viseu	Viseu	4	—	—	[Adaptação] Cia Paulo Ribeiro & São Carlos & António M. Cabrita / Last (at home) (Gratuito)	—	—	[Adaptação] P.E.D.A.A. / Vera Mantero (Gratuito) [Vídeo-Dança] Dançando com a Diferença / Pandémico (Gratuito)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	4	4	4					
Aveiro	Cine-Teatro de Estarreja (Estarreja)	Estarreja	4	—	—	Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo / Em redor da suspensão (Dança) (Gratuito)	—	Companhia de Dança Contemporânea de Évora / Terra Chá (Dança) (Gratuito)	—	Sofia Silva com comunidade estarrejense com mais de 60 anos / Tempo do Corpo (Dança) (Gratuito)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	5	4	5				
	Centro de Artes de Agueda	Agueda	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	0	1	0				
Braga	Theatro Circo (Braga)	Braga	2	—	—	[Live stream] Duarte Valdeiros Dança (Gratuito) [Live stream] Maria Andrade Dança (Gratuito)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2	2	2				
Faro	Teatro Municipal de Faro – Teatro das Figuras, Teatro Letheo, Solar do Capão Mor	Faro	3	—	—	Maria Adelaide Fonseca / Prolúdio de amor, tempo e silêncio (Performance) (Gratuito)	—	Diana Bernardo / Coletivo IAT / Filhos da Evolução (Performance) (Gratuito)	—	Geraldo Oliveira, Ricardo Mungai, Heica Barreto / Casa dos Veludos (Teatro, Dança, Circo) (Gratuito)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	3	3	3				
Setúbal	Cinema Teatro Joaquim de Almeida	Montijo	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	1	1				
Viana do Castelo	Teatro Diogo Bernardes (Ponte de Lima)	Ponte de Lima	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2	2	2				
TOTAL			38	1	0	11	1	10	0	8	0	2	0	0	0	0	0	2	0	0	1	2	0	37	37	1	1			
				FECHO DOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS (12 DE MARÇO)		DIA MUNDIAL DA DANÇA (29 DE ABRIL)		TEMPORADA 19/20		REABERTURA DOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS (COM NORMAS DE SEGURANÇA DA DGS)		TEMPORADA 20/21		REENTRÉ		TEMPORADA 20/21		ALTERAÇÃO HORÁRIA DOS ESPETÁCULOS + LIMITAÇÃO DE CIRCULAÇÃO		ALTERAÇÃO HORÁRIA DOS ESPETÁCULOS + LIMITAÇÃO DE CIRCULAÇÃO										

**APÊNDICE #3 (PARTE 3) – TABELA LEVANTAMENTO
PRELIMINAR DE ESPETÁCULOS, ENTRE MARÇO E JUNHO
DE 2020 E JANEIRO E JULHO**

Resultados Levantamento de Dados: Março — Junho 2020								
Entidade	Artista/Espetáculo	Mês	Disciplina	Contexto/Iniciativa	Acesso	Preço	Plataforma de Transmissão	Link
Aveiro								
Cine Teatro Estarreja	Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo / Em redor da suspensão	março	Dança	Iniciativa CTE vai a casa	Gratuito	N/A	Facebook Cine Teatro Estarreja	https://www.facebook.com/cinestarreja/videos/508740210121883
	Companhia de Dança Contemporânea de Évora / Raizes	abril	Dança	Iniciativa CTE vai a casa	Gratuito	N/A	Facebook Cine Teatro Estarreja	https://www.facebook.com/cinestarreja/videos/2851563758213650
	Companhia de Dança Contemporânea de Évora / Terra Chã	abril	Dança	Iniciativa CTE vai a casa	Gratuito	N/A	Facebook Cine Teatro Estarreja	https://www.facebook.com/cinestarreja/videos/166859481884102
	Sofia Silva com comunidade estarrejense com mais de 60 anos / Tempo do Corpo	abril	Dança	Iniciativa CTE vai a casa // Projeto com idosos	Gratuito	N/A	Facebook Cine Teatro Estarreja	https://www.facebook.com/cinestarreja/videos/264474177928323
Centro de Artes de Águeda	8 em Casa / Projecto Educativo do CAA, as Professoras Delmina Pires e Susana Rodrigues + 8°C da Escola Secundária Adolfo Portela	junho	Video-dança	Projeto com escolas	Gratuito	N/A		https://www.facebook.com/watch/?v=586566332059271
Braga								
Theatro Circo	Duarte Valadares	abril	Dança	105º Aniversário Theatro Circo	Gratuito	N/A	Instagram Theatro Circo	-
	Mara Andrade	abril	Dança	105º Aniversário Theatro Circo	Gratuito	N/A	Instagram Theatro Circo	-
Faro								
Teatro Municipal de Faro / Teatro das Figuras	Maria Adelaide Fonseca / Prelúdio de amor, tempo e silêncio	abril	Performance		Gratuito	N/A	Facebook Teatro Municipal de Faro	https://www.facebook.com/teatrodasfiguras/videos/175074196904057
	Diana Bernedo / Coletivo JAT / Filhos da Evolução	maio	Performance		Gratuito	N/A	Facebook Teatro Municipal de Faro	https://www.facebook.com/teatrodasfiguras/videos/546533862888949
	Gérald Oliveira, Ricardo Morujo, Jéssica Barreto / Casa das Virtudes	junho	Performance		Gratuito	N/A	Facebook Teatro Municipal de Faro	https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=584347428868935
Lisboa								
Culturgest	Anne Teresa de Keersmaeker / Cesena	abril	Dança	Dia Mundial da Dança	Gratuito	N/A	Youtube Culturgest	-
	P.E.D.R.A. / Vera Mantero*	junho	Dança		Gratuito	N/A	Facebook + Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=wRhGzL-LKwK&ab_channel=SubPalcoTeatroViriato
Teatro do Bairro Alto	Daniel Pizamiglio / Jorge Jácome / Kenneth Goldsmith / Rachel Mars / Vânia Doutel Vaz / Recolher obrigatório	dezembro	Performance		Gratuito	N/A	Youtube + Facebook TBA	-
Teatro Camões	João Penalva & Rui Lopes Graça / Quinze bailarinos e tempo incerto	abril	Dança		Gratuito	N/A	Website CNB	-
	Tiago Rodrigues / A perna esquerda de Tchaikovsky	abril	Dança		Gratuito	N/A	Website CNB	-
	Tânia Carvalho / S	abril	Dança		Gratuito	N/A	Website CNB	-
	Clara Andermatt / Dance bailarina dance	maio	Dança		Gratuito	N/A	Website CNB	-
	Vitor Hugo Pontes / Carnaval	maio	Dança		Gratuito	N/A	Website CNB	-
Cine Teatro Torres Vedras	Miguel Moreira / Útero / Are we human?	abril	Video-dança	Emergência Cultural Torres Vedras	Gratuito	N/A	Facebook do Teatro-Cine de Torres Vedras	
	Costanza Givone & João Vladimiro / Molde	maio	Performance	Emergência Cultural Torres Vedras	Gratuito	N/A	Facebook do Teatro-Cine de Torres Vedras	https://www.facebook.com/watch/?v=951826581931173
	Victor Hugo Pontes / LAB9	maio	Dança	Emergência Cultural Torres Vedras	Gratuito	N/A	Facebook do Teatro-Cine de Torres Vedras	-
	Carmen Viegas & Miguel Quitério / Palavras em Movimento	maio	Video-dança	Emergência Cultural Torres Vedras	Gratuito	N/A	Youtube Teatro-Cine de Torres Vedras	https://www.youtube.com/watch?v=D64M-kbAxc
	Mariana Amorim / Places of Comfort IV	maio	Dança	Emergência Cultural Torres Vedras	Gratuito	N/A	Facebook do Teatro-Cine de Torres Vedras	-
	Escola de Dança Movimento (Torres Vedras) & O Corpo da Dança (Torres Novas) / Marta Tomé / De profundis - ecologia e videodança oceânica	junho	Video-dança	Emergência Cultural Torres Vedras	Gratuito	N/A	Facebook do Teatro-Cine de Torres Vedras	https://www.facebook.com/watch/?v=706917863439924
	João Cabaça, Miriam Fernandes & Sara Cardoso / Duas Gotas	junho	Video-dança	Emergência Cultural Torres Vedras	Gratuito	N/A	Facebook do Teatro-Cine de Torres Vedras	https://www.facebook.com/watch/?v=566768790677631
Porto								
Teatro Municipal do Porto	Marco da Silva Ferreira / BROTHER	abril	Dança		Gratuito	N/A	Facebook + Youtube	-
	P.E.D.R.A. / Vera Mantero*	junho	Dança		Gratuito	N/A	Facebook + Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=wRhGzL-LKwK&ab_channel=SubPalcoTeatroViriato
	Marta Cerqueira / SubLinhar	julho	Dança		Gratuito	N/A	Facebook + Youtube	-
	CCN - Ballet de Lorraine / Merce Cunningham For four walls + RainForest (1968) + Sounddance (1975)	novembro	Dança		A pagar	6€	BOL	-
	Guilherme de Sousa & Pedro Azevedo / Lágrimas de Crocodilo	dezembro	Performance		Gratuito	N/A		-
Teatro Helena Sá e Costa / ESMAR-IPP	Espetáculo final da 3ª Pós-graduação em Dança Contemporânea	maio	Dança		Gratuito	N/A	Videocast	https://videocast.fccn.pt/live/idp01_net_jpp/esmaepporto-thsc
Setúbal								
Cinema Teatro Joaquim Almeida	QUORUM BALLETT COMPANHIA DE DANÇA / Trio (Peças de Itzik Galili + Barbara Griggs + Daniel Cardoso)	maio	Dança		Gratuito	N/A	Facebook Cinema Teatro Joaquim Almeida	https://vimeo.com/406345678
Viana do Castelo								
Teatro Diogo Bernardes	Joana Jardim & Filipe Miranda / Do aqui para sempre	julho	Performance		Gratuito	N/A	Youtube Teatro Diogo Fernandes	-
Teatro Diogo Bernardes	Kale Companhia de Dança / Encontro	outubro	Dança		Gratuito	N/A	Youtube Teatro Diogo Fernandes	https://www.youtube.com/watch?v=KE9Xa2s8DPM
Viseu								
Teatro Viriato	Cia Paulo Ribeiro & São Castro & António M. Cabrira / Last (at home)	abril	Dança		Gratuito	N/A	Youtube Teatro Viriato	https://www.youtube.com/watch?v=GpdEHL1w_w&ab_channel=SubPalcoTeatroViriato
	P.E.D.R.A. / Vera Mantero*	junho	Dança		Gratuito	N/A	Facebook + Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=wRhGzL-LKwK&ab_channel=SubPalcoTeatroViriato
	Danças com a Diferença / Pandemónio	junho	Video-dança		Gratuito	N/A	Youtube Teatro Viriato	https://www.youtube.com/watch?v=hKegTN5wfm0&ab_channel=SubPalcoTeatroViriato
	Maria Gil e Miguel Bonneville Teatro do Silêncio / Religião e Moral [APENAS PARA ESCOLAS]	outubro	Performance		Gratuito	N/A	Youtube Teatro Viriato	-

**APÊNDICE #3 (PARTE 4) – TABELA LEVANTAMENTO
PRELIMINAR DE ESPETÁCULOS, ENTRE MARÇO E JUNHO
DE 2020 E JANEIRO E JULHO**

Resultados Levantamento de Dados 2021: Janeiro — Abril 2021								
Entidade	Artista/Espectáculo	Mês	Disciplina	Contexto/Iniciativa	Acesso	Preço	Plataforma de Transmissão	Link
Aveiro								
Cine Teatro Estarreja	Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo / Em redor da suspensão	março	Dança	-	Gratuito	N/A	Facebook Cine Teatro Estarreja	https://ne-np.facebook.com/cinestarreja/videos/508740210121883/
	Companhia de Dança Contemporânea de Évora / Terra Chã	abril	Dança	-	Gratuito	N/A	Facebook Cine Teatro Estarreja	
Coimbra								
Teatro Académico Gil Vicente	Jonas & Lander / Bate Fado	abril	Dança	Festival ADC - Abril Dança em Coimbra	A pagar	3,50€	BOL	https://tagv.bol.pt/live
Lisboa								
Teatro do Bairro Alto	Sofia Dias & Vítor Roriz / Escala Reduzida (Work in progress)	março	Vídeo-dança	-	Gratuito	N/A	Youtube	
Teatro Nacional D. Maria II	Monica Calle / Carta	janeiro	Dança	-	A pagar	3,00€	BOL	
	Marlene Monteiro Freitas / Jaguar	fevereiro	Dança	-	A pagar	3,00€	BOL	https://tndm.bol.pt/live
São Luiz Teatro Municipal	Carlota Lagido / MINA	março	Dança	-	A pagar	3,00€	BOL	
	Victor Hugo Pontes / Os três irmãos	abril	Dança	-	A pagar	3,00€	BOL	https://saoluiz.bol.pt/live
Teatro Cine Torres Vedras	Paulina Bedkowska, Katarzyna Paluch e Leon Stille / Under Construction	abril	Performance	-	Gratuito	N/A	Facebook	
Porto								
Teatro Municipal do Porto	Né Barros / IO — Paisagens, Máquinas, Animais	janeiro	Dança	89º Aniversário do Teatro Rivoli	Gratuito	N/A	Website TMP	https://www.teatromunicipalporto.pt/
	Solveig Phyllis Rocher / The residual pieces	janeiro	Performance	89º Aniversário do Teatro Rivoli	Gratuito	N/A	Website TMP	https://www.teatromunicipalporto.pt/
	Estrutura / F...	fevereiro	Performance	Dia Mundial do Teatro	A pagar	3,50€	BOL	https://tmp.bol.pt/live
	Tales Frey / Tapete Vermelho	março	Performance	89º Aniversário do Teatro Rivoli	Gratuito	N/A	Website TMP	https://www.teatromunicipalporto.pt/
	Théo Mercier & Steven Michel / Affordable solution for a better living	março	Performance	Double Trouble #02	Gratuito	N/A	Facebook TMP + Youtube TMP	https://www.teatromunicipalporto.pt/
	Anne Teresa de Keersmaeker / Rosas / Drumming (1998)	março	Dança	-	A pagar	3,50€	BOL	
	Duarte Valadares / Rubble King + Maria R. Soares & Carminda Soares / It's a long yesterday	abril	Dança	-	A pagar	3,50€	BOL	
	Joana Couto / If only this was about food + Margarida Garcez / Cor de burro quando fogue	abril	Dança	-	A pagar	3,50€	BOL	
	São Castro & António M Cabrita / LAST	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	A pagar	3,50€	BOL	
	Jonas & Lander / Bate Fado	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	A pagar	3,50€	BOL	
	Sara Anjo & Teresa Silva / Oráculo — Uma leitura performativa	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	A pagar	3,50€	BOL	
	João Fiadeiro & Carolina Campos / Ça va exploser	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	A pagar	3,50€	BOL	https://tmp.bol.pt/live
	Lúisa Saraiva & Senem Gokçe Ogultekin / HARK!	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	A pagar	3,50€	BOL	
	Cláudia Dias & Idoia Zabaleta / Quinta-feira: Abracadabra	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	A pagar	3,50€	BOL	
	Renan Martins & Frankão / Viaduto	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	A pagar	3,50€	BOL	
	Ana Isabel Castro / Iceberg	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	A pagar	3,50€	BOL	
	Catarina Miranda / CABRAQUIMERA	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	A pagar	3,50€	BOL	
	Jorge Jácome & Marco da Silva Ferreira / SIRI	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	A pagar	3,50€	BOL	
	Victor Hugo Pontes / Os Três Irmãos	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	Gratuito + A pagar	3,50€	BOL	
	Ana Renata Polónia & Marta Ramos / Índigo (a cor entre o céu e a terra)	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	Gratuito	N/A	Facebook DDD + Youtube DDD	
	Isabel Barros, Max Oliveira, Pedro Carvalho e Cláudia Marisa / Objeto-Dança	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	Gratuito	N/A	Facebook DDD + Youtube DDD	
	Andreia Fraga & João Oliveira / Dois peixes em Marte	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	Gratuito	N/A	Facebook DDD + Youtube DDD	https://www.youtube.com/c/TeatroMunicipalDoPortoRivoliCampoAlegre/videos
	Ricardo Pereira Carvalho / Plutão	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	Gratuito	N/A	Facebook DDD + Youtube DDD	
	Sara Marasso & Stefano Riso / 131 OUT	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	Gratuito	N/A	Facebook DDD + Youtube DDD	https://www.facebook.com/teatromunicipalporto
	Joana Castro / Darktraces	abril	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	Gratuito	N/A	Facebook DDD + Youtube DDD	
	(LA)HORDE / Ballet National de Marseille & Rone / Room with a view	maio	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	Gratuito	N/A	Facebook DDD + Youtube DDD	
	Lea Moro / (b)reaching stillness	maio	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	A pagar	3,50€	BOL	https://tmp.bol.pt/live
Catherine Gaudet / L'affadissement du merveilleux	maio	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	A pagar	3,50€	BOL		
Eun-Me Ahn / North Korea Dance	maio	Dança	DDD - Festival Dias da Dança	Gratuito	N/A	Facebook DDD + Youtube DDD		
Thamiris Carvalho, Sara Silva e Vinícius Ferreira / Beton + Ana Mula / Cuecas em 8	junho	Dança	-	A pagar	3,50€	BOL	https://tmp.bol.pt/live	
Teatro Nacional São João	Sofia Dias & Vítor Roriz / Sons Misteriosos	janeiro	Dança	Dancem121	A pagar	2€	BOL	https://tjnsjonline.bol.pt/live
Viseu								
Teatro Viriato	Maria Gil e Miguel Bonneville / Medo e Feminismos	março	Performance	-	Gratuito	N/A	Youtube	https://www.youtube.com/channel/UCo2VdyAhze59BX0e4YPIIhA
	Sónia Barbosa + São Castro & António M Cabrita / FAITH	março	Vídeo-dança	-	Gratuito	N/A	Youtube	https://www.youtube.com/channel/UCo2VdyAhze59BX0e4YPIIhA
	Janaina Leite / Stabat Mater	maio	Performance	Parceria com FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica	A pagar	3,50€	Youtube	
	Janaina Leite / CAMMING 1X1	maio	Performance	Parceria com FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica	A pagar	5,00€	ZOOM	
	Janaina Leite / CAMMING - 101 Noites	maio	Performance	Parceria com FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica	A pagar	5,00€	ZOOM	
	Dançando com a Diferença / Cores, Nomes e Outras palavras	junho	Vídeo-dança	-	Gratuito	N/A	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=fOPub4J88YI&ab_channel=SubPalcoTeatroViriato

APÊNDICE #4 – QUESTIONÁRIO REALIZADO ENTRE 10 E 24 DE OUTUBRO DE 2021

[Working title]

Nada ficou como antes: cultura online em tempos de pandemia

Este questionário surge no âmbito de uma dissertação de mestrado em Gestão de Indústrias Criativas na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto.

Esta investigação aborda o vídeo enquanto “palco” da dança, questionando o seu papel de substituto das apresentações presenciais durante os dois períodos de confinamento, em 2020 e 2021, no contexto de pandemia, como ponto de partida para uma reflexão sobre eventuais consequências e cenário pós-pandémico.

Começar

*

Género

- Feminino
- Masculino
- Não Binário
- Prefiro não dizer

*

Idade

*

Reside em Portugal?

- Sim
- Não

*

Em que país reside?

*

Distrito em que vive

*

Quais são as suas habilitações académicas?

- Escola Básica
- Escola Secundária
- Licenciatura
- Mestrado
- Doutoramento

*

É profissional ou estudante na área das artes performativas?

- Sim
- Não

*

Antes da pandemia — e consequente encerramento dos equipamentos culturais — com que frequência via espetáculos de dança/performance ao vivo?

- Não tinha esse hábito
- Entre 1 e 3 vezes por ano
- Entre 3 e 5 vezes por ano
- Entre 6 e 11 vezes por ano
- 1 ou mais vezes por mês

Confinamento #1 (13 de março 2020 — 1 de junho 2020)

No dia 13 de março de 2020, foi decretado o primeiro confinamento em Portugal, que ditou o encerramento das salas de espetáculos durante quase 3 meses. Nesse período, algumas entidades culturais realizaram diferentes iniciativas *online*.

* Durante este primeiro confinamento — entre março e junho de 2020 —, assistiu a algum espetáculo *online* de dança/*performance*, independentemente da plataforma?

- Sim
 Não

* Ainda no mesmo período — entre março e junho de 2020 —, assistiu a algum outro espetáculo/iniciativa *online* de outra disciplina artística?

- Sim
 Não

* Se sim, de que disciplina(s) artística(s)?

- Música
 Teatro
 Circo
 Literatura
 Ópera
 Workshop

* Quantos espetáculos *online* de dança/*performance* assistiu durante este período? (De março a junho de 2020)?

- 1 — 3
 4 — 7
 8 — 10
 + 10

* Qual a duração média dos espetáculos que visualizou?

- < 20 min
 Entre 20min e 40min
 Entre 40min e 1h00
 Mais de 1h00

* Pagou por algum destes espetáculos ?

- Sim
 Não

* Em que intervalo de preços se inseriam esses espetáculos?
[Podem ser selecionadas mais do que uma resposta]

- 1€ — 4€
 5€ — 9€
 10€ — 15€

*
Em que plataformas assistiu a este(s) espetáculo(s) *online*?
[Podem ser selecionadas mais do que uma resposta]

- Facebook
- Youtube
- Vimeo
- Sala Virtual da Bilheteira Online (BOL)
- Sala Virtual da Ticketline
- Website da própria instituição
- Outra
- Não me recordo

Que estrutura(s) promoveu(eram) esse(s) espetáculo(s) *online*?
Consegue mencionar algum festival, Teatro, promotora, editora, associação, núcleo ou outra estrutura?
[Pode escrever mais do que uma resposta]

Confinamento #2 (13 de janeiro 2021 — 18 de abril 2021)

A 13 de janeiro de 2021 foi decretado o segundo confinamento em Portugal, que ditou novamente o encerramento das salas de espetáculos durante mais de três meses.

*
Durante este segundo confinamento — entre janeiro e abril de 2021 —, assistiu a algum espetáculo *online* de dança/*performance*, independentemente da plataforma?

- Sim
- Não

*
Quantos espetáculos *online* de dança/*performance* assistiu durante este segundo confinamento — de janeiro a junho de 2021?

- 1 — 3
- 4 — 7
- 8 — 10
- + 10

*
Qual a duração média do(s) espetáculo(s) a que assistiu?

- < 20 min
- Entre 20min e 40min
- Entre 40min e 1h00
- Mais de 1h00

*
Pagou por algum desses espetáculos?

- Sim
- Não

*
Em que intervalo de preços se inseriam esses espetáculos?
[Podem ser selecionadas mais do que uma resposta]

- 1€ — 4€
- 5€ — 9€
- 10€ — 15€

*
Em que plataformas assistiu a este(s) espetáculo(s) *online*?
[Podem ser seleccionadas mais do que uma resposta]

- Facebook
- Youtube
- Vimeo
- Sala Virtual da Bilheteira Online (BOL)
- Sala Virtual da Ticketline
- Website da própria instituição
- Outra

*
Selecione os comportamentos com os quais se identifica durante a visualização de um espetáculo *online*, seja em *live streaming* ou em diferido:
[Podem ser seleccionadas mais do que uma resposta]

- Mexer no telemóvel durante o mesmo
- Falar/comentar com terceiros sobre o espetáculo
- Comer durante o espetáculo
- Fazer pausas no espetáculo
- Fazer *rewind* para visualizar novamente uma parte específica
- Fazer *fastforward* para avançar uma parte específica
- Nenhum dos anteriores

*
Viu espetáculos *online* apresentados por entidades culturais de outro distrito que não o mesmo em que mora?

- Sim
- Não
- Não sei

Pós-pandemia

Num contexto pós-pandémico, onde os equipamentos culturais reabrem e regressam à sua programação regular presencial...

*
Considera que seria importante as instituições manterem iniciativas *online*, mesmo com a programação presencial regular?

- Sim
- Não
- Não tenho opinião

Se sim, porquê?

Considera que assistir a espetáculos *online* o/a incentivou em ir, presencialmente, ao Teatro?

- Sim
- Não
- Não tenho opinião

Obrigada!

Submeter

APÊNDICE #5 – LEVANTAMENTO DE RESPOSTAS À QUESTÃO “QUE ESTRUTURA(S) PROMOVEU(ERAM) ESSE(S) ESPETÁCULO(S) ONLINE? CONSEGUE MENCIONAR ALGUM FESTIVAL, TEATRO, PROMOTORA, EDITORA, ASSOCIAÇÃO, NÚCLEO OU OUTRA ESTRUTURA?”

Que estrutura(s) promoveu(eram) esse(s) espetáculo(s) online? Consegue mencionar algum festival, Teatro, promotora, editora, associação, núcleo ou outra estrutura? [Pode escrever mais do que uma resposta]	Tipologia	Distrito	Número de referências	Percentagem
Teatro Nacional São João	Teatro Nacional	Lisboa	8	25,0%
Teatro Nacional D. Maria II	Teatro Nacional	Lisboa	7	21,9%
Culturgest	Teatro Municipal	Lisboa	4	12,5%
Teatro Bairro Alto	Teatro Municipal	Lisboa	3	9,4%
LU.CA - Teatro Luís de Camões	Teatro Municipal	Lisboa	2	6,3%
São Luiz Teatro Municipal	Teatro Municipal	Lisboa	1	3,1%
Teatro Municipal do Porto	Teatro Municipal	Porto	18	56,3%
Korzo	Teatro Internacional	Deen Hag (Países Baixos)	1	3,1%
Old Vic Theatre	Teatro Internacional	Londres	1	3,1%
Circuito - Serviço Educativo da Braga Media Arts	Serviço Educativo	Braga	1	3,1%
RTP Palco	Plataforma online da RTP	N/A	2	6,3%
Fundação Calouste Gulbenkian	Fundação	Lisboa	1	3,1%
Casa da Música	Fundação	Porto	2	6,3%
DDD — Festival Dias da Dança	Festival de Dança/Projeto do Teatro Municipal do Porto	Porto	3	9,4%
Porto/Post/Doc	Festival de Cinema	Porto	1	3,1%
Festival Iminente	Festival	Lisboa	1	3,1%
BoCa	Festival	Lisboa	1	3,1%
COLECTIVO84	Coletivo	Lisboa	1	3,1%
Conservatório Regional de Música	Escola de Dança	N/A	1	3,1%
Alcd	Escola de Dança	Porto	1	3,1%
Lovers & Lollypops	Editora/Promotora	Porto	1	3,1%
Enchufada	Editora	Lisboa	1	3,1%
Plataforma 285	Companhia de Teatro	Lisboa	1	3,1%
Teatro Praga	Companhia de Teatro	Lisboa	1	3,1%
Assédio - Companhia de Teatro	Companhia de Teatro	Porto	2	6,3%
Palmilha Dentada	Companhia de Teatro	Porto	1	3,1%
Companhia Nacional de Bailado	Companhia de Dança	Lisboa	3	9,4%
Câmara Municipal de Chaves	Câmara Municipal	Chaves	1	3,1%
Câmara Municipal de Gondomar	Câmara Municipal	Porto	1	3,1%
Indieror	Associação Cultural	Chaves	1	3,1%
Companhias de dança	Artistas/companhias	N/A	1	3,1%
Apenas espetáculos promovidos diretamente pelos artistas	Artistas/companhias	N/A	1	3,1%

APÊNDICE #6 – LEVANTAMENTO DE RESPOSTAS À QUESTÃO “CONSIDERA QUE SERIA IMPORTANTE AS INSTITUIÇÕES MANTEREM INICIATIVAS ONLINE, MESMO COM A PROGRAMAÇÃO PRESENCIAL REGULAR? SE SIM, PORQUÊ?”

Porque considera que seria importante as instituições manterem iniciativas online, mesmo com a programação presencial regular?	Análise de Conteúdo (Categorias)							
	Acessibilidade			Complementaridade com formato presencial	Potencialidade de novos formatos	Divulgação dos artistas/companhias/instituições	Captação de novos públicos	Incentivo ao consumo presencial
	Acessibilidade	Alcance geográfico	Acessibilidade económica					
Aceder a espetáculos fora da minha área de residência ou país		X						
Para chegar a um público mais alargado que não tem possibilidade de se deslocar		X					X	
Por permitir o acesso a quem não vive na região geográfica onde o espetáculo é apresentado		X					X	
Nos dias de hoje, pode ser uma ótima forma de complementar os espetáculos presenciais e de cativar os mais jovens.				X		X	X	
Seria importante nem que fosse numa lógica de descentralização. Repensar os formatos de apresentação culturais também parece cada vez mais urgente.		X			X			
A pandemia mostrou com ainda mais clareza as potencialidades do mundo digital e acredito que para algumas pessoas, daqui para a frente, seja preferível assistir aos espetáculos de forma online (apesar de eu preferir presencial)	X				X		X	
Gosto do formato, não substitui os concertos mas parece-me outro modo de divulgar trabalho e de ter registos diferentes.					X	X		
Pela lotação das salas - permitiria mais espectadores	X							
Dá a oportunidade de visualização a quem não a tinha previamente	X						X	
Impedimentos geográficos/horário/etc	X	X						
Possibilidade de acompanhar programação de instituições culturais fora da minha área de residência/proximidade.		X					X	
Acho importante dar a oportunidade a todos de verem bons espetáculos, independentemente no seu distrito de residência.		X					X	
Acesso a programação diferenciada	X							
Para permitir o acesso a quem não consegue presencial	X	X						
Creio que certas iniciativas online podem fomentar a ida ao teatro. Vejo ainda que essa presença online traz uma divulgação das artes e dos artistas pode trazer benefícios para as entidades culturais e os espectadores.						X		X
Como resido fora, seria uma forma de continuar a vê-los espetáculos de Portugal.		X						
Considero importante existirem alternativas ao presencial, que proporcionem uma visualização imediata e flexível dos espetáculos, ultrapassando questões de mobilidade e outras impossibilidades de acesso	X	X		X				
para que haja uma alternativa					X			
Porque se tornam mais acessíveis	X							
Porque é um modo mais acessível, em termos de preço e de conforto, de aproximar as pessoas à cultura. Prefiro presencial, mas admito que o género on line veio para ficar, sobretudo nos mais jovens.	X		X				X	
Para que quem não tenha oportunidade de assistir aos mesmos possa continuar a assistir.	X							
Mais público, iniciativas mais económicas para ambas as partes	X		X				X	
Maior disponibilidade para assistir	X							
Nem todas as pessoas se podem deslocar a salas de espetáculos		X						

