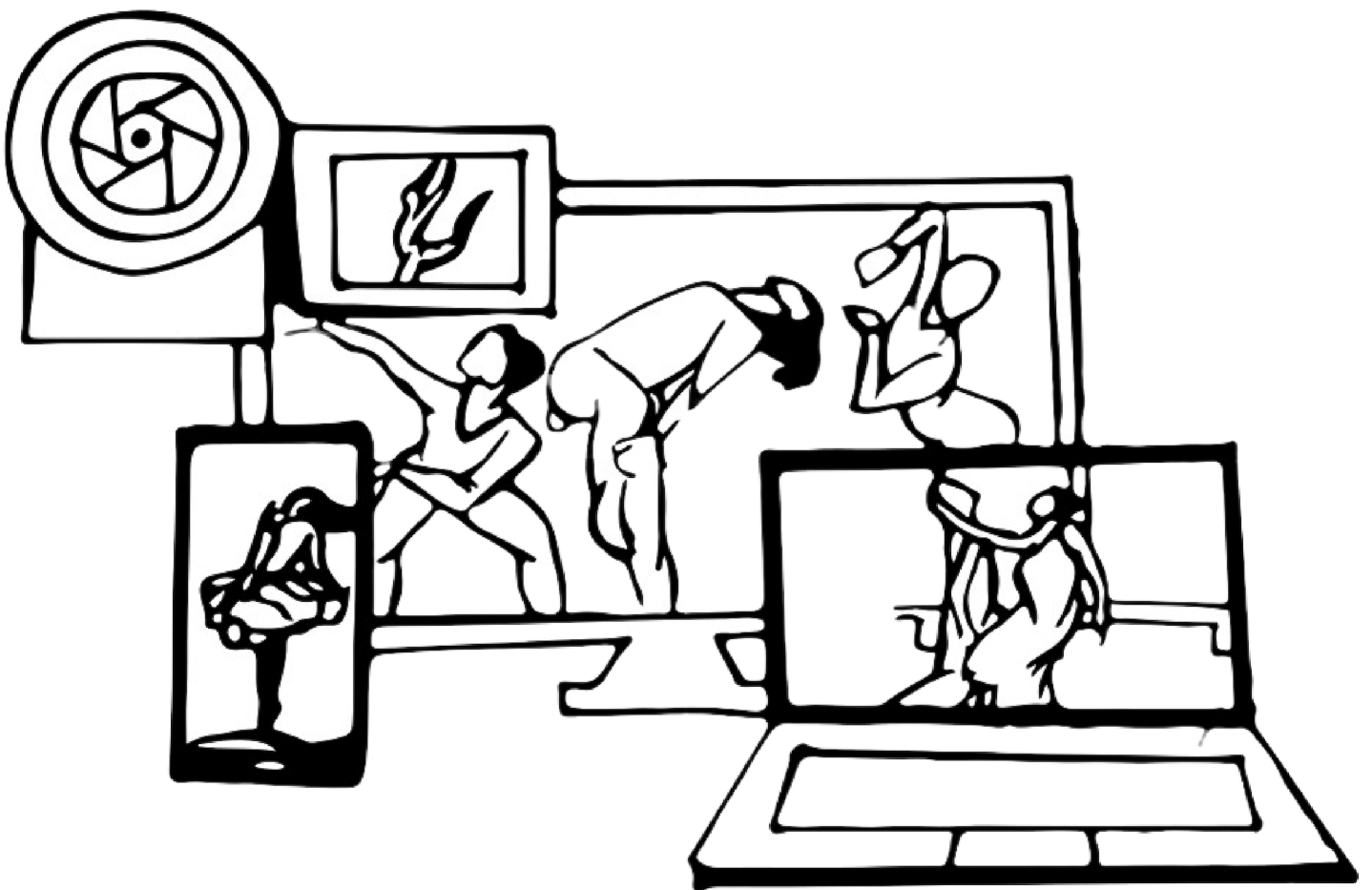


Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes

# O circuito midiático da dança contemporânea brasileira em produções audiovisuais para meios digitais



Sofia Franco Guilherme

São Paulo | 2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

**SOFIA FRANCO GUILHERME**

**O circuito midiático da dança contemporânea brasileira em produções  
audiovisuais para meios digitais**

SÃO PAULO

2023



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

**SOFIA FRANCO GUILHERME**

**O circuito midiático da dança contemporânea brasileira em produções  
audiovisuais para meios digitais**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Doutora em Ciências.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais  
Linha de Pesquisa: Cultura Audiovisual e Comunicação  
Orientação: Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

SÃO PAULO

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Guilherme, Sofia Franco

O circuito midiático da dança contemporânea brasileira em produções audiovisuais para meios digitais / Sofia Franco Guilherme; orientadora, Rosana de Lima Soares. - São Paulo, 2023.

195 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Cultura audiovisual. 2. Crítica de mídia. 3. Mediações. 4. Meios digitais. 5. Dança contemporânea. I. Soares, Rosana de Lima. II. Título.

CDD 21.ed. -

302.2

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: GUILHERME, Sofia Franco

Título: O circuito midiático da dança contemporânea brasileira em produções audiovisuais para meios digitais  
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Doutora em Ciências.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Linha de Pesquisa: Cultura Audiovisual e Comunicação

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

Banca examinadora:

Orientadora

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

Instituição: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Julgamento:

Prof. Dr. Marcio de Vasconcellos Serelle

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)

Julgamento:

Profa. Dra. Juliana Doretto

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-CAMP)

Julgamento:

Profa. Dra.: Mônica de Fátima Rodrigues Nunes

Instituição: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Julgamento:

Prof. Dr. Eduardo Vicente

Instituição: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Julgamento:

## **Agradecimentos**

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Rosana de Lima Soares, pela generosidade, dedicação e colaboração ao longo deste processo, com a escuta compreensiva e o olhar atento, e pela parceria nessa jornada de pesquisa que completa uma década.

Aos professores e professoras que aceitaram o convite para compor a banca de avaliação desta pesquisa, pela atenção e contribuição ao trabalho, Profa. Dra. Juliana Doretto, Prof. Dr. Eduardo Vicente, e, em especial, ao Prof. Dr. Marcio Serelle e à Profa. Dra. Mônica Rodrigues Nunes por oferecerem críticas e perspectivas valiosas à pesquisa na etapa de qualificação que foram fundamentais ao desenvolvimento da tese.

À minha família, minha mãe, Aléxia, meu pai, Carlos Augusto, e meu irmão, Ítalo, por me ensinar a valorizar a arte e a ciência, a lógica e a sensibilidade, pelo apoio constante e pelas conversas intermináveis de perto e de longe. Também aos meus avós, tios e primos, pela alegria de estarmos juntos que reabastece as energias para continuar o trabalho.

Aos professores de dança e colegas bailarinos, minha fonte de inspiração, por abrirem espaço para o exercício criativo e colaborativo, e sempre me lembrarem que corpo e mente trabalham juntos, e que pesquisar e dançar são bem mais próximos do que imaginamos.

A todos os colegas do grupo de pesquisa MidiAto, pelos debates construtivos, as oportunidades de colaboração e a gentileza de ouvir o desenvolvimento deste trabalho. Em especial aos companheiros do percurso acadêmico, Thiago Venanzoni e Eduardo Paschoal, e às minhas duplas queridas Cintia Liesenberg, Andrea Limberto e Amanda Miranda, pelo diálogo aberto que contribuiu para minha formação enquanto pesquisadora.

À amiga querida Nara Scabin, pela colaboração na docência e na pesquisa, pelo apoio constante e pelo olhar atento ao texto que foi essencial na etapa final desta tese.

Aos companheiros de docência com quem tanto aprendi sobre esse ofício pela parceria nessa jornada. Às minhas alunas e alunos, que talvez não saibam, mas contribuíram e instigaram a pesquisa com suas questões e apontamentos durante as aulas.

Por fim, agradeço a todos os professores da Escola de Comunicações e Artes com quem tive a oportunidade de aprender e dialogar neste caminho pela vida acadêmica que trilho desde 2011 na Universidade de São Paulo. E ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais pela estrutura e suporte ao longo do processo da pós-graduação.

## Resumo

Esta tese investiga como as transformações nas modalidades comunicacionais geram novas formas de produção, circulação e consumo de obras culturais. A pesquisa parte de inquietações sobre o lugar do jornalismo audiovisual especializado em cultura e os espaços de circulação midiática de conteúdos sobre a dança contemporânea. Tendo em vista as características do contexto da cultura audiovisual e da convergência midiática, a hipótese aponta para o uso das mídias digitais – tais como YouTube, redes sociais ou canais de *streaming* na internet – para a circulação dessas obras. Assim, questiona-se se o objetivo das produções audiovisuais especializadas em cultura é serem recebidas por uma ampla audiência, ou garantir que atinjam seu público, que, apesar de mais restrito, é mais investido em sua recepção. Busca-se, assim, compreender de que modo, ao produzir seu próprio conteúdo, as companhias profissionais procuram um caminho de comunicação alternativo e qual o complexo crítico que se constrói a partir dessas produções audiovisuais. Por meio da análise dos vídeos produzidos pelo Grupo Corpo e pela São Paulo Companhia de Dança, distribuídos pelos canais das companhias na plataforma YouTube, procura-se compreender os efeitos de sentido construídos na linguagem e na triangulação entre produção, circulação e recepção das obras audiovisuais, adotando a perspectiva da crítica de mídia. Desse modo, elege-se o *gênero* como categoria analítica para a organização do material audiovisual mapeado a partir dos canais das companhias, constituindo um campo profícuo para a investigação de três mediações destacadas para análise dessas produções midiáticas, a saber: mediação estética, mediação midiática e mediação social, articuladas entre si como operadores metodológicos dos materiais empíricos analisados.

**Palavras-chave:** Cultura audiovisual. Crítica de mídia. Mediações. Meios digitais. Dança contemporânea.



## **Abstract**

This thesis investigates how transformations in communicational modalities generate new forms of production, circulation and consumption of cultural works. The research is based on concerns about the place of audiovisual journalism specialized in culture and the spaces for media circulation of content on contemporary dance. Bearing in mind the characteristics of the context of audiovisual culture and media convergence, the hypothesis points to the use of digital media – such as YouTube, social networks or streaming channels on the internet – for the circulation of these works. Thus, it is questioned whether the objective of audiovisual productions specialized in culture is to be received by a wide audience, or to ensure that they reach their audience, which, despite being more restricted, is more invested in its reception. Thus, the aim is to understand how - when producing their own content - professional companies seek an alternative communication path and what is the critical complex built from these audiovisual productions. Through the analysis of videos produced by Grupo Corpo and São Paulo Companhia de Dança, distributed by the companies' channels on the YouTube platform, there is an attempt to understand the effects of meaning constructed in language and in the triangulation between production, circulation and reception of audiovisual works, adopting the perspective of media criticism. In this way, genre is chosen as an analytical category for the organization of the audiovisual material mapped from the companies' channels, constituting a fruitful field for the investigation of three mediations highlighted for the analysis of these media productions, namely: aesthetic mediation, media mediation and social mediation, articulated among themselves as methodological operators of the empirical materials analyzed.

**Keywords:** Audiovisual culture. Media criticism. Mediations. Digital media. Contemporary dance.

## Lista de figuras

Figura 1 – Postagem nos stories da cia. Deborah Colker.....	16
Figura 2 – Mapa das mediações adaptado de Martín-Barbero .....	33
Figura 3 – Circuito da cultura .....	37
Figura 4 – Circuito da cultura com mediações .....	39
Figura 5 – Página inicial do canal do Grupo Corpo .....	57
Figura 6 – Transmissão ao vivo do Grupo Corpo no YouTube .....	58
Figura 7 – Destaque para as produções audiovisuais durante o workshop .....	58
Figura 8 – Página inicial do canal da São Paulo Companhia de Dança .....	61
Figura 9 – Transmissão ao vivo da Temporada 2020 da SPCD .....	63
Figura 10 – Programação do World Ballet Day 2020 .....	64
Figura 11 – Ficha técnica no final dos vídeos das séries de 2015 e 2017.....	80
Figura 12 – Abertura e encerramento dos vídeos sobre o Espetáculo 2015 .....	84
Figura 13 – Abertura e encerramento dos vídeos sobre o Espetáculo 2017 .....	84
Figura 14 – Abertura e encerramento dos vídeos sobre o Espetáculo 2019 .....	85
Figura 15 – Sequência dos vídeos na lista de reprodução no canal do YouTube .....	86
Figuras 16 e 17 – Os coreógrafos do Grupo Corpo identificados nos vídeos do Espetáculo 2015 .....	89
Figura 18 – O diretor artístico do Grupo Corpo identificado nos vídeos do Espetáculo 2015..	90
Figura 19 – Rodrigo Pederneiras assiste ao ensaio.....	91
Figura 20 – Pares de planos que continuam o movimento na edição .....	92
Figura 21 – Marcação de tempo e legendas nos vídeos da série <i>Espetáculo 2015</i> .....	93
Figura 22 – Vídeos da <i>playlist Grupo Corpo – Espetáculo 2017</i> .....	94
Figura 23 – Montagem do cenário no teatro em vídeo da lista Espetáculo 2015 .....	95
Figura 24 – Cenas dos espetáculos nos vídeos de estreias com ponto de vista da plateia e dos bastidores .....	96
Figura 25 – Nuvem de palavras dos comentários deixados nas três séries .....	97
Figura 26 – Bailarina Ammanda entrevista Inês Bogéa .....	102
Figura 27 – <i>Nuvens</i> na praça durante a primeira parte do documentário .....	103
Figuras 28, 29 e 30 – Cenas do documentário <i>Temporada em Construção</i> .....	104
Figura 31 – <i>Nuvens</i> nos espaços abertos da Oficina Oswald de Andrade .....	105
Figuras 32, 33, 34 e 35 – Cenas dos espetáculos que fazem parte do repertório da SPCD.....	106
Figuras 36 e 37 – Cenas de <i>Nuvens</i> na sala de ensaio .....	107

Figuras 38 e 39 – Cenas de ensaios e aula da SPCD .....	107
Figuras 40 e 41 – Cenas de <i>Nuvens</i> na transição entre ensaios e estreia .....	108
Figuras 42 – Cenas de <i>Nuvens</i> no Teatro Sérgio Cardoso .....	110
Figura 43 – Agradecimento após um espetáculo da SPCD .....	110
Figura 44 – <i>Nuvens</i> na plateia do Teatro Sérgio Cardoso .....	110
Figuras 45 e 46 – Sede do Grupo Corpo e bastidores do workshop nos <i>stories</i> .....	124
Figuras 47 e 48 – Cenas da transmissão do workshop ao vivo em 17 de agosto de 2020.....	125
Figuras 49 e 50 – Bailarinos ministrando workshop de casa em março de 2020 .....	128
Figuras 51 e 52 – Workshops em maio de 2021 com cenários, palavras-chave e perguntas e respostas .....	129
Figura 53 – Workshop em março de 2022 com cenário de <i>Benguelê</i> .....	129
Figuras 54, 55 e 56 – Telas da transmissão ao vivo da temporada de 2020 .....	137
Figura 57 – Agradecimento após a coreografia na temporada de 2020 da SPCD .....	138
Figura 58 – Charles Lima e Inês Bogéa na ilha de edição .....	139
Figuras 59 – <i>Stories</i> publicados no Instagram da SPCD em 10 de setembro de 2020 .....	140
Figura 60 – Quadros de exemplos de posicionamentos de câmera na temporada de 2020 .....	141
Figura 61 – Quadros de exemplos de posicionamentos de câmera na temporada de 2020 ....	142
Figura 62 – Quadros de exemplos de posicionamentos de câmera na <i>Temporada 2021</i> .....	143
Figura 63 – Bastidores no intervalo da <i>Temporada 2021</i> .....	144
Figuras 64 e 65 – Comentários no chat ao vivo no início da transmissão .....	145
Figura 66 – Comentários no chat ao vivo sobre a qualidade do áudio .....	146
Figuras 67, 68, 69 e 70 – Comentários no chat durante a transmissão ao vivo dos espetáculos da SPCD .....	146

## Lista de gráficos

Gráfico 1 – Divisão dos vídeos por <i>playlist</i> no Canal Grupo Corpo Oficial .....	60
Gráfico 2 – Divisão dos vídeos por <i>playlist</i> no canal da São Paulo Companhia de Dança .....	62
Gráfico 3 – Distribuição dos gêneros no canal Grupo Corpo Oficial .....	70
Gráfico 4 – Distribuição dos subgêneros no canal Grupo Corpo Oficial .....	71
Gráfico 5 – Distribuição dos gêneros no canal da SPCD .....	72
Gráfico 6 – Distribuição dos subgêneros no canal da SPCD .....	72

## Lista de quadros

Quadro 1 – Número de vídeos por <i>playlist</i> no canal do Grupo Corpo .....	59
Quadro 2 – Número de vídeos por <i>playlist</i> no canal da São Paulo Companhia de Dança.....	61
Quadro 3 – Classificação de gêneros das produções das companhias no Youtube .....	68
Quadro 4 – Vídeos da <i>playlist Grupo Corpo – Espetáculo 2015</i> .....	80
Quadro 5 – Vídeos da <i>playlist Gira – Criação do espetáculo 2017</i> .....	81
Quadro 6 – Vídeos da <i>playlist Grupo Corpo – Gil 2019</i> .....	83
Quadro 7 – Dados dos vídeos do gênero ao vivo, subgênero workshop, no canal Grupo Corpo Oficial .....	119
Quadro 8 – Dados dos vídeos do gênero ao vivo, subgênero espetáculo ao vivo, no canal SPCD.....	134

## Sumário

1. Introdução .....	13
2. Contextos da comunicação on-line e suas mediações .....	22
2.1. Fluxos multimidiáticos na cultura audiovisual digital.....	22
2.2. Mediações como conceito articulador entre comunicação e cultura .....	31
2.3. Circuito cultural e crítico da dança.....	36
3. Percurso metodológico: dos gêneros audiovisuais aos vídeos no YouTube.....	44
3.1. Entre telas: Relações entre YouTube e televisão .....	45
3.2. As companhias em cena: Mapeamento das produções no YouTube .....	56
3.3. Entre produções e leituras: Gêneros audiovisuais como caminho para a análise..	66
4. Descortinar o mundo dos bastidores: vídeos documentais sobre processos criativos.....	75
4.1. Séries de criação de espetáculos – Grupo Corpo.....	79
4.2. Cabeça nas nuvens e pés no chão para construir uma temporada de dança .....	100
5. Criar presenças na ausência: as transmissões ao vivo via YouTube.....	115
5.1. Nós daqui vocês daí, vamos dançar juntos? .....	119
5.2. Experiências <i>como se</i> da plateia .....	134
6. Mediação estética: Uma proposta crítica para o audiovisual on-line .....	148
Referências bibliográficas .....	165
APÊNDICE A.....	174

## 1. Introdução

Um bailarino em cada cômodo, filmados em suas próprias casas ou apartamentos por drones que entram pelas janelas, portões e sacadas, com roupas do cotidiano, como se estivessem no meio de suas rotinas comuns, mas com movimentos coreografados e sincronizados, que continuam com fluidez de um quadro para outro e acompanhados pela música instrumental clássica. Assim é o vídeo da coreografia *Valsa de Apartamento*, do Balé do Teatro Guaíra, publicado no canal oficial do centro cultural no YouTube<sup>1</sup>, que já soma mais de 6,7 mil visualizações.

A obra foi abordada em uma reportagem exibida no *Jornal Nacional* em 13 de fevereiro de 2021, e a apresentadora Ana Luiza Guimarães introduz a matéria com a seguinte frase: “Uma das companhias de balé mais importantes do país recorreu à tecnologia para unir bailarinos e músicos durante a pandemia” (TV GLOBO, 2021, 41’50’’). A necessidade de distanciamento social e a impossibilidade de fazer apresentações em casas de espetáculos com o público presente exigiram que artistas da dança encontrassem novas formas de produzir e divulgar suas criações e impulsionaram o uso das plataformas digitais, especialmente aquelas com mídia audiovisual, como meio de circulação dessas produções culturais.

A reportagem destaca o uso da tecnologia ao longo de toda a produção – para os ensaios, aulas e gravações da coreografia – e para fazer o trabalho chegar ao público, apontando também como essas ferramentas foram úteis para a continuação do trabalho dos profissionais de várias áreas do Guaíra, como os bailarinos e os músicos da orquestra. O encerramento do ano de 2020, realizado por meio de um vídeo no canal de YouTube do teatro, afirma que o Centro Cultural Teatro Guaíra atingiu um recorde de 418 mil visualizações nas redes sociais e mais de 8,5 mil minutos de vídeos assistidos na plataforma, sendo 94 mil visualizações para as produções do Balé.

Outras companhias brasileiras também foram pauta no jornalismo cultural para discutir suas estratégias de adaptação. É o caso do Grupo Corpo e da São Paulo Companhia de Dança. A última foi destaque na primeira página do caderno *Na Quarentena*, de *O Estado de S. Paulo*, em 9 de setembro de 2020, com a estreia de sua temporada completamente digital, gravada com bailarinos presencialmente do palco do Teatro Sérgio Cardoso, sem público na plateia, e exibida ao vivo pelo YouTube. A reportagem de Júlia Côrrea explica como a obra *Rococo Variations* foi concebida remotamente, com o coreógrafo americano Stephen Shropshire passando as

---

<sup>1</sup> Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=UW1H8Nmqq2k&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=UW1H8Nmqq2k&t=1s). Acesso em: 28 abr. 2023.

instruções via Zoom. Além da SCPD, o texto, intitulado “Mudança de passo”, também apresenta brevemente o projeto *Dançando Palavras*, do Balé da Cidade, o espetáculo *Pessoa(s)*, do Studio3 Companhia de Dança em parceria com o MASP, a pré-estreia de *432*, da Companhia Jovem Bolshoi Brasil, e os minidocumentários sobre o repertório do Grupo Corpo, que contam com trechos das obras interpretados pelos bailarinos de suas próprias casas (CÔRREA, 2020).

O Corpo apareceu também em uma reportagem da revista *Elle Brasil* na edição de setembro de 2020 para marcar a comemoração de 45 anos do grupo mineiro, que teve todos os espetáculos da turnê comemorativa cancelados devido à pandemia. O texto de Bruna Bittencourt narra como a companhia criou cursos on-line, primeiramente gratuitos e voltados a profissionais da saúde, depois abertos para todos no YouTube, e um curso pago para não-bailarinos que teve 1.200 inscritos, esgotando as vagas abertas. Os minidocumentários citados anteriormente também são mencionados nessa matéria (BITTENCOURT, 2020).

Os workshops ao vivo do Grupo Corpo voltaram a ser abordados no jornalismo cultural na edição de 5 de março de 2021 do *Caderno 2* de *O Estado de S. Paulo*. O projeto *Dançando com o Corpo*, que teve aulas abertas ao público geral nas sextas-feiras de março, foi o foco da reportagem de Fernanda Perniciotti, que destaca que os vídeos ao vivo chegaram a uma audiência de 7 mil usuários simultaneamente. O Grupo também comentou sobre as mensagens enviadas por pessoas que fizeram o curso relatando como ele afetou positivamente o seu cotidiano estressante e cansativo diante das circunstâncias de então (PERNICIOTTI, 2021).

O contexto pandêmico tornou mais evidentes as transformações do circuito cultural da dança, que passa a incluir as mídias digitais. No entanto, a presença das companhias profissionais nas plataformas digitais não é uma exclusividade desse momento. Desde o início da escrita do projeto para esta pesquisa, em 2018, já se percebia que a produção audiovisual para meios de comunicação digitais e plataformas de redes sociais por companhias de dança apontava para a construção de um circuito midiático em expansão. Isso nos instigou a pensar como as transformações nas modalidades comunicacionais geram novas formas de produção, circulação e consumo de obras culturais, especificamente da dança contemporânea brasileira.

Para tal, propomos analisar obras contemporâneas, notadamente vídeos publicados em canais no YouTube que apontam para hibridismos de gêneros e formatos em sua forma discursiva. Podemos delimitar três esferas envolvidas no processo de circulação dos espetáculos de dança: produção (artistas e companhias), mediação (críticos e mídias) e recepção (público); pretendemos compreender a inter-relação entre elas por meio desse objeto de estudo.

O objetivo geral desta pesquisa é, assim, investigar o circuito midiático crítico que se constrói em torno de espetáculos de dança contemporânea brasileira a partir de produções

audiovisuais publicadas em mídias digitais pelas próprias companhias. Como objetivos específicos, destacamos:

- Analisar a forma audiovisual das produções quanto aos seus possíveis hibridismos de gênero e formato e sua relação com os gêneros e formatos televisuais;
- Investigar a construção de um repertório visual em dança contemporânea a partir de cenas de espetáculos e ensaios que mostram ao público diferentes estilos de movimento;
- Identificar quais atores sociais e fontes de informação têm visibilidade nesse material;
- Compreender com qual público estas produções dialogam e como ele se constrói no discurso dos produtos audiovisuais, assim como nas interações propostas no ambiente das mídias sociais;
- Contextualizar esse fenômeno cultural no cenário nacional da dança contemporânea e do jornalismo audiovisual especializado em cultura.

Quanto aos objetivos práticos, a tese visa a contribuir para a construção de um método de análise para objetos híbridos produzidos e publicados nos meios de comunicação digitais na contemporaneidade. Procuraremos criar categorias para seleção e análise do objeto empírico encontrado na internet de forma pulverizada em plataformas como o YouTube.

Para compor o *corpus* desta pesquisa, selecionaremos produções audiovisuais não apenas atuais ou instantâneas, mas que tenham características documentais e sejam feitas para perdurar à passagem do tempo, bem como aquelas que exemplifiquem as transformações dos modos de produzir, divulgar e consumir obras de dança. Produções com qualidade documental, por mostrarem o que é a dança contemporânea em um determinado momento e contexto sociocultural no Brasil, elaborando, por meio de narrativas audiovisuais, concepções dessa arte. Obras que, ao registrar o trabalho dos coreógrafos e companhias de dança contemporânea brasileiras que atuam no campo artístico nacional, compõem o jornalismo audiovisual especializado que se torna uma fonte, um arquivo, para a história da dança.

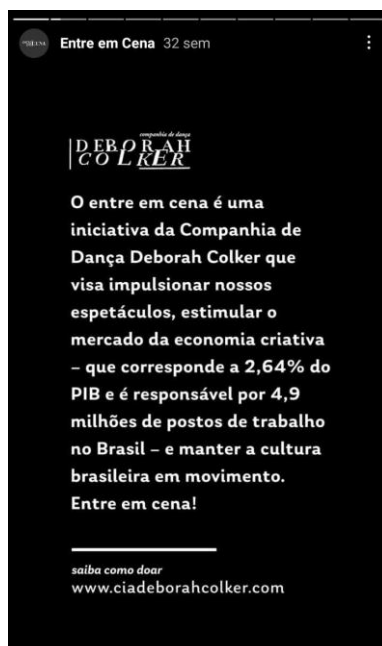
Independentemente de ser enunciado por críticos, jornalistas ou artistas, o jornalismo cultural de dança continua sendo um acervo documental de grande porte para a história da dança. As críticas e reportagens jornalísticas, veiculadas pela mídia impressa ou eletrônica, ao agregarem opiniões, análises e anúncios, prestam-se à função de registrar acontecimentos e transformá-los em fatos. Regidos por lógicas de inclusão ou exclusão, esses fatos restam no tempo, como índices de silenciamento ou enaltecimento da dança do presente. Por isso, a escrita dos fatos da dança produz arquivos fundamentais para a pesquisa histórico-historiográfica de dança, de modo que compreender seus problemas e implicações é adentrar as delicadas pontes entre a dança e suas formas de registro, teorização, crítica, divulgação e análise escrita de sua memória (CAMARGO, 2014, p. 20).



Com mais obras nos palcos, possivelmente há mais espectadores nas plateias. Se há mais público, o jornalismo cultural ganha força e começa a voltar sua atenção aos produtos em busca de audiência. No entanto, nos últimos anos, presenciamos um cenário inverso.

Percebemos a diminuição dos patrocínios e iniciativas institucionais de apoio aos criadores de dança no Brasil; por exemplo, em setembro de 2016, a Quasar Companhia de Dança anunciou oficialmente a suspensão temporária de suas atividades e o fechamento do Espaço Quasar, sua sede, por dificuldades financeiras, pois perdeu seu principal patrocinador, a Petrobras. A companhia retornou provisório aos palcos em setembro de 2018, após dois anos de suspensão, e apenas em março de 2020 anunciou o retorno das atividades regulares, por meio do projeto “Manutenção das atividades regulares da Quasar Cia. de Dança” contemplado por edital do Fundo de Arte e Cultura de Goiás. Vemos nas páginas de mídias sociais do Grupo Corpo cada vez mais pedidos de apoio do público cativo de suas apresentações através do projeto “Amigos do Corpo”<sup>2</sup>, que arrecada contribuições voluntárias de pessoas físicas e jurídicas; é também o caso da companhia Deborah Colker, por meio da iniciativa “Entre em Cena”, que visa a “impulsionar nossos espetáculos, estimular o mercado da economia criativa – que corresponde a 2,64% do PIB e é responsável por 4,9 milhões de postos de trabalho no Brasil – e manter a cultura brasileira em movimento”<sup>3</sup>.

Figura 1 – Postagem nos stories da cia. Deborah Colker



Fonte: Instagram oficial da Companhia Deborah Colker (2020).

<sup>2</sup> Disponível em: <https://amigosdocorpo.com.br/>. Acesso em: 28 abr. 2023.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/entre-em-cena>. Acesso em: 28 abr. 2023.

A análise dos modos de produção e sobrevivência de companhias, grupos e coletivos de dança brasileiros, realizada a partir dos resultados da pesquisa “Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil” (MATOS; NUSSBAUMER, 2016), constata que a maioria destes se caracteriza como independente, o que implica em relações informais de trabalho, enquanto 32% dos respondentes da categoria afirmam que seus integrantes não têm remuneração. As autoras afirmam que essas relações de trabalho apontam para “formas e modos de regulação e objetivação que normalizam a precarização das condições de trabalho e de vida” (MATOS; NUSSBAUMER, 2018, p. 49).

Além disso, Matos e Nussbaumer (2018) problematizam o alcance dos editais e leis de incentivo, bem como a dificuldade de levantar recursos financeiros para a manutenção das companhias, especialmente para grupos de pequeno e médio porte. Grande parte dos produtores de dança no país depende de investimentos próprios para sobreviver no mercado:

Verifica-se que a maioria das grupalidades investe recursos próprios tanto na circulação como nas montagens, cujo percentual continua superior a outros tipos de recursos, mesmo quando agregamos algumas tipologias similares como doações e permutas, sendo que a presença de recursos públicos ainda é consideravelmente modesta (MATOS; NUSSBAUMER, 2018, p. 50).

Uma maneira encontrada por artistas de diferentes áreas para se manterem relevantes e visíveis no mercado cultural e utilizar estratégias de marketing para atrair patrocinadores, apoiadores e público. Gisele Nussbaumer (2008) avalia que essa atitude permite a produção e divulgação de obras sem implicar em um posicionamento “integrado” ou acrítico, de modo que, apesar de poder despertar críticas de outros integrantes do campo cultural, é possível encontrar as “brechas” do mercado e fazer a crítica dele. Segundo a autora, “quando o artista passa a ser um agente ativo no processo de negociação do investimento em cultura, passa também a ter melhores condições de resistir às concessões impostas pelo setor economicamente dominante” (NUSSBAUMER, 2008, p. 210).

Simultaneamente, observamos a diminuição da presença de programas, ou reportagens jornalísticas, que correspondem à editoria de cultura na televisão brasileira, seja ela generalista ou temática. O *Starte*<sup>4</sup>, programa especializado em cultura da GloboNews, apresentado por Bianca Ramoneda e responsável pela produção da *Série Corpos* (especial sobre dança

---

<sup>4</sup> O programa foi objeto da investigação da dissertação de mestrado. Ver: GUILHERME, Sofia Franco. **Corpos brasileiros em cena**: a dança contemporânea apresentada pelo jornalismo audiovisual especializado na Série Corpos. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2018.tde-27122018-115215>.

contemporânea), foi encerrado em 2015, depois de dezessete anos de existência. O programa seguinte, *Ofício em Cena*, comandado pela mesma apresentadora, foi cancelado após apenas dois anos no ar.

Esses fatores nos indicam que talvez a televisão, nesse momento, não seja o espaço através do qual obras audiovisuais como a *Série Corpos* encontrem seus públicos específicos. Surgem, então, alguns questionamentos para pesquisas sobre jornalismo audiovisual especializado em cultura.

É o objetivo dessas obras serem recebidas por uma ampla audiência, ou seria mais interessante garantir que atinjam seu público, um grupo mais restrito, porém mais investido nesses tipos de produção? E se a televisão não é o meio mais adequado para que isso aconteça, em que mídias e em que circuitos de circulação e divulgação de conteúdos o audiovisual sobre processos criativos e produções culturais encontraria audiência?

Uma primeira hipótese que podemos levantar é o uso das mídias digitais, como o YouTube, redes sociais e até mesmo canais de *streaming* na internet como forma de circulação de obras audiovisuais jornalísticas sobre dança. Algumas companhias, como o Grupo Corpo, no Brasil, e o Royal Ballet, da Inglaterra, já produzem seu próprio material, na forma de vídeos que acompanham os processos de criação dos novos espetáculos, gravações de suas aulas de balé, e trechos de suas obras disponibilizados em canais oficiais no YouTube e no Vimeo. No entanto, cabe problematizar se essas formas de divulgação midiática possuem o mesmo efeito de legitimação, ou potencial de crítica e documentação das produções culturais no campo artístico, que as mídias tradicionais.

Vale observar que, por mais que tenham se desenvolvido, sobretudo a partir dos anos 2000, outras formas de comunicação via internet, como sites, blogs e redes sociais, permanece sendo o jornalismo cultural impresso o campo mais expressivo de validação da dança feita no Brasil. Nele, reúnem-se as funções da crítica, da agenda e da reportagem, veiculadas em um plano mais amplo em que se designa a imprensa cultural como um todo. Como aponta Camargo:

No Brasil, a dança sempre encontrou dificuldade para conquistar ampla visibilidade nas mídias televisiva e radiofônica, restando ao jornalismo cultural impresso funcionar como uma das únicas instâncias de registro e discussão dessa arte, até a década de 1990 (CAMARGO, 2014, p. 12).

As abordagens críticas mais aprofundadas sobre temas culturais, mais especificamente sobre a dança, são tradicionalmente relegadas ao jornalismo impresso. Mesmo nas emissoras temáticas por assinatura, a cultura ainda disputa o espaço midiático entre as editoriais e acaba sendo colocada em segundo plano, como percebemos pela presença difusa desses temas na

programação. Por esse motivo, as produções audiovisuais que apresentam outros cenários midiáticos, propondo novos olhares sobre a dança e estruturas narrativas diversas, são dignas de análise.

A editoria de cultura no telejornalismo diário usualmente não tem uma identidade bem definida e possui uma presença pouco representativa se comparada com as demais editorias. Ela se encontra “em constante disputa por espaço na divisão temática que o telejornalismo opera sobre o espaço público” (GUILHERME, 2015, p. 14). Suas reportagens são prioritariamente descritivas, com pouco espaço para comentários e aprofundamentos a respeito das produções culturais de que tratam, pois há pouco tempo para desenvolver os assuntos e para a contemplação das imagens e do texto apresentados com velocidade.

Segundo o conceito de *agenda setting* proposto por Charaudeau (2012), as mídias fundamentam os comentários que os sujeitos participantes da vida social tecem sobre o espaço público. Funcionam, assim, como um filtro para os acontecimentos que chegam ao público, incluindo o tratamento dado a esses acontecimentos.

Na conjuntura atual, que aponta cada vez mais para a convergência das mídias, a forma como o público experimenta produtos culturais é afetada. Torna-se mais importante, inclusive do ponto de vista comercial, que os produtores de bens culturais ofereçam experiências narrativas expandidas. Esse consumo transmidiático de um espetáculo de dança, por exemplo, pode ser feito através das mídias sociais das companhias, que oferecem um olhar por trás das coxias para seu público.

Dessa forma, a internet se apresenta como terreno fértil para a exploração de produções audiovisuais com formatos híbridos, que tratam de processos criativos na dança. Com um público bastante específico, mais ainda do que a audiência das emissoras temáticas, essas obras talvez encontrem seu espectador em outros meios de comunicação, não na própria televisão em seus formatos convencionais.

Ao explorar os mecanismos de montagem e edição audiovisual para evocar e reconstruir os espetáculos de dança contemporânea, desvelando seu processo de criação, o material audiovisual disponibilizado em mídias digitais não pretende apenas emular a experiência da plateia ao vivo, mas criar uma nova forma de assistir à dança. O espectador deve estar disposto a desenvolver novos olhares para essa arte do corpo que, tradicionalmente, está associada à presença no mesmo espaço físico que o público.

Algumas das produções que compõem o *corpus* desta pesquisa podem ser classificadas como “documentários do processo” e “documentários sobre o processo” (SALLES, 2010, p. 190). Elas apresentam o *making off* e fazem reflexões posteriores à estreia das obras, dando-

nos acesso a partes do processo de tomada de decisão. Mesmo que não nos permitam conhecer as alternativas e incertezas, não perdem suas possíveis contribuições críticas, visto que a criação é um processo não linear e contínuo. Como ressalta Salles: “O mais importante para compreender os mecanismos criativos é o estabelecimento de relações que o crítico faz entre esses dados e as obras em construção. Só assim temos acesso aos modos de aproveitamento desse entorno” (SALLES, 2006, p. 51).

A disponibilidade desses documentos audiovisuais sobre processos criativos de espetáculos de dança contemporânea possibilita ao espectador entrar em contato com novas camadas de significação das obras, as quais oferecem maior complexidade. Além disso, elas podem, em um segundo momento, contribuir para o trabalho de outros críticos de arte que pretendam analisar as obras das companhias de dança contemporânea.

Ao mesmo tempo, consideramos o papel do jornalismo como formador de um público de dança, enquanto instituição participante do “campo artístico” (BOURDIEU, 2001, p. 290) capaz de instigar o interesse e desenvolver o gosto pela arte. Percebemos as possíveis relações desses produtos audiovisuais com a crítica se considerarmos esta como um campo mais amplo de mediação entre a arte e seu público. Essa reflexão leva em consideração o contexto cultural e histórico dos processos de criação, estabelecendo relações com outras obras e estilos, e suscita a problematização da função dessas produções no sentido de formar um público consumidor para obras recentes da dança contemporânea brasileira.

O primeiro capítulo desta tese aborda os principais conceitos para situar em que campo esta pesquisa e seu tema se encontram. Na primeira seção, caracterizamos o contexto social e midiático no qual se encontram os objetos da pesquisa por meio de uma discussão acerca da cultura audiovisual digital. Partimos dos conceitos de sociedade em rede (CASTELLS, 2010), cultura audiovisual (RODOWICK, 1995), cultura da conectividade (VAN DJICK, 2013) e cultura da convergência (JENKINS, 2008). Com esse debate, buscaremos compreender onde se situa o fenômeno das produções audiovisuais em meios digitais.

A segunda seção apresenta a mediação enquanto conceito-chave para articular as relações entre comunicação e cultura. A partir de Martín-Barbero (1997; 2018), deslocamos os questionamentos a respeito dos meios de comunicação para o debate de suas mediações. Com Silverstone (2002), entendemos a mídia como um processo de mediação.

Em seguida, refletimos sobre o circuito cultural (JOHNSON, 2014; ESCOSTEGUY, 2007) e as inter-relações entre as esferas envolvidas no processo de circulação dos espetáculos de dança: produção (artistas e companhias), mediação midiática (críticos, jornalismo cultural e

mídias) e recepção (público). Pensamos, especialmente, no papel da mídia e da crítica neste circuito cultural que se constrói na difusão da dança.

O segundo capítulo estabelece o percurso metodológicos da pesquisa. Apresentamos os caminhos e mudanças que aconteceram com nosso objeto empírico; por meio de um mapeamento das produções audiovisuais de companhias de dança para o YouTube, escolhemos examinar duas companhias de dança brasileiras, o Grupo Corpo e a São Paulo Companhia de Dança, que se destacaram no cenário midiático investigado por sua visibilidade e reconhecimento no campo de atuação, mas também por seus usos propositivos do espaço on-line para a circulação e a divulgação do trabalho artístico. Nesse capítulo, também definimos conceitos que dialogam com o objeto midiático em foco, pensando na televisão como matriz cultural para os vídeos publicados na internet (GUTMANN; CALDAS, 2018), e, paralelamente, buscamos compreender as especificidades do audiovisual que circula nas plataformas de vídeo on-line (MONTAÑO, 2015). Escolhemos o gênero audiovisual como categoria analítica para organizar o material mapeado e selecionar o *corpus* para análise, pois acreditamos que ele seja um conceito transversal às mediações e às esferas de produção e recepção das obras comunicacionais.

As produções de caráter documental foram analisadas em profundidade no terceiro capítulo, que contempla os vídeos das séries documentais do Grupo Corpo, por serem algumas das primeiras a investir em conteúdo original para o YouTube, e o documentário *Temporada em Construção*, da São Paulo Companhia de Dança, exibido durante o World Ballet Day em 2020. No quarto e último capítulo, voltamos nosso olhar às transmissões ao vivo realizadas por ambas as companhias de dança, especialmente durante o período de restrições aos espetáculos presenciais devido à pandemia da covid-19; deste gênero, selecionamos a temporada digital da SPCD e as séries de workshops do Grupo Corpo, por serem adaptações muito ágeis ao modelo de transmissão simultânea à distância, que acreditamos ter sido possível graças à presença anterior das companhias nas mídias digitais, o que acarreta maior destreza em seu uso.

Finalizamos a tese com uma proposta crítica para o audiovisual on-line que retoma o percurso da pesquisa, aponta os resultados alcançados e propõe caminhos para o olhar sobre as produções que circulam nos meios digitais, posicionada no âmbito da crítica de mídia que se volta para a problematização de representações estabelecidas, propondo novos modos para a construção de identidades e visibilidades.

## 2. Contextos da comunicação on-line e suas mediações

### 2.1. Fluxos multimidiáticos na cultura audiovisual digital

As imagens televisuais e digitais se tornaram, especialmente entre o fim do século XX e o início do XXI, parte fundamental da cultura e permeiam diversos aspectos da vida cotidiana na contemporaneidade. Rodowick (1995) propõe a cultura audiovisual como uma mudança histórica de paradigma produzida pelo surgimento de novas tecnologias de comunicação digital na sociedade, que promovem a convergência midiática e de formas de transmissão de informação. Essa mudança também é econômica e fomenta a globalização do mercado de produções audiovisuais. Além disso, a linguagem se modifica, pois a manipulação e a transmissão digital de signos incentivam a mistura entre visual, verbal e sonoro. Segundo Rodowick (1995, p. 2):

A cultura audiovisual descreve uma mudança histórica: o surgimento de uma era distinta impulsionada por inovações na tecnologia de telecomunicações que está promovendo a convergência de mídias e formas de transmissão de dados anteriormente distintas: filme, fotografia, vídeo e imagens de computador, por um lado; telefonia, radiodifusão e cabo, de outro.<sup>5</sup>

Para compreendermos mais profundamente essas transformações da cultura audiovisual, o autor coloca três questões fundamentais, que devem ser respondidas por meio do pensamento interdisciplinar:

- a) Como a forma da mercadoria muda junto com suas determinações de espaço e tempo do mercado, a natureza e o valor da troca?;
- b) Como a natureza da representação e da comunicação muda com relação à criação, manipulação e distribuição digital de signos?; e
- c) Como nossa experiência de coletividade muda nessa nova cultura audiovisual e como nossa experiência coletiva de tempo e espaço social é reestruturada pela arquitetura comunicacional da cultura audiovisual?

Sobre a questão mercadológica, Rodowick aponta quatro tendências. Primeiramente, a aparição de mercadorias “*soft*”, ou seja, as *commodities* que circulam são dados, de informação ou entretenimento, bem como serviços e facilidades criados pelos produtos, ao invés de objetos físicos manufaturados. A segunda e a terceira são a atomização, ou fragmentação, do espaço do

---

<sup>5</sup> No original: “audiovisual culture describes a historical shift: the appearance of a distinct era driven by innovations in telecommunications technology that is promoting the convergence of previously distinct media and forms of data transmission: film, photography, video, and computer imaging on one hand; telephony, broadcasting, and cable on the other”.

mercado, e a distribuição virtual de mercadorias, em que as relações não dependem mais de fatores geográficos, pois são mediadas tecnologicamente e podem ocorrer, inclusive, no ambiente doméstico.

A aparição e a popularização dos múltiplos serviços de *streaming* e plataformas digitais de circulação de produtos audiovisuais confirmam a tendência observada por Rodowick na década de 1990. Atualmente, a comercialização de cópias físicas, como DVDs ou *bluerays*, foi substituída em larga escala por cópias digitais, sejam elas compradas individualmente ou obtidas através da assinatura de uma plataforma, como Netflix, Amazon Prime Video, Disney Plus ou Globoplay. O blog *TelePadi*<sup>6</sup>, da *Folha de S. Paulo*, divulgou que, a partir de setembro de 2020, o Grupo Globo uniu todo o conteúdo de seus canais por assinatura à plataforma Globoplay, com transmissão digital que permite acesso em tempo real ou sob demanda sem precisar do intermédio de uma operadora de TV por assinatura (TELEPADI, 2020). Esse serviço registrou uma alta de 145% nas assinaturas durante o período da pandemia no ano de 2020, segundo dados de pesquisa do grupo Consumoteca divulgadas em notícia do jornal *Extra*<sup>7</sup> (VELOSO; TONDO, 2020).

Além disso, o hábito de assistir a vídeos distribuídos nessas plataformas, bem como no YouTube ou no Vimeo, em aparelhos pessoais (celulares, tablets e computadores), a qualquer hora e em qualquer lugar, tem integrado o ecossistema de consumo audiovisual contemporâneo. Uma pesquisa da Nielsen Brasil em parceria com a Toluna, realizada em junho de 2020, indica que 42,8% dos brasileiros entrevistados assistem a conteúdos de *streaming* todos os dias; 43,9% têm essa prática ao menos uma vez por semana; e somente 2,5% declaram nunca assistir a algo por meio das plataformas digitais<sup>8</sup>. Uma atualização da pesquisa em setembro do mesmo ano considerando a preferência de plataformas indica que o YouTube está em primeiro lugar para 86% dos brasileiros; em seguida, aparecem Netflix, preferida por 77% dos respondentes, e Amazon Prime, com 42%.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> A matéria intitulada “Globoplay cria pacote com canais pagos e abertos, esvaziando TV por assinatura” foi publicada no dia 30 de agosto de 2020, no blog *TelePadi*, da *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/globo-une-globosat-e-globo-em-pacote-unico-no-digital-esvaziando-tv-paga/#.X00InRO-4FI.twitter>. Acesso em: 29 abr. 2023.

<sup>7</sup> A matéria intitulada “Com pandemia e novos hábitos, 2020 se torna o ano do streaming no Brasil” foi publicada em 27 de setembro de 2020, no portal do jornal *Extra*. Disponível em: <https://extra.globo.com/economia/com-pandemia-novos-habitos-2020-se-torna-ano-do-streaming-no-brasil-rv1-1-24660806.html>. Acesso em: 29 abr. 2023.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://mercadoeconsumo.com.br/2020/09/25/consumo-de-streaming-e-habito-diario-para-43-dos-brasileiros-durante-a-pandemia/>. Acesso em: 29 abr. 2023.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://exame.com/negocios/menos-vidEOS-mais-trabalho-veja-como-brasileiros-usam-a-internet-em-2021/>. Acesso em: 29 abr. 2023.



A última tendência apontada por Rodowick é o desaparecimento do tempo livre, já que o tempo se torna uma mercadoria valiosa e uma importante unidade de medida para o estabelecimento de valores nas trocas comerciais. O comprador paga pelo tempo de uso de um produto ou pelo tempo “criado” ou liberado por um serviço. As transformações nas relações com o tempo e o espaço fazem parte da nova arquitetura social estruturada pela transmissão de informação multimídia.

O sociólogo espanhol Manuel Castells (2010, p. xvi) considera que “todas as grandes mudanças sociais são caracterizadas por uma transformação do tempo e do espaço”. Portanto, as mudanças sociais decorrentes da conexão em redes digitais também acarretam novas organizações espaciais e novas percepções temporais. O espaço é um conceito construído com base na experiência humana, e podemos considerá-lo uma forma e prática social. Na concepção de Castells (2010, p. xvii), o espaço é o que “define o quadro temporal das relações sociais”. A partir dessa ideia, o autor propõe a distinção entre o “espaço dos lugares” e o “espaço dos fluxos”, em que o primeiro seria o espaço da contiguidade e o segundo, da simultaneidade das práticas e interações sociais, independentemente da localização dos sujeitos envolvidos.

O espaço dos fluxos é, assim, a transformação decorrente das conexões por meio de redes digitais que permitem a produção, transmissão e processamento de fluxos de informação e viabilizam o processo de comunicação à distância com enorme agilidade e facilidade. Nessa nova forma de organização espacial, temos grande urbanização e concentração populacional em um pequeno número de áreas do mundo, como nós de conectividade que podem ser alcançados por meio das redes globais. A característica mais marcante dessa arquitetura social é a conexão em rede do local e do global, que se dá de forma seletiva de acordo com o valor relativo dos lugares para a rede, de modo que a lógica dominante é a de inclusão ou exclusão das redes.

O que se forma, nesse contexto, não são cidades globais, e sim, “redes globais que estruturam e mudam áreas específicas de algumas cidades por meio de suas conexões” (CASTELLS, 2010, p. xx). Essas conexões ainda não se libertaram dos espaços de lugares, das relações em contiguidade, pois as tomadas de decisão de alto nível são feitas de forma presencial, apesar de sua implementação ser realizada nas redes de comunicação eletrônicas.

Observamos uma crescente contradição e dissociação entre o espaço dos lugares e o espaço dos fluxos, pois há uma concentração de riquezas nas regiões metropolitanas com o uso das redes para a criação de valor. No entanto, culturalmente, a identificação dos sujeitos se dá mais fortemente numa esfera local ou regional. De acordo com Castells (2010, p. xxv): “Embora haja lugares no espaço dos fluxos e fluxos no espaço dos lugares, o significado cultural e social

é definido em termos de lugar, ao passo que funcionalidade, riqueza e poder são definidos em termos de fluxo”.

A ideia de um espaço fragmentado, com pontos distintos conectados por sua ligação a centros de transmissão de informação, e a eliminação da noção de distância física também foram observados por Rodowick (1995) na cultura audiovisual, com o que ele denomina de serialização do espaço social. Na prática, as interações comunicacionais ocorrem em espaços díspares, passando a ser altamente mediadas e assíncronas. Os processos automatizados produzem o desaparecimento do “tato”, uma descorporificação da informação (RODOWICK, 1995, p. 6).

Assim como as organizações espaciais se transformam, as percepções temporais também se alteram com a configuração de uma sociedade conectada em redes, pois o tempo pode ser vivenciado de diferentes maneiras. Historicamente, o tempo se define por uma sequência de práticas e percepções cujo intervalo e ritmo variam “dependendo da organização social, da tecnologia, da cultura e da condição biológica da população” (CASTELLS, 2010, p. xxv). Em uma economia capitalista, tempo é dinheiro, e a velocidade se torna essencial para as transações financeiras e obtenção de lucro, especialmente em um contexto de globalização no qual essas transações podem ser realizadas 24 horas por dia nos mercados financeiros. Nessas operações em redes financeiras, Castells identifica o surgimento do “tempo atemporal”, que substitui o tempo industrial do relógio.

O tempo atemporal acontece quando “há uma perturbação sistêmica na ordem sequencial das práticas sociais desempenhadas no âmbito de um determinado contexto, como a sociedade em rede” (CASTELLS, 2010, p. xxvi). Ele se caracteriza, de acordo com Castells (2010, p. xxvi), por uma “tentativa de aniquilar o tempo”, a negação da sequência para instaurar a eterna simultaneidade.

Temos, então, uma flexibilidade tal que já não se distinguem o tempo de trabalho, o tempo pessoal e o tempo familiar. As tecnologias de comunicação e transportes possibilitam a aceleração do tempo e a realização simultânea de tarefas e estimulam a corrida atrás da “miragem de transcendência do tempo” (CASTELLS, 2010, p. xxvii). Nossa noção de tempo também é afetada e, em certa medida, obliterada, pois temos a experiência de presença constante dos nossos avatares na realidade virtual das plataformas digitais. Segundo Castells (2010, p. xxviii), o tempo atemporal é o tempo de poder na sociedade em rede, que coexiste com o tempo biológico e o tempo do relógio, pois “o tempo é uma forma social, e as sociedades são constituídas por diferentes formas resultantes de várias camadas de organização social que se misturam nos períodos de transição histórica”.

A percepção de tempo acelerado no contexto de comunicação digital, decorrente do aumento da velocidade das transmissões de informação e do grande número de interações possíveis por meio das tecnologias, gera também mudanças na construção de memória. À primeira vista, a capacidade de armazenamento de dados das tecnologias digitais poderia significar, conseqüentemente, uma maior capacidade de memória. No entanto, a memória é mais do que a coleta e arquivamento de dados e informações; ela é uma construção narrativa sobre essas informações. Para que isso ocorra de maneira efetiva socialmente, é necessário que haja tempo para a interpretação dos dados e acontecimentos.

Três complexos de práticas são apontados por Couldry (2015, p. 67) como possíveis pontos de entrada para compreendermos as transformações na relação entre tempo, narrativa e memória no mundo digital. São eles: arquivamento; manutenção dos canais abertos; e “manutenção das coisas juntas”.

O primeiro está relacionado à facilidade de arquivar dados por meio das tecnologias digitais e não tem apenas implicações positivas para a preservação de uma memória institucional ou social. Torna-se necessário criar meios de ordenação e interpretação para a grande quantidade de dados armazenados para que eles façam sentido, concatenados em uma narrativa social.

O segundo ponto diz respeito a uma forma de consumo de mídia e de comunicação que demanda aos sujeitos estarem disponíveis e conectados a todo momento, bem como se orientarem no mundo que está além do espaço privado, onde a distinção entre mídia de massa e individual já não é mais clara. Segundo Couldry (2015, p. 67):

Essa maneira de estar no presente pode se tornar tão intensa e usar tanto de nossa capacidade de atenção que irá expulsar nossa possibilidade de reter comparações (por exemplo, memórias) com o passado, e portanto debilitar nossa habilidade para refletir sobre alternativas efetivas aos nossos erros e sucessos passados.

Finalmente, a prática de “manter as coisas juntas” se refere à habilidade, facilitada pelas tecnologias digitais, de relacionar atividades e fazer previsões e ajustes de acordo com as informações coletadas, o que torna os indivíduos responsáveis por “considerar em nossas ações e decisões o conhecimento que presumidamente temos sobre o que alguém (próximo ou nem tanto) fez um dia atrás ou o que eles precisarão fazer amanhã” (COULDRY, 2015, p. 67). Essa expectativa gera uma pressão sobre o gerenciamento do tempo.

A exposição ao fluxo de informação infinito, a necessidade de manter-se conectado e a quantidade imensa de interações possíveis e cada vez mais aceleradas têm um custo temporal que se acumula, pois não temos tempo para processar, interpretar e responder adequadamente

aos estímulos e informações recebidos. Precisamos, então, de formas de controle e seleção dos canais que mantemos abertos. Isso cria um paradoxo:

[...] infraestruturas para aprimorar a comunicação interpessoal, através de suas tendências embutidas para acelerar as interações, cria um déficit de tempo tão severo que as pessoas necessitam parar de comunicar, pelo menos diretamente (face a face), adiando a comunicação integral para melhor gerenciar, como elas esperam, o déficit de tempo resultante (COULDRY, 2015, p. 69).

A comunicação é uma atividade central para a construção da vida humana em sociedade, e reivindicarmos tempo para construção de significados e interpretação dos dados que circulam com tamanha agilidade por meio das conexões em redes digitais é essencial, especialmente quando notamos a retórica do *Big Data* se tornando proeminente no contexto atual. Para o autor, não podemos abrir mão do tempo necessário “para o difícil ato de configurar a sucessão complexa de processos de dados sociais presentes no ‘mundo social’ que podem ser interpretados e criar sentido político e cívico” (COULDRY, 2015, p. 72).

A comunicação e a linguagem medeiam e determinam nossa cultura, portanto, as transformações culturais e comunicacionais estão interligadas de forma complexa. Em uma nova configuração tecnológica na qual a internet é utilizada para acessar os meios de comunicação, seus usos e linguagens serão modificados, formando um “sistema multimodal e multicanal que integra todas as formas de mídia” (CASTELLS, 2010, p. xi) e combina as modalidades oral, escrita e audiovisual em uma linguagem multimidiática composta por sons, imagens e textos. Temos um novo sistema de comunicação que participa, então, de uma nova lógica cultural.

Uma breve retomada da evolução dos ciclos comunicacionais e culturais recentes, como proposto por Santaella (2007), nos auxilia no entendimento da paisagem midiática contemporânea, da qual os vídeos produzidos para plataformas digitais de compartilhamento, como o YouTube, fazem parte. Segundo a autora, “sistemas midiáticos consistem em tecnologias comunicacionais e nas mais variadas práticas econômicas, políticas, institucionais e culturais que crescem com eles” (SANTAELLA, 2007, p. 122). Um sistema não desaparece quando outro surge. Ao invés disso, novas camadas são acrescentadas ao ecossistema midiático, pois a cultura humana é cumulativa, e tradição e mudança estão em constante interação.

Recuperamos os dois ciclos mais recentes na classificação de Santaella, a saber: cultura das mídias e cibercultura. A primeira diz respeito ao surgimento, nos meios de comunicação, de tecnologias que permitiram uma cultura do “disponível e do transitório” (SANTAELLA, 2007, p. 125). Aparelhos como o videocassete, *walkman*, controle remoto e TV a cabo

intensificaram as possibilidades de hibridização de linguagens e multiplicação de mídias. Nessa lógica, o consumo personalizado começa a tomar a frente em relação ao consumo massivo do ciclo anterior.

Como Castells (2010) aponta, a televisão, ao diversificar a disponibilidade de canais, instaura maior segmentação de público, bem como mais possibilidades de interação, seleção e individualização das experiências da audiência. Esta já não é mais uma audiência de massa, uniformizada e sincronizada, apesar de ainda existirem poucas oportunidades para participação e *feedback* do espectador, sendo a comunicação majoritariamente unilateral.

A cibercultura, ou cultura digital, está ligada ao movimento de globalização e ao desenvolvimento da comunicação mediada por computadores que se espalhou por múltiplas esferas da vida social: doméstica, do trabalho, da educação e do lazer. Esse ciclo é caracterizado por Santaella (2007, p. 129) como a “cultura do acesso” e tem como traço marcante a conectividade contínua, especialmente com o advento da comunicação sem fio. Segundo Castells (2010, p. xiv), “as comunidades online estão se desenvolvendo rapidamente não como um mundo virtual, mas como uma virtualidade real integrada a outras formas de interação em uma vida cotidiana cada vez mais híbrida”.

A multimídia é identificada pelo autor como ambiente simbólico da cultura digital, em um sistema “caracterizado pela integração de diferentes veículos de comunicação e seu potencial interativo” (CASTELLS, 2010, p. 450). As empresas, mais do que os governos, deram forma ao novo sistema ao investirem em infraestrutura e tecnologia e na criação de consórcios regionais e globais de várias modalidades midiáticas.

O padrão sociocultural multimidiático que tomou forma na cultura digital apresenta as características que descreveremos a seguir (CASTELLS, 2010). Primeiramente, há a segmentação e diferenciação dos usuários, não apenas por parte dos produtores de mensagens, mas também do próprio receptor ao explorar as capacidades interativas dos meios de comunicação e selecionar conteúdo de acordo com seus interesses pessoais. Um exemplo disso é a criação de comunidades virtuais.

A segunda característica é a estratificação dos usuários entre interagentes e receptores da interação, na qual questões de raça, classe social, gênero e região certamente devem ser consideradas. Deve-se notar que o acesso às tecnologias multimídia é desigual, e as diferenças educacionais e culturais têm grande influência no uso da interação, portanto, há diferenciação entre “aqueles capazes de selecionar seus circuitos multidirecionais de comunicação e os que recebem um número restrito de opções pré-empacotadas” (CASTELLS, 2010, p. 458).

A comunicação de todos os tipos de mensagens em um sistema comum é a terceira característica. “O acesso às notícias, educação, espetáculos audiovisuais no mesmo meio, mesmo que a partir de fontes diferentes intensifica a mistura de conteúdos” (CASTELLS, 2010, p. 458); assim, diferentes formas de comunicação trocam códigos entre si em um ambiente semântico multifacetado.

A última característica, destacada por Castells como a mais importante, é que a multimídia engloba em seu domínio a maioria das expressões culturais. Segundo o autor, esse processo equivale ao “fim da separação e até a distinção entre mídia audiovisual e impressa, cultura popular e cultura erudita, entretenimento e informação, educação e persuasão” (CASTELLS, 2010, p. 458).

A convergência é uma das palavras mais utilizadas para definir as transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais observadas na cultura digital. O pesquisador Henry Jenkins (2008) elege esse termo para se referir “ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação” (JENKINS, 2008, p. 29). O autor entende a convergência como uma transformação cultural, não meramente tecnológica, que afeta as formas de produção e consumo dos meios de comunicação. Esse contexto estimula os consumidores a fazerem conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos. A perspectiva da cultura de convergência valoriza a produção coletiva de significados na medida em que entende que esse processo ocorre na construção subjetiva de sentidos e nas interações sociais com outros consumidores.

Nesse cenário, que aponta cada vez mais para a convergência das mídias, a forma como o público experimenta produtos culturais é afetada. Torna-se mais importante, inclusive do ponto de vista comercial, que os produtores de bens culturais ofereçam experiências narrativas expandidas. Assim, o consumo transmidiático de um espetáculo de dança, por exemplo, pode ser feito através das mídias sociais da companhia, que oferece um olhar por trás das coxias para seu público.

A existência e a visibilidade das produções passam, portanto, a depender de sua participação nos espaços de comunicação digital. Castells (2010, p. 461) afirma que o “binário presença/ausência no sistema multimidiático” define a existência de todo tipo de mensagem na sociedade digital e que apenas a presença possibilita a comunicabilidade e socialização; do contrário, as mensagens ficam restritas à individualidade ou às subculturas.

Contudo, o autor deixa claro que uma consequência da inclusão no sistema é a “adaptação a sua lógica, à sua linguagem, aos seus pontos de entrada, a sua classificação e

decodificação” (CASTELLS, 2010, p. 461). É necessário, assim, defendermos uma rede horizontal e multimodal, ao invés de um sistema centralizado de distribuição multimídia, considerando os possíveis efeitos sociais da monopolização das plataformas de comunicação digital. A pluralidade da rede aumenta seu potencial transformador, como aponta Castells:

A mídia, mesmo uma mídia tão revolucionária quanto essa, não determina o conteúdo e o efeito de suas mensagens. Mas possibilita diversidade ilimitada e autonomia de produção na maioria dos fluxos de comunicação que constroem significados na cabeça das pessoas (CASTELLS, 2010, p. xvi).

Uma perspectiva mais crítica sobre os usos das redes sociais digitais, apresentada por Van Djick (2013), traz o conceito de conectividade como o novo capital social e econômico a ser explorado. A maior conectividade dos usuários implica em mais visibilidade e, ao mesmo tempo, gera mais dados, codificações das relações sociais e comportamentos que podem ser transformados em mercadorias e são amplamente explorados pelos grandes conglomerados midiáticos que detêm a maioria das plataformas digitais. O resultado dessas plataformas interconectadas é um ecossistema midiático com muitos pequenos participantes (usuários) e poucos grandes, representados especialmente pelo grupo conhecido como “GAFAM” (Google, Apple, Facebook, Amazon e Microsoft).

Conforme Van Djick, a teoria da convergência e a economia política são duas abordagens acadêmicas divergentes que podem analisar os efeitos do fenômeno da plataforma de comunicação digital. Para a autora, à primeira, falta a problematização da estrutura corporativa e modelos de negócios das mídias sociais; já a segunda tende a não valorizar o papel dos usuários, do conteúdo e das formas culturais nos processos de comunicação digital. O que falta a essas abordagens é “um modo analítico que integra um ponto de vista tecno-cultural com uma perspectiva socioeconômica”<sup>10</sup> (VAN DJICK, 2013, p. 129).

Buscaremos, então, construir um protocolo teórico-metodológico que nos permita investigar o circuito cultural construído por meio das produções audiovisuais de companhias de dança para mídias digitais, levando em consideração a crítica aqui colocada. O conceito de mediações irá nos auxiliar na compreensão desse fenômeno de forma mais aprofundada.

---

<sup>10</sup> No original: “lacking in both approaches is an analytical mode that integrates a techno-cultural viewpoint with a socioeconomic perspective”.

## 2.2. Mediações como conceito articulador entre comunicação e cultura

Os meios de comunicação estão cada vez mais integrados ao cotidiano, especialmente com a disseminação das tecnologias digitais. Como pudemos observar na seção anterior, essa permeância das mídias na vida social transforma a comunicação, a economia, a política e as relações interpessoais e torna difícil, ou quase impossível, ficar de fora do ambiente midiático.

O conceito de midiaticização, como proposto por Hjarvard (*apud* MARTINO, 2015, p. 239), pensa a integração das mídias ao cotidiano como um processo complexo de articulação entre mídia e sociedade que altera os modos de ser e estar no mundo e as práticas sociais e institucionais, e que, portanto, vai além do simples uso dos meios de comunicação. A midiaticização assim entendida pode ser direta, quando práticas antes realizadas independentemente da utilização de qualquer mídia passam a acontecer em espaços midiáticos ou virtuais; e o processo também pode ser indireto, quando elementos midiáticos nos cercam no dia a dia, como camisetas estampadas com personagens da cultura pop ou bordões de novela em conversas comuns.

Segundo Martino (2015), a midiaticização deve ser entendida sob uma perspectiva relacional e como “um fenômeno histórico e social vinculado a uma série de condições econômicas, políticas e tecnológicas” (MARTINO, 2015, p. 241). No entanto, Couldry (2008) critica a linearidade ou unidirecionalidade das aplicações do conceito. Ao investigar, pelo viés da midiaticização, como diversos processos socioculturais se modificam para melhor adequação aos modos de representação midiáticos, uma única lógica midiática parece se sobrepor às demais lógicas no espaço social. Esse tipo de análise pode obscurecer a multiplicidade de pressões e conflitos relacionados à mídia presentes na sociedade.

Couldry (2008) sugere, então, que o conceito de “mediação” – recuperando, para isso, principalmente, a definição de Roger Silverstone – possa complementar a midiaticização e auxiliar na compreensão do processo não linear das transformações heterogêneas que emergem da articulação dos meios de comunicação com a sociedade. O autor<sup>11</sup> aponta como a mídia trabalha não somente na transmissão de mensagens individuais em momentos distintos de recepção, mas em um processo de transformação do ambiente, o que, por sua vez, muda as condições de produção e interpretação futuras para a mídia.

---

<sup>11</sup> No original: “this helpfully brings out how any process of mediation (or perhaps ‘mediation’) of an area of culture or social life is always at least two-way: ‘media’ work, and must work, not merely by transmitting discrete textual units for discrete moments of reception, but through a process of environmental transformation which in turn transforms the conditions under which any future media can be produced and understood. ‘Mediation’ in other words is a nonlinear process”.



Nos termos de Silverstone (2002, p. 762), a mediação é um processo “fundamentalmente, mas desigualmente, dialético, no qual meios de comunicação institucionalizados (imprensa, rádio e televisão e de forma crescente a rede mundial de computadores) estão envolvidos na circulação geral de símbolos na vida social”<sup>12</sup>. Couldry (2008, p. 383) propõe ir além da dialética dessa definição para dar mais espaço à não-linearidade, descontinuidade e assimetria dos processos, compreendendo a mediação como “resultado de fluxos de produção, fluxos de circulação, fluxos de interpretação ou recepção e fluxos de recirculação”<sup>13</sup>.

O fenômeno de *digital storytelling* é o objeto a partir do qual Couldry (2008) problematiza os conceitos de mediação e midiaticização. Apesar de suas ponderações estarem voltadas ao estudo de narrativas pessoais espalhadas por meio de tecnologias digitais de comunicação, as questões colocadas pelo pesquisador podem ser adaptadas ao nosso objeto de estudo: as produções audiovisuais de companhias de dança para plataformas digitais.

Observamos uma aproximação pois, ao produzir seu próprio conteúdo, as companhias procuram um caminho de comunicação alternativo aos grandes veículos de comunicação, como o jornalismo cultural apresentado na imprensa e na televisão. Por esse meio, elas podem contar suas próprias histórias, mostrar seus processos de criação, exibir seus espetáculos e se comunicar com um público bastante específico.

No desenvolvimento desta pesquisa, pretendemos investigar como se dá a construção de um circuito midiático crítico da dança contemporânea brasileira a partir de produções audiovisuais em meios digitais. Para tal, propomos analisar as inter-relações entre as esferas envolvidas no processo de circulação dos espetáculos de dança, a saber: produção (artistas e companhias), mediação midiática (críticos, jornalismo cultural e mídias) e recepção (público). Observamos, então, a vinculação com a dinâmica dos fluxos midiáticos conforme apresentada por Couldry (2008).

Para que consigamos colocar questões ao circuito que se constrói, precisamos de um conceito mais amplo de mediações, que possibilite o debate para além das especificidades dos meios de comunicação. Portanto, buscamos compreender o processo de comunicação como um todo, tendo como base o mapa das mediações proposto por Martín-Barbero na obra *Dos meios às mediações* (1997).

---

<sup>12</sup> No original: “mediation, in the sense in which I am using the term, describes the fundamentally, but unevenly, dialectical process in which institutionalised media of communication (the press, broadcast radio and television, and increasingly the world wide web), are involved in the general circulation of symbols in social life”.

<sup>13</sup> No original: “resultant of flows of production, circulation, interpretation and recirculation”.

O autor propõe o deslocamento do lugar das perguntas feitas pelas pesquisas em comunicação. Ao invés de pensarmos em questões sobre os meios de comunicação, enquanto inovações tecnológicas e formatos de produção que correspondem a uma lógica do mercado, Martín-Barbero (1997) traz as mediações como lugares para se estudar a complexidade das relações entre comunicação, cultura e política. Assim, desloca o eixo do debate para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 258).

A mediação é um conceito plural, razão pela qual trabalharemos com o termo *mediações*. Por meio das mediações, enquanto perspectiva teórica, é possível estudar o processo da comunicação em suas diversas instâncias – a produção, o produto e a recepção. Como colocam Martín-Barbero e Sonia Munhoz:

As mediações são esse “lugar” de onde é possível compreender a interação entre o espaço da produção e o da recepção: o que [a mídia] produz não responde unicamente a requerimentos do sistema industrial e a estratégias comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver (MARTÍN-BARBERO; MUNHOZ, 1992, p. 20 *apud* LOPES, 2018, p. 15).

Situar o estudo das mídias no âmbito das mediações implica em relacioná-las aos processos de transformação cultural. Portanto, podemos afirmar que as formas de produção e “modalidades de comunicação” que surgem são uma materialização, por meio da tecnologia, das mudanças socioculturais que “davam sentido a novas relações e novos usos” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 191).

O mapa das mediações (Figura 2), construído a partir das propostas de Martín-Barbero, contribui para a compreensão dessas relações entre cultura, política e comunicação.

**Figura 2 – Mapa das mediações adaptado de Martín-Barbero**



Fonte: Lopes (2018).

No mapa, estão colocados, no centro, a comunicação, a política e a cultura como “mediações constituintes ou fundantes” (LOPES, 2018, p. 17). Por meio do mapa, é possível articular as relações entre mídia e cultura, produtores, receptores e produções. No eixo diacrônico, ou histórico de longa duração, se estabelece a relação entre as matrizes culturais e os formatos industriais. No eixo sincrônico, relacionamos as lógicas de produção e as competências de recepção. Como sintetiza Lopes:

A mediação deve ser entendida como o processo estruturante que configura e reconfigura tanto a lógica da produção quanto a lógica dos usos. Ela exige pensar ao mesmo tempo o espaço da produção, assim como o tempo do consumo, ambos articulados pela vida cotidiana (usos/consumo/práticas) e pela especificidade dos dispositivos tecnológicos e discursivos das mídias envolvidas (LOPES, 2018, p. 17).

O pensamento histórico presente no eixo diacrônico nos permite fugir de um “maniqueísmo estrutural” e considerar uma “topografia de discursos movediça” (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 16). As mudanças socioeconômicas e culturais, as transformações tecnológicas, bem como as constantes intertextualidades e intermedialidades que sustentam e renovam os gêneros e os meios de comunicação são responsáveis por essa mobilidade das gramáticas discursivas.

Além dos dois eixos, o mapa das mediações também esquematiza as relações entre as quatro instâncias principais. Dessa maneira, é possível observar uma teia de múltiplas mediações. No estudo das produções midiáticas, interessa-nos, destacadamente, a noção de tecnicidade, aqui colocada entre as lógicas de produção e os formatos industriais. Tecnicidade entendida não como técnica, ligada às inovações tecnológicas, mas como materialização discursiva, desenvolvimento de linguagens, que implica também em formas de expressão, percepção e leitura.

A análise de conteúdos audiovisuais presentes nas mídias digitais também envolve a compreensão do funcionamento das lógicas de produção, que, segundo Martín-Barbero (2018, p. 18), mobiliza questões em três sentidos: o primeiro diz respeito à estrutura empresarial, ou seja, às “dimensões econômicas, ideologias profissionais e rotinas produtivas”; o segundo se relaciona à “competência comunicativa”, a capacidade da produção de interpelar e construir públicos; e, finalmente, temos indagações sobre a “competitividade tecnológica”, investigando quais são os usos da tecnicidade citada anteriormente, onde se encontram grande parte das inovações das formas industriais.

Ao tratarmos do YouTube, uma grande plataforma de consumo midiático, inserida em um ecossistema de circulação em massa de produções audiovisuais, cabe recuperar uma

importante perspectiva presente na obra de Martín-Barbero: a heterogeneidade do campo da comunicação e do mercado simbólico. Mesmo quando tratamos da cultura de massa, esta é atravessada por brechas e contradições das demandas do popular. Como o autor afirma: “No próprio interior dessa cultura coexistem produtos heterogêneos, alguns que correspondem à lógica do expediente cultural dominante, outro que corresponde a demandas simbólicas do espaço cultural dominado” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 311).

As produções audiovisuais de grupos de dança contemporânea para plataformas digitais podem ser estudadas sob a perspectiva das mediações, a partir do mapa proposto por Martín-Barbero (1997), por serem entendidas enquanto um fenômeno cultural e comunicacional. Assim, esperamos que as mediações ajudem a articular as relações entre comunicação e cultura na pesquisa sobre o circuito midiático que se constrói em torno de produções artísticas na contemporaneidade. Para tal, propomos a sistematização de três tipos de mediações envolvidas na circulação de produtos culturais, a partir das teorias estudadas. São elas: *mediação estética*, *mediação midiática* e *mediação social*.

As produções culturais se materializam em textos, aqui entendidos, de forma ampla, como o produto que chega até o consumidor, sejam eles um vídeo, uma coreografia, um áudio, ou qualquer outra linguagem, não apenas a verbal. A *mediação estética* está relacionada a essa materialização, às formas simbólicas e culturais articuladas no texto e aos “operadores perceptivos e destrezas discursivas” apontadas por Martín-Barbero (2018, p. 18) em sua definição de tecnicidade.

As mídias, dentre elas, o jornalismo cultural e os vídeos publicados por companhias de dança no YouTube, ao apresentarem produções culturais, se tornam mediadoras entre as esferas da produção e recepção no processo de circulação das obras. Nesse sentido, compreendemos a *mediação midiática* por meio da concepção de Silverstone (2002), que entende a mídia como um processo de mediação que “implica no movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro” (SILVERSTONE, 2002, p. 33). Portanto, esse primeiro tipo de mediação pode ser visto como uma forma de tradução midiática, sempre incompleta, deixando uma lacuna entre representação e representado. Ela é uma atividade ética e estética, que inclui, além dos produtores, leitores e leitura.

A *mediação social* é aquela relacionada à esfera de recepção das produções culturais. Nos termos de Martín-Barbero, a instância das competências de recepção é central a esse tipo de mediação e envolve tanto a ritualidade quanto a socialidade. Quando um bem cultural chega ao público, sua interpretação será feita de acordo com as condições sociais do receptor, assim, as ritualidades “constituem as gramáticas da ação – do olhar, do escutar, do ler – que regulam

a interação entre os espaços e tempos da vida cotidiana e os espaços e tempos que conformam os meios” (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 19). Essa mediação também envolve as relações cotidianas que formam a socialidade, a qual, segundo Martín-Barbero (2018, p. 17, grifos do autor), é “o lugar de ancoragem da *práxis comunicativa* e resulta dos modos e usos coletivos da comunicação”.

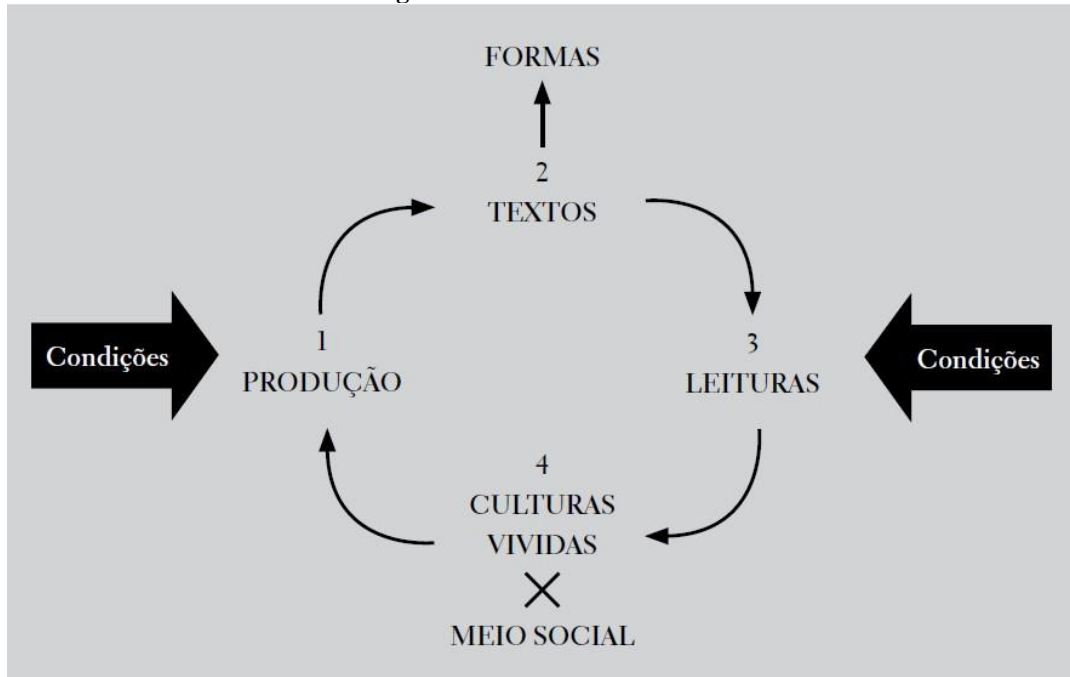
Essas mediações estão inseridas na dinâmica dos fluxos de produção, circulação, recepção e recirculação do circuito cultural. A seguir, passaremos à definição desse circuito e de seus componentes.

### **2.3. Circuito cultural e crítico da dança**

A circulação de obras de arte, como espetáculos de dança, envolve diversos atores sociais: artistas e companhias, críticos, jornalistas, as mídias e o público. Para compreendermos esse processo, precisamos definir o circuito da cultura e seus principais momentos, pensando, especialmente, no papel da mídia e da crítica nele.

Richard Johnson (2014) propõe uma representação diagramática do circuito da produção, circulação e consumo dos produtos culturais (Figura 3). Os momentos do circuito são interdependentes e necessários para o todo, porém, são distintos entre si. O autor ainda afirma que, ao nos colocarmos em determinado ponto do circuito, não conseguimos ver o que está acontecendo nos demais. Sobre a proposta de Johnson, Escosteguy (2007, p. 128) sintetiza que “consiste em pensar cada um dos momentos que compõem o circuito da cultura à luz dos outros, para não perder de vista os processos”.

Figura 3 – Circuito da cultura



Fonte: Escosteguy (2007) (baseado em Johnson).

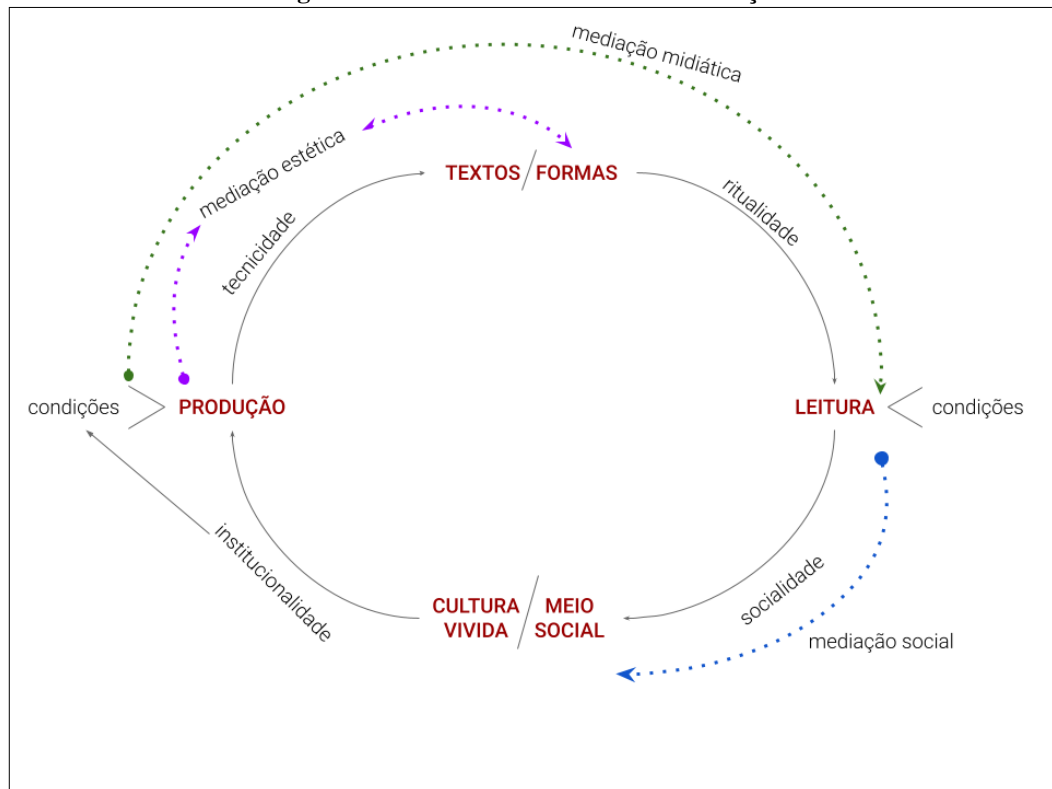
Existem três pontos de entrada principais e abordagens possíveis para o estudo de produções culturais: aquelas baseadas na produção, no texto ou na recepção. Cada uma delas tem limitações apontadas por Johnson (2014). O estudo centrado na produção tende a negligenciar os aspectos mais subjetivos da produção cultural, relacionados aos repertórios culturais e à cultura vivida, assimilando-os à produção capitalista em geral. Outra crítica a essa perspectiva é a que se relaciona à “inferência dos usos sociais com base nas condições de produção” (ESCOSTEGUY, 2007, p. 120), afinal, na cultura, a produção não deve ser entendida como determinante de todo o circuito.

As análises baseadas no texto estão preocupadas com os produtos culturais e suas formas simbólicas para compreender as estruturas de construção de significados. Para esse tipo de investigação, é necessária a abstração das formas culturais, o que pode implicar em sua primeira limitação: negligenciar os “aspectos mais concretos da produção desses mesmos textos” e “a organização da instituição de onde se origina tal forma” (ESCOSTEGUY, 2007, p. 120). Uma outra preocupação apontada para essas abordagens é a diferença entre a leitura do público comum e a leitura de críticos e comentaristas especializados. Johnson (2014) identifica as “posições de leitura” sugeridas no próprio texto como uma conexão entre a forma textual e a subjetividade dos leitores, no entanto, a dificuldade está na passagem do momento abstrato do “leitor no texto” para a concretude do leitor real, na sociedade.

Essa crítica nos leva às análises das leituras, preocupadas com a recepção dos produtos culturais enquanto momento da produção de significados. O autor destaca o caráter intertextual e interdiscursivo dos textos circulando socialmente e reforça a centralidade do contexto para o entendimento das experiências dos sujeitos no consumo dos bens culturais. Porém, é necessário problematizar os limites da experiência e o risco em “assumir a autonomia da *leitura* em oposição à autoridade do *texto*, suprimindo ainda o momento da produção do que está sendo consumido” (ESCOSTEGUY, 2007, p. 121, grifos da autora). Também no âmbito da recepção, estão os estudos das culturas vividas, dos espaços e grupos sociais onde circulam as produções; como coloca Escosteguy (2007, p. 121), o problema desse tipo de pesquisa “é tornar-se condescendente com a cultura estudada, enfatizando sua criatividade”. Por isso, é necessário observar as relações entre os produtos em circulação e as práticas de grupos sociais que os consomem.

Essa abordagem interdisciplinar dos Estudos Culturais, que procura observar as relações estabelecidas entre os diferentes momentos que constituem o circuito de cultura, pode ser combinada com a noção de mediações explorada na seção anterior. Elaboramos, então, para a melhor visualização dos fluxos de produção, circulação e recepção e da inserção das mediações nessa dinâmica, um diagrama (Figura 4) formulado a partir das propostas de Johnson (2014) e Martín-Barbero (1997; 2018).

**Figura 4 – Circuito da cultura com mediações**



Fonte: elaborado pela autora, baseado em Johnson (2014) e Martín-Barbero (2018).

No centro do diagrama, temos os momentos do circuito da cultura (JOHNSON, 2014): a produção, o texto, a leitura e a cultura vivida. Nos fluxos entre cada um dos momentos, identificamos as mediações de Martín-Barbero (2018). Nas condições de produção, partindo do meio social, temos a institucionalidade. Entre a produção e os textos, temos a tecnicidade. A ritualidade está entre textos e leituras, criando as condições de leitura juntamente com a socialidade, que, por sua vez, está no fluxo entre aquela e a cultura vivida.

Por fim, localizamos, na representação diagramática, as mediações propostas por este trabalho. A mediação estética está ligada diretamente às formas dos textos e à sua construção, portanto, encontra-se no fluxo da produção ao texto. A mediação social diz respeito aos processos de recepção e interpretação, por isso, a posicionamos entre a leitura e a cultura vivida. Já a mediação midiática poderia ser considerada como um circuito paralelo e interconectado, pois as mídias possuem seus próprios circuitos de comunicação, mas, ao mesmo tempo, participam dos processos de publicização e difusão dos textos que estão no circuito da cultura inicial. A escolha de uma representação diagramática na forma circular foi feita para evidenciar a continuidade e a interconexão das mediações propostas. Salientamos que a separação e categorização das mediações tem intuito de viabilizar o exercício analítico, porém, sabemos que,



na prática, elas são interligadas e interdependentes. Para entender melhor a relação das mídias com o circuito das artes, exploraremos a questão da publicação.

Um dos processos mais importantes, possivelmente essenciais, do circuito de cultura é a publicação, ou seja, quando tornamos pública uma produção que, até o momento, estava restrita ao espaço privado de seus produtores. Conforme Johnson (2014), três coisas acontecem nesse processo. Primeiramente, o produto cultural se torna público no sentido explícito, isto é, passa a ser conhecido e visível na esfera pública. Em segundo lugar, a publicação inclui um “processo de abstração” quanto ao significado, pois os textos podem “ser vistos de forma relativamente isolada das condições sociais que o formaram” (JOHNSON, 2014, p. 40). Finalmente, em terceiro lugar, as produções são submetidas a um processo de avaliação pública, tornando-se um “local de lutas intensas em torno do significado”.

Nesse processo de publicação – ou, pensando nas mídias digitais, de publicização –, encontramos as mediações midiáticas. Devemos considerar que as mídias possuem seus próprios circuitos de cultura, ou circuitos de comunicação, que estão em um fluxo paralelo e interconectado com os circuitos de cultura das produções que estão sendo divulgadas midiaticamente.

O texto da produção cultural é, na verdade, um conjunto de textos. Como exemplifica Johnson com o caso do Metro, o automóvel toma forma como um objeto material, que pode ser dirigido, mas é acompanhado por “textos de britanicidade”, pela publicidade e por discursos produzidos em torno do carro em si. No caso da dança, podemos pensar que o espetáculo apresentado no palco e performado pelos bailarinos é apenas uma das partes desse conjunto de textos. Junto com a coreografia, circulam também os textos de divulgação e crítica, sobre o fazer artístico e seus processos de criação.

No trabalho de análise dos textos e sua circulação, não podemos presumir que o processo de publicação é sempre e somente dominante na interpretação construída pelos receptores. É importante considerar as relações de poder entre público e privado nas investigações e analisar “onde e como as representações públicas agem para encerrar os grupos sociais nas relações de dependência existentes e onde e como elas têm alguma tendência emancipatória” (JOHNSON, 2014, p. 48). Nesse sentido, devemos ponderar as assimetrias, especialmente em termos de acesso à esfera pública.

Tanto na perspectiva dos Estudos Culturais, de Johnson, quanto no estudo das mediações, de Silverstone e Martín-Barbero, ressalta-se como o pesquisador é parte dos circuitos e mediações que busca descrever e estão necessariamente implicados em relações de poder. Se não podemos viver fora do circuito da cultura e das mediações, precisamos de

estratégias para a investigação crítica da mídia. Serelle (2016a) aponta alguns caminhos para essa prática:

Primeiro, é preciso conhecer e interrogar o contexto e a intenção daquele que inicia a comunicação. Segundo, embora reconheçamos a importância da mediação midiática ou mesmo a impossibilidade de hoje vivermos fora dela, é preciso tanto assumir que ela é necessariamente incompleta quanto evidenciar as estratégias midiáticas atuantes na construção de uma suficiência ilusória na representação do outro. Desafiar a medição implica identificar e colocar em relevo essas lacunas e os aspectos redutores das formas de representação que atuam no apagamento do outro. Terceiro, não é o bastante, para a recepção crítica, relacionar o que se assiste com a vida imediata; é, ainda, fundamental questionar as regras do engajamento midiático e as regras do jogo que são aceitas quando, por exemplo, assiste-se à determinado programa. Por fim, é preciso conhecer e contestar os gêneros e os diversos cruzamentos entre eles. Refletir sobre o modo como eles se naturalizaram socialmente, reiterando lugares de fala, modelos de representação e formas de participação e engajamento da audiência (SERELLE, 2016a, p. 88).

A crítica ao circuito institucionalizado da arte e a busca por meios de atuação que fossem capazes de expandi-lo para além dos limites do mercado está presente no debate artístico brasileiro desde a década de 1970, um período de consolidação do mercado de arte no país. Ronaldo Brito (1975, p. 6) identifica a “urgência de uma maior mobilidade na prática dos artistas, ao nível da produção e veiculação de seus trabalhos” e a necessidade de se aproximarem de pessoas de fora do circuito.

As formas de atuação estratégica se voltam ao campo teórico e prático da arte. Patrícia Corrêa (2008, p. 79), a partir da leitura de Brito, nota que, para a produção teórica, “os artistas e interessados em arte devem buscar a multiplicação de discursos críticos paralelos aos dominantes no mercado e demais forças institucionais”. No que diz respeito às práticas:

Devem multiplicar seus canais de intervenção fora do circuito, o que pode muitas vezes implicar a adoção de outros suportes, a incorporação dos elementos incomuns que uma situação venha a oferecer, a articulação de contextos alternativos e respostas circunstanciais, desde que, é óbvio, tais aberturas não signifiquem perda de rigor no raciocínio próprio ao trabalho. Devem, enfim, forçar os limites que a institucionalização pelo mercado insiste em fechar (CORRÊA, 2008, p. 78).

A procura por formas alternativas de divulgação da arte, para que ela possa de fato alcançar seu público, quando pensada no contexto da cibercultura, envolve a reflexão sobre como as mídias digitais passam a fazer parte do circuito da cultura, em todos os seus momentos, não apenas no processo de publicação, no qual elas são essenciais para a circulação dos textos. Atualmente, produções híbridas, que misturam múltiplos suportes, formatos e linguagens, são comuns, assim como o uso de tecnologias digitais para que produtores em espaços distintos possam colaborar na criação das obras. A recepção também pode se dar por meio das mídias digitais, nas quais podem, ainda, ocorrer processos de recirculação e remixagem para que

surjam novas produções, já que, no contexto da convergência, o público tem mais capacidade de interagir com os textos.

Como estabelece Santaella (2007, p. 144), “o desenvolvimento acelerado de um mercado novo de bens artísticos e intelectuais se fez acompanhar pelo aumento do número de pessoas envolvidas na produção, circulação e transmissão desses bens”. Nesse circuito da arte, os novos intermediários atuam na transmissão e circulação, são indivíduos ou empresas dedicadas aos serviços simbólicos, como jornalistas, comentaristas, produtores audiovisuais, publicitários e profissionais de relações públicas. Podemos, então, considerar a utilização das redes sociais digitais por parte das companhias de dança como espaço para interação com o público, no entremeio de produção e recepção, como um novo intermediário no circuito da dança contemporânea.

Vale ressaltar que, para a melhor compreensão da função desempenhada pelas mídias no circuito das artes, é preciso superar preconceitos que tentam separar mídia e arte, como se fosse possível a existência de uma alheidade à outra. As mídias, como suportes tecnológicos para produção artística e como meios de comunicação e difusão, tornaram-se aliadas das artes, e essa tendência não é apenas fruto da cultura digital. Essa aliança se dá porque “as mídias – jornal, revistas, rádio, TV e internet – além de serem também produtoras de cultura por conta própria, são também os grandes divulgadores de outras formas e gêneros de produção cultural” (SANTAELLA, 2007, p. 150).

O conceito de crítica é central ao pensarmos a função dos intermediários entre público e produtores de arte e ocupa um espaço de destaque no jornalismo cultural, pois já teve papel importante na formação de gostos artísticos. Na contemporaneidade, a atividade crítica encontra-se em crise em relação a seu espaço e função dentro do campo da arte. No fim do século XIX e início do século XX, os ideais modernos em torno do estabelecimento da autonomia do campo que permeavam as produções de arte influenciaram também a perspectiva do que seria a função dos críticos dessas produções. A crítica se torna uma ponte, uma mediadora entre público e obra, “encarregando-se de garantir a comunicabilidade da experiência estética segundo determinados padrões, em tensão com a tendência também moderna de subjetivação do gosto” (FOLLAIN DE FIGUEIREDO, 2016, p. 3).

A atividade crítica no âmbito do jornalismo cultural nesse período se tornou um lugar de prestígio, e os críticos eram figuras com autoridade legitimadora das obras de arte sobre as quais escreviam. Dessa forma, a crítica se firmou “como farol orientador para o público, pois pretendia educar os gostos e nortear a opinião, e para o artista, notadamente aqueles mais jovens, que seriam guiados por valores e tendências estéticas” (SERELLE, 2012, p. 51).

Na contemporaneidade, a crítica entra em crise quanto a sua função dentro do campo artístico, acompanhando as novas inquietações do próprio campo e das definições, ou indefinições, do que é arte contemporânea. A crítica é vista, portanto, como um lugar obsoleto dentro do jornalismo cultural por alguns analistas, principalmente no que diz respeito aos produtos do entretenimento, baseando-se na antiga divisão entre o “erudito” e o “massivo”. Um dos fatores principais em que essa obsolescência se fundamenta, como indica Serelle (2012), diz respeito a que a posição prestigiada e legitimadora da crítica enquanto mediadora da arte não se sustenta mais. Esse fator é desencadeado pela crise da atividade jornalística, a partir do novo paradigma criado com a emergência das mídias digitais, em que o “público converteu-se num híbrido de produtor e consumidor” (SERELLE, 2012, p. 54).

Nessa nova organização comunicacional, em especial no que diz respeito à cobertura de acontecimentos culturais,

[...] proliferaram-se blogs e sites de críticos e comentadores de qualidades bastante diversas, reunindo desde jornalistas que migraram dos veículos tradicionais a adolescentes, que requerem e exercem seu direito de julgar e opinar, de forma extremamente impressionística, em consonância com o próprio ambiente subjetivista da rede (SERELLE, 2012, p. 54).

A qualidade da crítica veiculada nessa diversidade de meios parece, então, perder sua importância, e a autoridade da figura do crítico passa para segundo plano. Portanto, cabe a esta tese indagar quais os circuitos midiáticos possíveis a partir das produções audiovisuais divulgadas nos meios digitais pelas companhias de dança contemporânea brasileira. Para tal, adotamos a perspectiva da crítica de mídia (SOARES; SILVA, 2016; SILVA; SOARES, 2019; PAGANOTTI; SOARES, 2019) que propõe que as obras sejam analisadas como participantes de um circuito que inclui os produtores culturais, os públicos, a crítica profissional e “aquela mais dispersa, seja ela especializada ou informal” (SILVA; SOARES, 2019, p. 70). A crítica midiática pode ser pensada como um “entre-lugar” que favorece conexões entre as múltiplas práticas midiáticas, propiciando “a inserção de determinado objeto midiático em uma rede de relações geradora de novos sentidos, observando e articulando suas implicações históricas, políticas, sociais, culturais e econômicas” (SOARES; SILVA, 2016, p. 26). Tendo em vista a “necessidade de se privilegiar objetos concretos em circulação no ambiente midiático e de se considerar também os sistemas de produção e recepção em que as obras se inserem” (SILVA; SOARES, 2019, p. 60), a seguir mapearemos o objeto de estudo e delimitaremos o *corpus* de análise, bem como os critérios metodológicos para sua observação.

### 3. Percurso metodológico: dos gêneros audiovisuais aos vídeos no YouTube

As modalidades comunicacionais presentes nas mídias digitais são materializações de processos de transformação cultural que implicam em novas relações com o público e, ainda, em formas de consumo de espetáculos de dança mediadas por produções audiovisuais produzidas pelas próprias companhias. No primeiro capítulo, exploramos a cultura digital como contexto no qual essas produções estão inseridas e desenvolvemos o conceito de mediações como articulador das relações entre comunicação e cultura. Introduzimos os circuitos de cultura para compreender as inter-relações entre as esferas envolvidas no processo de circulação de obras artísticas, observando que existem diferentes abordagens para a análise do circuito.

Nosso objetivo é analisar como as produções audiovisuais de companhias de dança para as plataformas digitais estão inseridas e modificam o circuito tradicional para espetáculos de dança contemporânea no Brasil; portanto, nosso ponto de entrada para a investigação serão os próprios vídeos. Ou seja, nossa entrada no circuito será através do momento da própria obra audiovisual. Porém, pretendemos abordar a obra sem perder de vista os outros momentos do circuito: a produção e a recepção dos vídeos estudados, mantendo uma visão integrada e complexa do processo comunicativo. Como podemos articular por meio das mediações, os sentidos da comunicação são construídos na relação entre os processos produtivos, as formas estéticas da obra e os usos e apropriações dos receptores.

A construção do protocolo metodológico da pesquisa parte dos conceitos explorados até aqui e dos aspectos que emergem da observação do objeto empírico. A seguir, definimos conceitos que dialogam com o objeto midiático em questão, pensando a TV como matriz cultural para os vídeos publicados na internet (GUTMANN; CALDAS, 2018) e considerando as especificidades do audiovisual que circula em plataformas on-line (MONTAÑO, 2015) para propor possíveis caminhos para as análises do *corpus*. Apresentamos os caminhos e mudanças que aconteceram em relação ao objeto empírico desta pesquisa, por meio de um mapeamento das produções audiovisuais do Grupo Corpo e da São Paulo Companhia de Dança para o YouTube. Por fim, escolhemos os gêneros audiovisuais como categoria analítica capaz de organizar o material mapeado e permitir a construção da amostragem, pois entendemos o gênero como um conceito transversal às mediações midiáticas, estéticas e sociais, como definidas no capítulo anterior, visto que são uma estratégia de comunicação cuja produção de sentidos e a constituição dependem de elementos interdependentes dos processos de produção discursiva, incluindo as instituições envolvidas nesses processos e suas lógicas; das linguagens, formatos

e estéticas articulados na construção dos discursos; e das estratégias de leitura e usos operados na recepção.

### 3.1. Entre telas: Relações entre YouTube e televisão

O YouTube é uma plataforma de compartilhamento de vídeos criada em 2005 e apresentada como uma alternativa à televisão. Uma tecnologia que possibilitaria aos seus usuários transmitirem a si mesmos (com o lema “*broadcast yourself*”) e que daria mais espaço aos conteúdos produzidos por usuários do que àqueles produzidos profissionalmente. Nesses dezoito anos de história, como aponta Van Djick (2013), é possível perceber que o YouTube se tornou um pleno participante da indústria midiática do entretenimento, não mais uma alternativa à mídia massiva. Segundo dados disponibilizados pela plataforma para a imprensa em seu site institucional<sup>14</sup>, o YouTube tem versões em mais de cem países, com oitenta línguas diferentes e possui cerca de 2 bilhões de usuários logados por mês, número corroborado pelos dados da Similarweb<sup>15</sup>, que apontam a plataforma como o segundo site mais visitado do mundo, atrás apenas do Google, com média mensal de 34,3 bilhões de visitas realizadas por 1,94 bilhões de usuários distintos.

A plataforma e sua interface atual são um exemplo do poder da combinação de conteúdo produzido por usuários, ou UGC (*User Generated Content*), e conteúdo produzido por profissionais, PGC (*Professionally Generated Content*), com ferramentas de pesquisa e conteúdo publicitário, como ressalta Van Djick (2013). As mudanças não atingem apenas as mídias digitais. A presença crescente de conteúdo profissional na plataforma de compartilhamento de vídeos está relacionada à inserção de instituições e empresas de outros meios de comunicação nos meios digitais, seja como forma de publicizar suas produções ou, de fato, distribuir ou redistribuir conteúdo original e na íntegra no YouTube, como os canais de emissoras de TV e rádio que disponibilizam trechos de sua programação, *trailers* e até mesmo programas inteiros em seus canais oficiais na plataforma. Paralelamente, observamos também a profissionalização dos *youtubers*, que se tornaram influenciadores de grande visibilidade, e, inclusive, a migração de celebridades da televisão para esse espaço, como analisado por Issaaf Karhawi (2017).

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://blog.youtube/press/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

<sup>15</sup> Dados disponíveis em: <https://www.slideshare.net/DataReportal/digital-2023-global-overview-report-summary-version-january-2023-v02>. Acesso em: 30 abr. 2023.

Ao analisar as características do audiovisual na internet, Sonia Montañó (2015) observa que os vídeos fazem parte de uma rede junto com outras produções audiovisuais, comentários dos usuários, links nas páginas do site e nos próprios vídeos que nos levam a outros canais ou outras plataformas. Essa teia de relações muda a forma como assistimos e consumimos audiovisual, que está inserido em uma interface com o usuário. Assim, no ambiente das mídias digitais, não assistimos a um vídeo isoladamente, uma vez que todo vídeo se transforma em “um quadro de estatísticas e dados ou numa mesa de intervenções” (MONTAÑO, 2015, p. 71). Como explica Montañó:

Fazer login no YouTube significa afinal iniciar coleções de vídeos ou de comentários ou amigos processos todos mediados por vídeo. significa também acionar uma geração espontânea de séries de vídeos como resposta de uma determinada busca e pensar o mundo através de palavras-chave ou etiquetas (MONTAÑO, 2015, p. 71).

O conceito de compartilhamento de vídeo que surge com a criação do YouTube em 2005 envolve várias práticas sociais habilitadas pela plataforma. Conforme define Van Djick (2013, p. 115), o termo abarca assistir e postar conteúdo em vídeo, mas também citar, favoritar, comentar, responder, arquivar, editar e mixar vídeos. Assim, desde seu princípio, o YouTube formou uma “rede de compartilhamento de práticas criativas, valores estéticos, argumentos políticos e produções culturais” (VAN DJICK, 2013, p. 115).

Nesse sentido, a proposta de Montañó é compreender o audiovisual na web a partir do conceito de interface, pois circula em um ambiente em que convergem múltiplos fluxos e no qual a imagem se transforma com a presença e intervenção do usuário. Segundo a autora, as plataformas de compartilhamento de vídeo são “um ambiente desenhado para que os diversos fluxos interajam e onde o audiovisual se atualiza numa reclamação constante de intervenção” (MONTAÑO, 2015, p. 76). Nesse ambiente, coexistem de maneiras tensas três tipos de montagens identificados por Montañó: a espacial, a temporal e a temporal/espacial, sendo esta última própria da web e operada pela ação do usuário ao criar trajetos pelos links que acessa. A montagem espacial se refere à distribuição dos elementos na tela, seja em uma página ou nas múltiplas janelas que podem ser abertas simultaneamente. A temporal é aquela própria do audiovisual pré internet, em que a sequência de imagens e planos com duração variada criam uma narrativa no vídeo.

Com relação aos usos do audiovisual on-line, Montañó (2015, p. 93) nota que, devido à grande quantidade de informação que circula na internet, a diversidade dos dados e a constante atualização, modifica-se o entendimento sobre o que é dominar um assunto, que deixa de ser o conhecimento de toda informação sobre ele e passa a depender da capacidade de encontrar as

informações e do entendimento das ferramentas de busca, tornando o mapeamento, a articulação e seleção do material encontrado habilidades mais relevantes. Nas plataformas, há um convite ao aprendizado e emprego das técnicas, para que os receptores possam também participar desses ambientes e intervir sobre as produções audiovisuais, tornando-se novos criadores, o que não era notável em outros meios de comunicação.

Se compararmos com a televisão, há, nas plataformas um apelo a dominar a técnica que não estava presente no meio anterior, nem que seja um domínio mínimo. No estágio atual, trocar imagens, intervir nelas, nem que seja compartilhando vídeos, é anunciado como altamente desejável e necessário. Isso também ajuda a própria plataforma a abrir espaços para usuários que contribuem – pelas suas práticas – para compreender as potencialidades do meio (MONTAÑO, 2015, p. 184).

Contudo, é preciso considerar que nem todos os consumidores de audiovisual via internet têm o mesmo perfil de participação nessas plataformas. Como Castells (2010, p. 458) aponta, existe uma estratificação entre os diferentes níveis de interação que cada usuário é capaz ou está disposto a realizar nas redes digitais, daqueles que são mais interagentes aos que são receptores da interação. No YouTube, uma mudança no perfil dos usuários já era percebida desde 2007, após sua aquisição pelo Google, quando o número de usuários começou a aumentar exponencialmente; além disso, eles passaram cada vez mais a entrar na plataforma por meio de links externos ou por referências na página inicial do YouTube, e usuários que nunca postaram um único vídeo e nem comentaram se tornaram a maioria no site. Como explica Van Djick (2013, p. 116), a ideia de que os usuários dessa rede são participantes ativos passou por uma desmistificação, já que as práticas do compartilhamento de vídeo passaram a significar, para uma parcela significativa dos receptores, a visualização dos conteúdos.

Enquanto o YouTube e seus usuários se adaptaram aos conteúdos profissionais e anúncios personalizados, os telespectadores se acostumaram às modalidades por demanda e ferramentas de pesquisa em sua experiência de assistir TV. Segundo van Djick (2013, p. 128): “A televisão e o compartilhamento de vídeo on-line não se fundiram completamente, nem um substituiu o outro; eles coexistem e se misturam em um espaço de mídia conectiva expandida”<sup>16</sup>. A autora avalia que o YouTube se apresenta como uma forma híbrida, entre o vídeo caseiro e a transmissão em massa, operando a partir de um servidor central que concentra e distribui todo o conteúdo, com a possibilidade de consumir conteúdo sob demanda, características que se assemelham à distribuição da TV, especialmente após o avanço da TV

---

<sup>16</sup> No original: “television and online video-sharing have not completely merged, nor has one replaced the other; they coexist and intermingle in an expanded connective media space”.



digital. Van Djick (2013, p. 112) considera, como atributos realmente inovadores do YouTube e que impactaram o modelo tradicional de radiodifusão, a introdução do *streaming* de audiovisual, a capacidade dos usuários de fazer upload de vídeos e as possibilidades de estabelecer redes sociais.

A análise dessas relações entre as produções audiovisuais encontradas no YouTube e as produções televisivas pode ser pensada, dentro do quadro das mediações colocado por Martín-Barbero, a partir das tecnicidades e das matrizes culturais. Partimos, desse modo, da leitura proposta por Gutmann e Caldas (2018, p. 20), que acentuam a tecnicidade como “lugar teórico para pensar tecnologia e, portanto, competências de linguagem, materialidades, discursos e seus modos de uso”.

As autoras observam que os discursos e os sentidos produzidos em torno do YouTube têm a televisão como referência, seja por oposições ou aproximações, rearticulações ou naturalizações das formas televisivas. Elas identificam a “televisão como dimensão comparativa das formas audiovisuais relacionadas ao vlog e como referência ainda atuante nas lógicas de produção e expectativas de uso do YouTube” (GUTMANN; CALDAS 2018, p. 2). Assim, apontam a TV como matriz cultural (MARTÍN-BARBERO, 1997) do YouTube, considerando que as matrizes fornecem indícios fundamentais para a análise das transformações dos meios de comunicação e suas formas expressivas. Gutmann e Caldas defendem:

O movimento analítico na direção da historicização das formas e discursos que envolvem o YouTube, pois entendemos que a apreensão dos aspectos transformadores do audiovisual na internet passa pelo modo como ali também atuam apropriações e reapropriações de matrizes culturais. A televisão é uma delas (GUTMANN; CALDAS, 2018, p. 7).

Dentre as matrizes da TV identificadas por Gutmann e Caldas, destacamos algumas que podem ser observadas no conteúdo original produzido para o canal oficial do Grupo Corpo e da São Paulo Companhia de Dança. A primeira já está posta na organização por canais, que remete à segmentação da televisão, com o conteúdo distribuído tendo em vista um público específico, e cria “uma ambiência de partilha de gostos, interesses e desejos que se expressam em formas audiovisuais características, que constituem o que podemos chamar de identidade do canal: vinhetas, programas, apresentadores, anúncios comerciais etc.” (GUTMANN; CALDAS, 2018, p. 13).

Essa lógica da televisão fragmentada, como aponta Wolton (1996, p. 103), tem como uma de suas principais características “oferecer um número muito limitado de gêneros de programas”. A televisão fragmentada se opõe à televisão generalista, em uma relação que o

autor compara à “oposição entre programação e edição, ou, se preferirmos, entre o menu e o à la carte” (WOLTON, 1996, p. 100). Nesse sentido, a programação remete à grade de ofertas múltiplas arquitetadas nos canais generalistas para agradar a diversos públicos ao longo do dia. Já a edição remete a cada programa único a que o espectador opta por assistir, sem estabelecer ligação entre outros produtos, em que existe uma produção fragmentada em função da demanda.

Os canais do YouTube podem ser compreendidos como uma extensão dessa forma “à la carte” de oferecer conteúdo ao público. E, como argumenta Wolton (1996), o principal diferencial dessa organização temática dos conteúdos audiovisuais é o laço social formado entre os espectadores, que têm prazer em saber que estão em meio a um público específico que compartilha dos mesmos interesses.

Os canais oficiais de companhias de dança na plataforma de vídeos constituem, dessa forma, um meio de manutenção dos laços afetivos entre o público cativo de seus espetáculos. Percebemos, especialmente durante os meses da quarentena estabelecida em 2020, que, diante da incapacidade de frequentar o teatro e consumir espetáculos pessoalmente, a audiência procurou os eventos on-line. Ao mesmo tempo, as companhias encontraram nas redes sociais digitais uma maneira de permanecer em contato com seus espectadores ou, até mesmo, de atrair novos públicos que têm interesse em dança.

Outros elementos da matriz televisiva que podemos observar na produção do Grupo Corpo e da São Paulo Companhia de Dança para o YouTube são a serialidade, apropriada na organização das *playlists*, e a referência aos gêneros e formatos televisuais, como a reportagem, o documentário e a entrevista. Também percebemos o valor da periodicidade na publicação dos vídeos e a ideia de atualidade na divulgação de conteúdos novos com regularidade para manter a audiência conectada ao canal e interessada nas produções de dança que estreiam nos palcos.

Definimos serialidade, de acordo com o conceito proposto por Arlindo Machado (2000, p. 83, grifos do autor), como “essa apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual” que, em formas narrativas, estrutura-se em “*capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em um dia ou horário diferente e subdividido”. As *playlists* organizadas dentro dos canais oficiais das companhias de dança, que reúnem vídeos lançados em intervalos geralmente constantes, constroem uma narrativa temática; cada vídeo pode ser assistido independentemente sem prejuízo do entendimento, e a conexão entre eles é o assunto tratado. Alguns elementos audiovisuais que se repetem, como o uso de uma vinheta específica e uma estrutura semelhante nos vídeos da mesma lista, criam a coesão e unidade da série. A repetição é uma característica da serialidade, em que “cada novo episódio repete um conjunto de elementos já conhecidos e

que fazem parte do repertório do receptor ao mesmo tempo em que introduz algumas variantes ou até mesmo elementos novos” (MACHADO, 2000, p. 89).

Recentemente, a intensificação do uso do audiovisual em plataformas de mídias digitais, especialmente com o recurso do “ao vivo” para a recriação de experiências presenciais à distância por diversos agentes da cultura (músicos, bailarinos, atores, apresentadores de TV), deixa ainda mais clara a referência à televisão como matriz cultural dessas mídias. O “ao vivo”, como coloca Machado (2000), é uma característica que diferencia a produção televisiva, com seu efeito de realidade e simultaneidade, e a possibilidade de recriação dos acontecimentos.

O recurso de transmissão ao vivo por meio de plataformas de vídeo digitais foi explorado pela JustinTV, site criado em 2007 que iniciou suas atividades com experiências de *lifecasting*, em que o público podia acompanhar o cotidiano de um dos criadores enquanto ele andava com uma câmera. O site deu origem à Twitch, plataforma originalmente dedicada ao *streaming* de jogos ao vivo que foi incorporada pela Amazon e hoje possui conteúdos de múltiplas temáticas.

O YouTube lançou o recurso das *lives* oficialmente em 2011<sup>17</sup>, apesar de ter feito experiências localizadas com transmissões ao vivo de alguns eventos em anos anteriores. No lançamento, o YouTube Live só estava disponível para alguns canais parceiros. Em maio de 2013, o recurso de realizar transmissões ao vivo foi disponibilizado para canais com mais de mil inscritos, número que, em agosto do mesmo ano, foi reduzido para cem inscritos; já em dezembro, o limite de inscritos foi removido, e qualquer canal verificado na plataforma poderia transmitir conteúdo ao vivo<sup>18</sup>. Além da possibilidade de transmitir conteúdo ao vivo em simultaneidade com os eventos, o YouTube também possibilita a estreia de um conteúdo gravado com interação ao vivo pelo chat com o público do canal.

A iniciativa da temporada de 2020 completamente digital pela SPCD e a transmissão de workshops pelo Grupo Corpo se destacam entre as possibilidades de mediação da dança contemporânea por meio do audiovisual no YouTube em função de suas experimentações com transmissões ao vivo. Ambas as companhias já tinham o interesse em explorar as mídias digitais para ampliar sua circulação midiática e cultural e encontraram, frente às dificuldades impostas pelo contexto social da pandemia, novas formas de estarem presentes, mesmo que à distância.

---

<sup>17</sup> Disponível em: <https://blog.youtube/news-and-events/youtube-is-going-live/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://blog.youtube/news-and-events/now-you-can-live-stream-on-youtube/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

O fluxo televisual, uma das características que distinguem a televisão como forma cultural na visão de Raymond Williams, pode parecer algo que não se apresenta no YouTube. Realmente, o fluxo enquanto uma continuidade de programas e comerciais exibidos em uma ordenação pensada de acordo com o conceito de programação para a televisão, elaborada pela emissora para manter o espectador com base na identidade de cada canal, não se apresenta no YouTube. Mas a ausência de um produtor central de conteúdo que organize a grade de programação e a possibilidade de transmissão multilateral não significam a ausência de uma “força organizacional” responsável pela regulação e distribuição de conteúdo. Como aponta Van Djick (2013), o fluxo de conteúdo na plataforma é mediado por mecanismos de pesquisa, pela organização da interface e por algoritmos que filtram e selecionam vídeos entre os milhões de uploads disponibilizados no site, guiando o que o usuário pode ver com mais destaque, principalmente com base em noções de popularidade e classificação do conteúdo. Como explica Van Djick (2013, p. 113):

O site controla o tráfego de vídeo não por meio de grades de programação, mas por meio de um sistema de gerenciamento de informações que orienta a navegação do usuário e seleciona o conteúdo a ser divulgado. Mesmo que os usuários sintam que têm controle sobre qual conteúdo assistir, suas escolhas são fortemente direcionadas por sistemas de referência, funções de pesquisa e mecanismos de classificação (por exemplo, PageRank).<sup>19</sup>

As listas de reprodução (*playlists*), a opção de reprodução automática da plataforma, que sugere uma sucessão de vídeos através da lógica de um algoritmo, e a possibilidade de o usuário montar sua própria “fila” de vídeos para assistir se mostram como novas formas de criação de um fluxo audiovisual. Como aponta Jost (2019, p. 67), “a deslinearização do conteúdo segue uma relinearização pelo site de compartilhamento”.

Ainda sobre a comparação da forma de organização e visibilidade do conteúdo audiovisual distribuído por meio da internet, Amanda Lotz (2017) considera, ao estudar os portais que intermedeiam o consumo de produções televisuais on-line (como Netflix, Hulo, Prime Video, Globoplay e HBOMax), que, assim como tecnologias anteriores, esses portais precisam de entidades que organizem e entreguem a programação aos receptores. Segundo a autora, a não-linearidade distingue a atuação das plataformas de vídeo on-line das emissoras de televisão porque as libera da necessidade da programação em grade. Assim, a principal ação

---

<sup>19</sup> No original: “The site controls video traffic not by means of programming schedules but by means of an information management system that steers user navigation and selects content to promote. Even though users feel they have control over which content to watch, their choices are heavily directed by referral systems, search functions, and ranking mechanisms (e.g., PageRank)”.

dos portais seria mais próxima à curadoria baseada em diferentes estratégias motivadas pelo modelo de negócios, identidade e público-alvo de cada um deles.

A interface das plataformas e a experiência de consumo possibilitada por ela são outros importantes fatores que diferenciam os usos e a organização de canais de emissoras de televisão, abertas ou por assinatura, e de portais on-line. Cada plataforma apresenta ferramentas diferentes, uma forma de organização da página distinta e uma grande capacidade de personalização e customização do consumo por cada usuário, assim, os indivíduos têm experiências diferenciadas em cada plataforma. Como explica Lotz (2017, on-line): “Os portais são capazes de personalizar mensagens promocionais e recomendações para assinantes específicos, em vez da característica de mensagens em massa da distribuição linear”<sup>20</sup>.

Os serviços de *streaming* e compartilhamento de vídeo sob demanda on-line podem apresentar diferentes modelos de financiamento e distribuição de conteúdo. Os três modelos mais comuns (LOTZ, 2017; PENNER; IKEDA, 2019) são SVOD, AVOD e TVOD. No primeiro, SVOD (*Subscription Video on Demand*), o usuário paga um valor que permite o acesso ao conteúdo de determinada plataforma; uma única assinatura mensal geralmente garante que o assinante possa consumir na íntegra todo o conteúdo distribuído na plataforma ou um serviço *premium* daquele portal, como o Netflix ou a Globoplay. O AVOD (*Advertising supported Video on Demand*) é o modelo de negócios no qual a publicidade financia o serviço, e o usuário pode consumir o conteúdo gratuitamente com a presença de material publicitário entre os vídeos e nas páginas de navegação; o YouTube se consolidou seguindo esse modelo. Por fim, o TVOD (*Transaction Video on Demand*), ou *pay per view*, se baseia no consumo individualizado de conteúdo, no qual o usuário pode comprar uma obra específica, por exemplo um filme, ou uma programação, como um campeonato esportivo ou *reality show*, para acessar de forma unitária. O YouTube atualmente combina as três formas de financiamento e distribuição apresentadas:

Até meados dos anos 2010, a experiência oferecida pelo YouTube era estritamente gratuita para o usuário final, até que em 2014, foi lançado o serviço de compra e aluguel de filmes online. Em outubro de 2018, estreou no Brasil o YouTube Premium, que permite aos usuários, mediante pagamento de assinatura, a remoção de anúncios, ouvir música com tela do celular ou tablet bloqueada, fazer download de vídeos, além do acesso a conteúdos exclusivos na plataforma (PENNER; IKEDA, 2019, p. 515).

---

<sup>20</sup> No original: “Portals are able to tailor promotional messaging and recommendations to particular subscribers rather than the mass messaging characteristic of linear distribution”.

O fluxo não é a única característica da forma cultural televisiva. Ao retomar o pensamento de Williams em *Television*, Serelle (2016b) propõe trazer para o centro do debate a compreensão da TV como meio híbrido. Essa hibridação se apresenta na pluralidade de tipos de programas e gêneros que estão inseridos em um fluxo de informação que mistura diferentes eventos e espaços em um mesmo meio de comunicação. A experiência do espectador de televisão é “fusional”, pois recontextualiza na mesma mídia eventos que eram realizados e vivenciados socialmente em separado, e “cria uma continuidade entre eles, que são assistidos e comentados no ambiente doméstico, com reverberações em outras interações sociais” (SERELLE, 2016b, p. 195). Segundo Serelle (2016b, p. 193):

A ideia de um consumo social geral, que marcará a segunda metade do século XX, é outro aspecto de hibridação da televisão, que, como forma cultural, herdou tipos de atividades culturais e sociais, adaptados e desenvolvidos na programação, juntamente com formas mistas e inovadoras. O capítulo 3 de *Television*, “As formas da televisão”, divide-se entre “combinação e desenvolvimento de formas anteriores” [combination and development of earlier forms], a saber: notícias, debates, educação, teatro, cinema, esporte, shows de variedades; e “formas misturadas e novas” [mixed and new forms], entre elas o drama-documentário, a forma visual de educação, os especiais televisivos, as sequências (séries e seriados) e a própria televisão.

Essa tendência observada na forma cultural da televisão de hibridação, de sistemas de comunicação que combinam diversas linguagens e são simultaneamente heterogêneos e unificados, certamente reverbera nas mídias digitais e no ecossistema de consumo do audiovisual proporcionado por elas. A natureza das imagens do audiovisual na web na contemporaneidade é descrita por Montaño (2015, p. 70) como “entreimagens”. A autora observa que, no vídeo digital, é possível mediatizar e reprocessar imagens de naturezas distintas originadas de outras mídias, com a possibilidade de explorar e transformar imagens anteriores a ele. A migração das imagens de um meio ao outro constantemente torna o trânsito uma característica marcante das audiovisualidades na web. Assim, Montaño propõe, a partir da leitura de Arlindo Machado e Ivana Bentes, pensar as passagens que operam entre os meios, e não apenas cada meio individualmente, pois as fronteiras estão em dissolução, como caminho para compreender as imagens presentes no audiovisual digital:

A possibilidade de cruzar e utilizar diferentes tecnologias na produção audiovisual e da informação funciona por meio de uma dissolução dos limites de cada tecnologia/disciplina. Trata-se de uma operação cujo efeito não é simplesmente uma combinatória do material já existente (informação vinda da pintura, cinema, teatro etc.), mas uma metamorfose e uma tradução de todas essas imagens analógicas em imagens digitais. Transfiguração e transdisciplinaridade que não apenas não aparecem apenas no “efeito” dessas imagens produzidas pela combinação de diferentes técnicas, mas estão na base de sua produção, que utiliza procedimentos emprestados aos saberes dos mais díspares, da biologia à balística, passando pela topologia, neurociências, matemática, geometria fractal etc. (MONTAÑO, 2015, p. 40).

Portanto, o desafio da crítica de televisão, que precisa separar as unidades do fluxo para melhor analisá-las, também se coloca ao exercício crítico das obras audiovisuais encontradas nas plataformas digitais. Precisamos selecionar unidades, para então submetê-las à investigação mais cuidadosa. Como apontam Machado e Vélez (2007, p. 5), “formatos, gêneros e programas continuam sendo os modos mais estáveis de referência à televisão como forma cultural”.

Pretendemos tomar o gênero como categoria de análise não como um componente inerente ao texto, mas como dependente de intertextualidade, ou seja, da relação entre textos, e das práticas de produção e circulação cultural e das ações da audiência, como proposto por Mittell (2001). Assim, é preciso estudar a interligação entre texto e contexto.

Ressaltamos o caráter dinâmico e fluido dos gêneros. Como coloca Machado (2000, p. 69), “por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura as tendências que preferencialmente se manifestam no gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante em que buscam garantir uma certa estabilização”. O mesmo pode ser dito sobre os formatos, que estão em constante mutação, influenciando uns aos outros e se rearticulando, atualizando antigos formatos e contribuindo para o surgimento de novos, o que torna interessante o estudo das relações de hibridização e transformação, bem como as tendências que seguem as produções audiovisuais em diferentes mídias: “O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo” (MACHADO, 2000, p. 69).

Dessa forma, podemos pensar os gêneros e formatos como conceitos e estruturas que atravessam as produções televisuais e audiovisuais em geral, ao invés de engessamentos dos programas em fórmulas fixas de realização. Esses conceitos compõem um quadro interpretativo que nos permite estabelecer relações entre as diferentes obras audiovisuais veiculadas e analisadas. As interações entre os diferentes formatos e gêneros podem ser uma rica fonte de análises sobre a produção audiovisual na mídia televisiva. Como aponta Rosário (2007, p. 190):

Por fim, o que parece merecer discussão no âmbito do formato é o fenômeno de incorporação de recursos ou lógicas de outros formatos transformando o contexto original do formato primeiro. É interessante que se entenda tanto gêneros quanto formatos como processos dinâmicos e que, portanto, não são estanques, mas, ao mesmo tempo, é interessante pensar para onde se encaminham essas apropriações e hibridismos, bem como a que outras lógicas e formatos nos levam.

O engajamento do público e a aceitação de novos programas dependem do reconhecimento de traços e marcas comuns a obras audiovisuais. Como destaca Chambat-Houillon (2007, p. 152), “para que se opere uma empatia entre o programa e o público, novos encontros e novos hábitos de recepção devem ser construídos para assentar esse gênero inédito”.

O formato possui ainda, nesse aspecto, importância no processo comunicacional da TV: “Sendo um auxiliar da programação televisual como arte do encontro, o formato contribui para especificar o tipo de relação que prende o telespectador às emissões” (CHAMBART-HOUILLON, 2007, p. 154).

O gênero também é uma categoria que pode ser analisada inserida no mapa das mediações de Martín-Barbero (GOMES, 2011b; GUTMANN, 2012; 2014). As mediações da tecnicidade e da ritualidade estão materializadas nas formas audiovisuais, sendo que a primeira se refere às gramáticas televisuais e às lógicas de produção, que devem encontrar seu nexo simbólico na segunda, que, por sua vez, diz respeito às gramáticas de uso e ao reconhecimento cultural na recepção:

Gênero não é uma propriedade dos textos, mas algo que perpassa os textos; não é uma estratégia da produção dos textos, mas uma estratégia que vincula a produção e o consumo dos textos midiáticos, que vincula estratégias de escritura e de leitura. Por isso Martín-Barbero entende que o gênero é uma estratégia de comunicação e, ainda mais, uma estratégia ligada aos vários universos culturais (GOMES, 2011b, p. 123).

A análise dos produtos audiovisuais deve levar em conta o contexto da emissão. Segundo Jost (2007 p. 144), “não é possível uma análise não comunicacional na televisão”. De maneira semelhante, ao investigarmos os vídeos que circulam nas plataformas de mídias digitais, precisamos observar como o programa foi apresentado ao público, a qual gênero está associado e as possíveis chaves interpretativas que estabelecem, bem como sua posição na organização do conteúdo disponibilizado nos canais do YouTube.

Propomos, assim, que a pesquisa das mediações da dança por meio do YouTube procure problematizar as experiências audiovisuais em mídias digitais a partir das relações que estabelecem com a televisão enquanto forma cultural. Consideramos que essas experiências não são definidas pela TV, e não pensamos a TV como um passado que influencia o presente, e sim, como “temporalidades que se articulam em um fluxo de sentidos” (GUTMANN; CALDAS, 2018, p. 21).

Ao mesmo tempo que a televisão pode nos ajudar a compreender as lógicas de produção e consumo do audiovisual nos meios digitais, ela é transformada por estes. O que propomos, alinhados a Gutmann e Caldas (2018, p. 21), é “posicionar a TV como matriz cultural e midiática, como dimensão legítima de compreensão das transformações do audiovisual na contemporaneidade”. Como afirma Gomes (2011b, p. 128), é fundamental entendermos a mediação na obra, ou seja, “como uma determinada obra, um determinado programa televisivo, no processo analítico, convoca nosso olhar para o processo cultural do qual participa”.



### 3.2. As companhias em cena: Mapeamento das produções no YouTube

Esta tese apresenta o levantamento dos vídeos publicados nos canais de duas companhias de dança contemporânea brasileiras que se destacaram no cenário midiático investigado. Os objetos selecionados para o mapeamento a partir do qual organizamos nosso percurso metodológico são o trabalho do Grupo Corpo<sup>21</sup> e da São Paulo Companhia de Dança<sup>22</sup> nas mídias sociais, especificamente, no YouTube.

A escolha da companhia mineira como objeto empírico da pesquisa se deve, primeiramente, à sua visibilidade. O Grupo Corpo é presença recorrente na mídia quando o assunto é dança brasileira. Inúmeras críticas de espetáculos em jornais impressos, aparições em programas de TV e até mesmo documentários sobre seus projetos foram veiculados ao longo de sua carreira.

A companhia possui um lugar estabilizado na história da dança no Brasil. Sua trajetória profissional tem décadas de continuidade, e os espetáculos e projetos criativos nos quais trabalha têm reconhecimento internacional, além da aprovação de pesquisadores nacionais na área das artes e de críticos de dança renomados. Dessa forma, podemos mais facilmente analisar a relação das produções audiovisuais divulgadas nas mídias digitais com a circulação mais ampla dos espetáculos em outros meios.

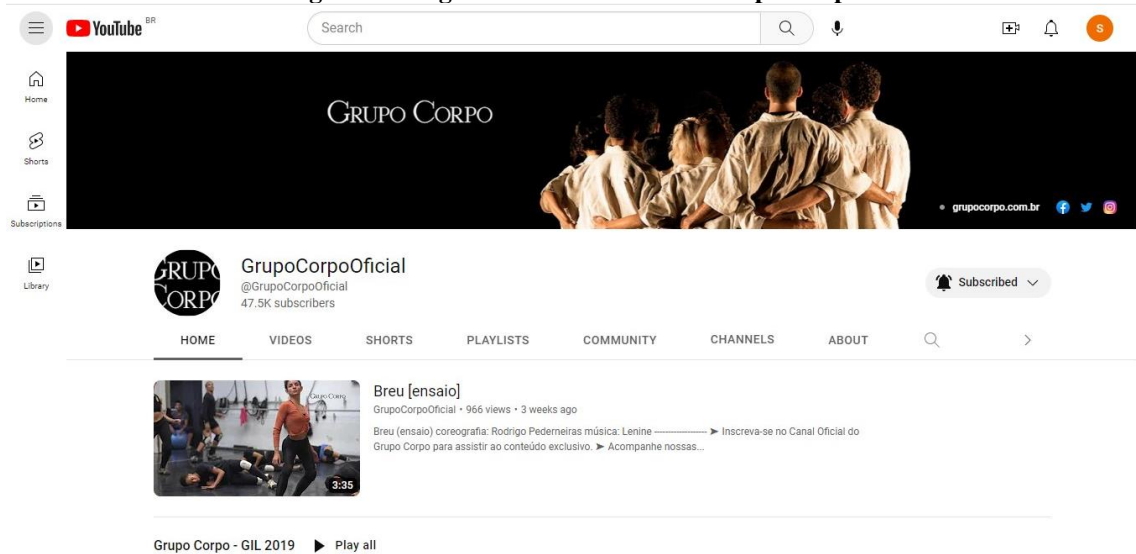
Além disso, a participação crescente do Grupo Corpo nas mídias sociais e o investimento perceptível na divulgação de seu trabalho artístico por esse meio, especialmente a partir de 2015, por ocasião da produção do espetáculo de quarenta anos da companhia, propiciam, para nossas análises, um número significativo de produções audiovisuais concebidas especificamente para o ambiente on-line. O canal oficial da companhia no YouTube conta com um número crescente de inscritos, principalmente durante o período de distanciamento social devido à pandemia do coronavírus. Em agosto de 2020, eram 27 mil inscritos, número que, em outubro do mesmo ano, passou a 30 mil; em abril de 2021, o canal atingiu 39,1 mil inscritos e, em novembro do mesmo ano, alcançou 45 mil. Já em março de 2023, o canal Grupo Corpo Oficial atingiu 47,5 mil inscritos (Figura 5) e um total de 4.947.222 visualizações.

---

<sup>21</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/channel/UC\\_2LrZ\\_1XmmVADPSVZhJ-A](https://www.youtube.com/channel/UC_2LrZ_1XmmVADPSVZhJ-A). Acesso em: 28 abr. 2023.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/user/AudiovisualSPCD/featured>. Acesso em: 28 abr. 2023.

Figura 5 – Página inicial do canal do Grupo Corpo

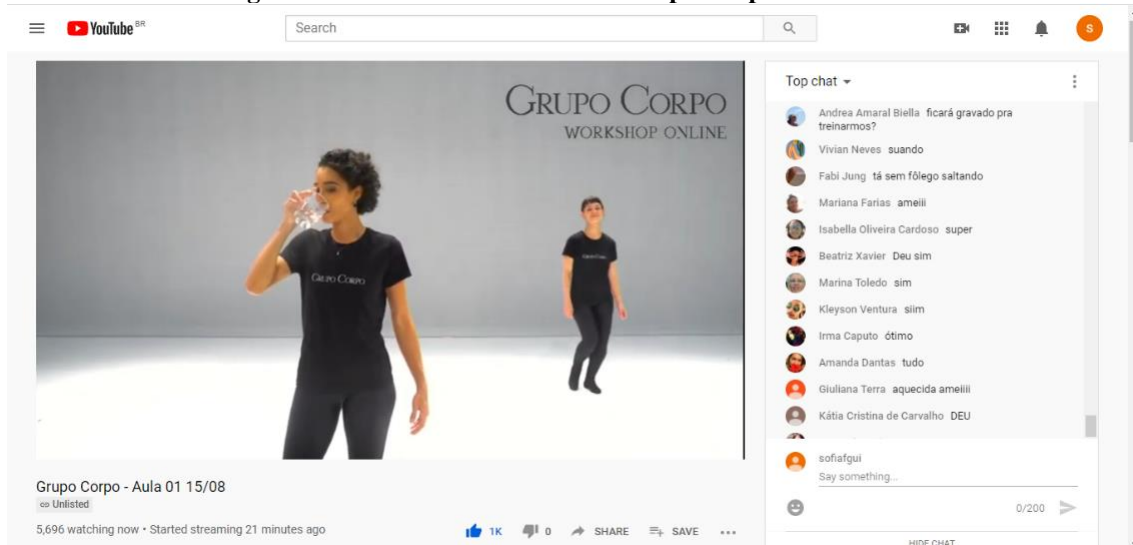


Fonte: Reprodução Grupo Corpo Oficial/YouTube (2023).

Destacamos, entre o conteúdo produzido para o YouTube, a produção de três séries documentais originais que acompanham o processo criativo dos novos espetáculos da companhia mineira e uma série histórica, com vídeos que relembram os espetáculos estreados pelo Grupo ao longo de sua trajetória. Na plataforma, também se encontram clipes com trechos curtos dos espetáculos. Recentemente, durante o período de distanciamento social, a companhia realizou workshops ao vivo, inicialmente para profissionais da área da saúde e depois abertos ao público geral. As transmissões das aulas em que bailarinos ensinam trechos de coreografias conhecidas do Grupo atraíram picos de cerca de 5,6 mil espectadores, que assistiam e comentavam no chat (Figura 6).

Em março de 2021, foi produzida uma nova série de workshops ao vivo. Podemos perceber a evolução da produção, que passou a contar com tradução simultânea em Libras e uma abertura agradecendo aos patrocinadores, como acontece nos espetáculos no teatro. Além disso, antes do início das aulas, foi exibido um vídeo original, editado a partir do material das séries documentais encontradas no próprio canal, que reforça a importância do trabalho da companhia ao destacar a recepção positiva em diversas cidades, no Brasil e no exterior, o número de empregos gerados pela economia da cultura e as iniciativas que visam a compartilhar conhecimento e democratizar o acesso à arte, além de salientar a produção audiovisual e a presença nas mídias digitais (Figura 7).

**Figura 6 – Transmissão ao vivo do Grupo Corpo no YouTube**



Fonte: Reprodução Grupo Corpo Oficial /YouTube (2020).

**Figura 7 – Destaque para as produções audiovisuais durante o workshop**



Fonte: Reprodução Grupo Corpo Oficial/YouTube (2021).

Uma nova temporada de workshops ao vivo abertos ao público geral foi publicada por meio do YouTube ao longo do mês de maio, todas as sextas-feiras, às 19h30, com uma aula extra no dia 31 de maio de 2021 com a presença do coreógrafo Rodrigo Pederneiras. Além das melhorias feitas nos vídeos para o mês de março, esta última rodada de *lives* contou também com um momento final no qual os bailarinos que participaram da sessão respondiam às perguntas enviadas pelo público no chat ao vivo e nas redes sociais do Grupo.

No segundo semestre de 2021, o Grupo lançou a *Temporada Comentada*. Mensalmente, o canal transmitia um espetáculo do repertório da companhia gravado previamente e, ao final, realizava um bate-papo ao vivo com coreógrafos, ensaiadores e bailarinos envolvidos na produção. Foram quatro transmissões, feitas entre julho e outubro. No final de 2021, a companhia retornou aos palcos presencialmente, com o espetáculo *Primavera*, inicialmente pensado para formatos em vídeo e depois transposto para o palco, levando para o cenário uma tela que projetava capturas de cenas dos bailarinos enquanto eles dançavam<sup>23</sup>.

Os 216 vídeos disponibilizados no canal oficial do Grupo Corpo e mapeados por esta pesquisa na plataforma de *streaming* audiovisual estão, em sua maioria, organizados em *playlists* de acordo com temas, conteúdos e espetáculos de referência (Quadro 1 e Gráfico 1).

**Quadro 1 – Número de vídeos por *playlist* no canal do Grupo Corpo**

<i>Playlist</i>	Número de vídeos
<i>Primavera [backstage]</i>	2
<i>Grupo Corpo – GIL 2019</i>	14
<i>Grupo Corpo – Espetáculo 2017</i>	17
<i>Grupo Corpo – Backstage</i>	17
<i>Promos</i>	21
<i>Turnês – Grupo Corpo</i>	27
<i>Grupo Corpo – Espetáculo 2015</i>	17
<i>Grupo Corpo 40 anos</i>	17
<i>Espetáculos Grupo Corpo</i>	53

Fonte: Elaborada pela autora (2023).

Além dos vídeos postados no YouTube, a companhia também disponibiliza no Vimeo<sup>24</sup> seus espetáculos anteriores na íntegra para assinantes do serviço e regularmente atualiza suas páginas oficiais no Facebook<sup>25</sup> e no Instagram<sup>26</sup> com fotos e vídeos mais curtos que acompanham o cotidiano da companhia e replicam a divulgação feita em outras mídias, como links para matérias de jornalismo tradicional e críticas publicadas na imprensa.

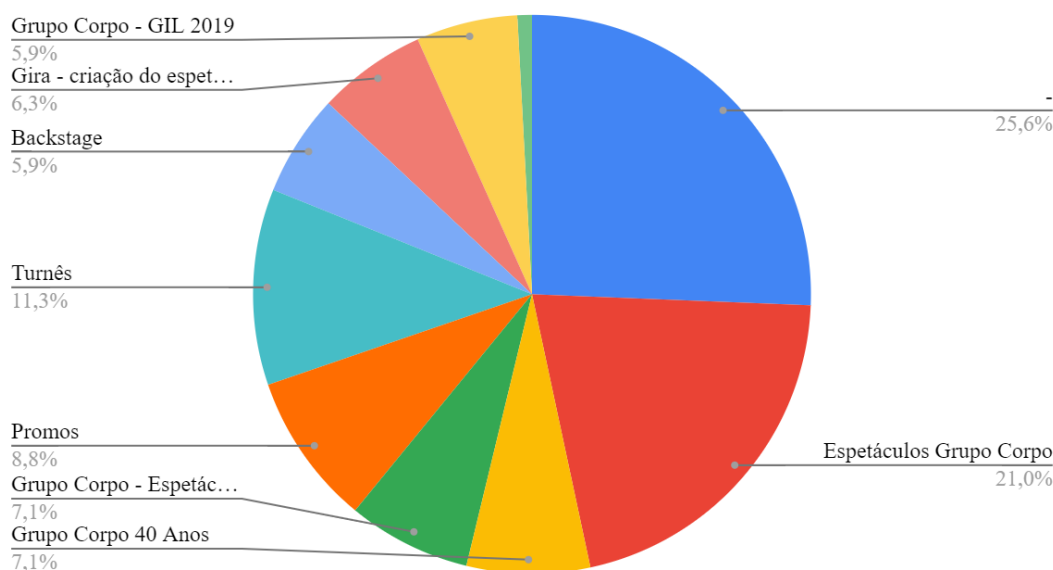
<sup>23</sup> Ver: <https://fcs.mg.gov.br/eventos/grupo-corpo-estreia-o-espetaculo-primavera-em-bh/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/grupocorpo>. Acesso em: 30 abr. 2023.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/GrupoCorpo/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

<sup>26</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/grupo\\_corpo/](https://www.instagram.com/grupo_corpo/). Acesso em: 30 abr. 2023.

**Gráfico 1 – Divisão dos vídeos por *playlist* no Canal Grupo Corpo Oficial**



Fonte: Mapeamento da autora do material audiovisual disponível nos canais do YouTube das companhias (2023).

A segunda companhia escolhida como objeto para nosso levantamento foi a São Paulo Companhia de Dança. Apesar de não ter um número tão grande de inscritos quanto o Grupo Corpo – em outubro de 2020, eram 5.470, número que chegou a 7.410 em abril de 2021 e 10,6 mil em março de 2023, além de 624.091 visualizações –, o canal oficial da SPCD (Figura 8), criado em outubro de 2009, tem atualização constante e se destacou para esta pesquisa por ter conseguido realizar uma temporada de espetáculos completamente virtual, além de ser a primeira companhia brasileira a participar de uma iniciativa internacional chamada World Ballet Day, nos anos de 2019, 2020, 2021 e 2022.

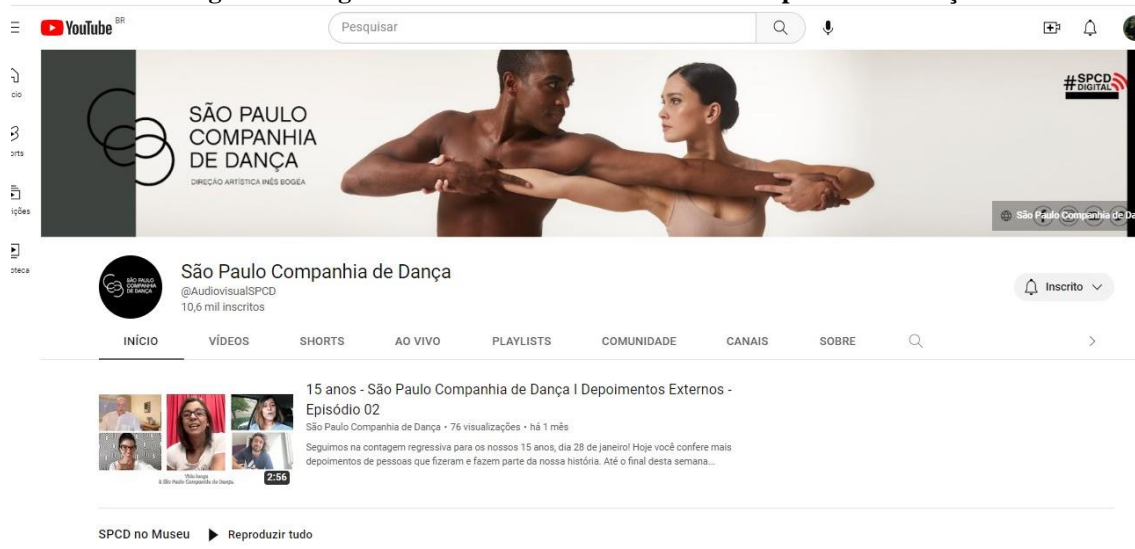
A Companhia foi criada em 2008 pelo Governo do Estado de São Paulo e tem presença constante no Facebook<sup>27</sup>, com página criada em agosto de 2011, onde divulga sua agenda de eventos e reposta matérias publicadas em outras mídias sobre seu trabalho, e no Instagram<sup>28</sup>, com um perfil criado em 2013 por meio do qual os mais de 48 mil seguidores podem acompanhar cenas do cotidiano do grupo e divulgação dos espetáculos e bastidores em fotos e vídeo curtos, bem como repostagens de conteúdos de outras mídias. A SPCD também tem uma relação anterior com produções audiovisuais, pois criou a série de documentários *Figuras da Dança*, exibida nos canais Arte 1 e Canal Curta!. A série possui 40 episódios sobre

<sup>27</sup> Ver: <https://www.facebook.com/spciadedanca>. Acesso em: 30 abr. 2023.

<sup>28</sup> Ver: <https://www.instagram.com/saopaulociadedanca/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

personalidades importantes para a história da dança brasileira e continua sendo atualizada, com novos documentários a cada ano.

**Figura 8 – Página inicial do canal da São Paulo Companhia de Dança**



Fonte: Reprodução São Paulo Companhia de Dança/YouTube (2023).

No canal oficial da Companhia no YouTube, estão disponíveis 346 vídeos mapeados pela pesquisa até janeiro de 2023; o conteúdo, em sua maioria, está organizado em *playlists* de acordo com temas (Quadro 2 e Gráfico 2). Nelas, encontramos *trailers* para os espetáculos que estreiam nos palcos, os documentários *Figuras da Dança*, bastidores das montagens de coreografias e vinhetas de televisão feitas em parceria com a TV Cultura.

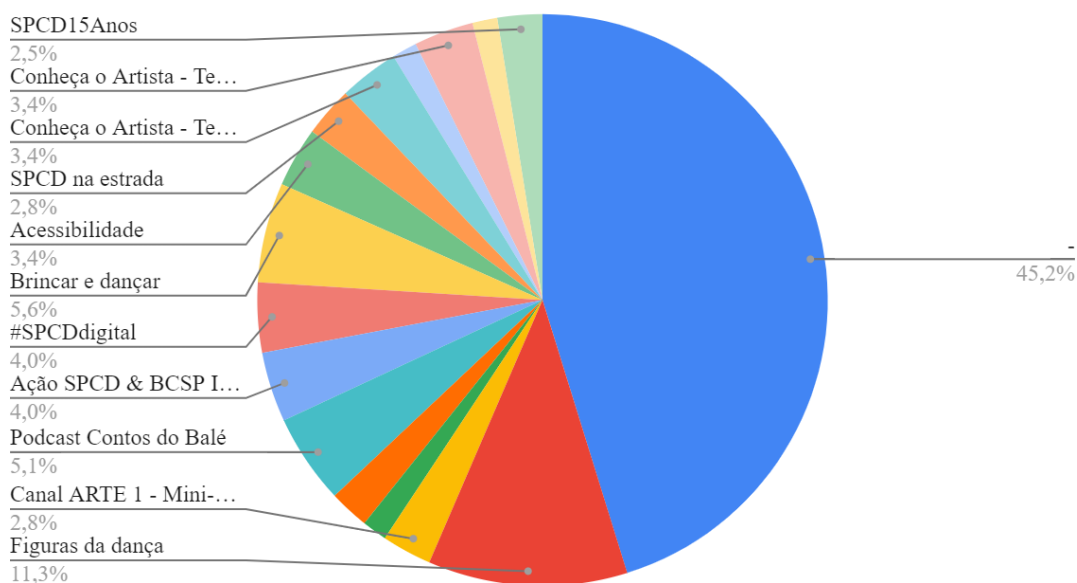
**Quadro 2 – Número de vídeos por *playlist* no canal da São Paulo Companhia de Dança**

<b><i>Playlist:</i></b>	<b>Número de vídeos:</b>
<i>SPCD 15 Anos</i>	9
<i>O Quebra-Nozes no mundo dos sonhos</i>	5
<i>Conheça o Artista – Temporada II</i>	12
<i>SPCD no Museu</i>	4
<i>Conheça o Artista – Temporada I</i>	12
<i>Acessibilidade</i>	12
<i>SPCD na Estrada</i>	10
<i>#SPCDdigital</i>	14

<i>Brincar e dançar</i>	20
<i>Figuras da dança</i>	40
<i>Conto do Balé</i>	18
<i>Ação SPCD e BCSP   Corpus – Alma e Esperança</i>	14
<i>Bastidores O Lago dos Cisnes</i>	8
<i>Canal ARTE 1 – Minidocumentários</i>	10
<i>Vinhetas   Parceria TV Cultura e São Paulo Companhia de Dança</i>	5
<i>Bastidores da São Paulo Companhia de Dança   Galeria Produções</i>	7

Fonte: Elaborada pela autora (2023).

**Gráfico 2: Divisão dos vídeos por *playlist* no canal da São Paulo Companhia de Dança**



Fonte: Mapeamento da autora do material audiovisual disponível nos canais do YouTube das companhias (2023).

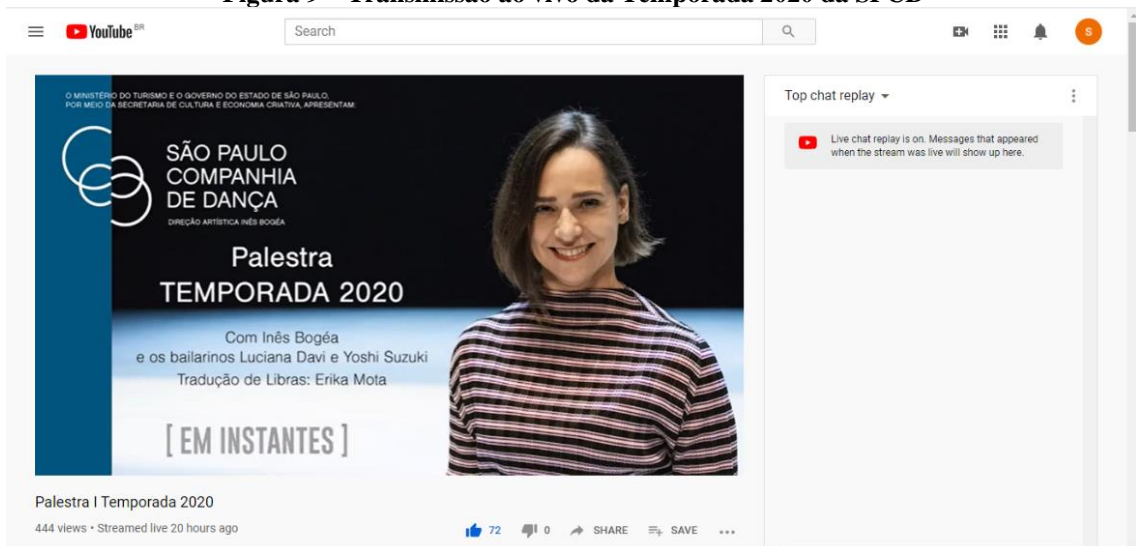
Após o início do distanciamento social em 2020, a SPCD se adaptou ao momento e criou novos produtos para a plataforma de vídeos, como o podcast *Contos do Balé*, sobre histórias que viraram balés de repertório, e a série *Corpus – Alma e Esperança*, em que os bailarinos dançam de suas próprias casas e editam um vídeo com esses movimentos. A *playlist*



#SPCDdigital apresenta “obras clássicas e contemporâneas criadas pela São Paulo Companhia de Dança em um diálogo fino entre a dança, a música e o audiovisual”.<sup>29</sup>

Nesse período, a Companhia disponibilizou gravações de espetáculos anteriores que ficavam no canal por catorze dias e poderiam ser assistidas gratuitamente. Mas o maior destaque foi a adaptação de uma temporada de espetáculos que teria sido presencial para o formato de transmissão ao vivo. Durante três semanas consecutivas no mês de setembro, entre os dias 10 e 24, havia, às quartas-feiras, uma palestra com a diretora Inês Bógéa, e, às quintas-feiras, um espetáculo de dança em que os bailarinos performavam ao vivo, diretamente do teatro, e o público poderia assistir e comentar pelo YouTube (Figura 9).

Figura 9 – Transmissão ao vivo da Temporada 2020 da SPCD



Fonte: Reprodução São Paulo Companhia de Dança/YouTube (2020).

A SPCD produziu também uma série de oito coreografias com transmissão simultânea devido às comemorações dos quarenta anos do Teatro Sérgio Cardoso. O projeto *Dança Hoje*, presente também na plataforma Cultura em Casa SP, é uma coleção de coreografias contemporâneas criadas especialmente para as telas por coreógrafos convidados e bailarinos da própria Companhia.

A Companhia participou em outubro de 2020 de sua segunda edição consecutiva do World Ballet Day<sup>30</sup>, uma iniciativa criada em 2014 e coliderada por The Royal Ballet, da Inglaterra, o Bolshoi, da Rússia, e The Australian Ballet, da Austrália. A ideia do projeto é ser

<sup>29</sup>

Informações

disponíveis

em:








<https://www.youtube.com/playlist?list=PLDEfFfLSOTHl6VX59sS1z3qgk8P1XNLIIT>. Acesso em: 29 abr. 2023.

<sup>30</sup>Disponível em: <https://worldballetday.com/>. Acesso em: 29 abr. 2023.



uma celebração global e anual em que cada companhia de dança faz transmissões ao vivo de suas sedes para mostrar ao público um pouco de sua rotina de trabalho, das aulas e dos bastidores das produções. A edição de 2020 aconteceu no dia 29 de outubro e contou com a participação de 37 companhias da Ásia, África, Américas, Europa e Oceania (Figura 10). Nessa data, a SPCD estreou no YouTube o documentário *Temporada em Construção*, sobre seu processo criativo.

**Figura 10 – Programação do World Ballet Day 2020**

	FINNISH NATIONAL BALLET 08.40-08.45 EET (UTC+2)	ENGLISH NATIONAL BALLET 10.00-11.00 and 14.00-15.00 GMT (UTC)	NATIONAL BALLET OF JAPAN 15.00-15.55 JST (UTC+9)	HOUSTON BALLET 09.30-10.45 CDT (UTC-5)	     
	THE ROYAL DANISH BALLET 10.00-10.30 CET (UTC+1)	ROYAL ACADEMY OF DANCE 13.00-13.30 GMT (UTC)	THE MIKHAILOVSKY THEATRE 11.00-12.00 MSK (UTC+3)	BOSTON BALLET 11.00-12.00 EDT (UTC-4)	
	LA SCALA THEATRE BALLET 10.45-11.45 CET (UTC+1)	BIRMINGHAM ROYAL BALLET 14.00-15.30 GMT (UTC)	JOBURG BALLET 10.00-12.00 SAST (UTC+2)	SÃO PAULO DANCE COMPANY 13.00-14.00 BRT (UTC-3)	
	POLISH NATIONAL BALLET 13.00-13.20 CET (UTC+1)	NORTHERN BALLET 15.00-15.30 GMT (UTC)	KOREAN NATIONAL BALLET 19.00-20.00 KST (UTC+9)	CAPE TOWN CITY BALLET 19.00-20.00 SAST (UTC+2)	
	STUTTGART BALLET 13.30-14.00 CET (UTC+1)	SCOTTISH BALLET 16.00-16.05 GMT (UTC)	MARIINSKY THEATRE 13.00-14.00 and 15.00-17.00 MSK (UTC+3)	PACIFIC NORTHWEST BALLET 11.15-11.30 PDT (UTC-7)	
	BALLET DE L'OPERA DE PARIS 14.00-14.35 CET (UTC+1)	ROYAL NEW ZEALAND BALLET 15.30-16.30 NZDT (UTC+13)	HONG KONG BALLET 13.30-14.45 and 19.45-20.30 HKT (UTC+8)	ACOSTA DANZA 13.30-14.15 CDT (UTC-4)	
	WIENER STAATSBALLETT 15.00-15.45 CET (UTC+1)	SINGAPORE DANCE THEATRE 11.45-13.00 SGT (UTC+8)	NATIONAL BALLET OF CANADA 09.30-09.50 EDT (UTC-4)	ALVIN AILEY AMERICAN DANCE THEATER 15.30-15.35 EDT (UTC-4)	
	OPERA SOFIA 16.00-17.00 EET (UTC+2)	WEST AUSTRALIAN BALLET 13.00-15.00 AWST (UTC+8)	BALLET CONCIERTO DE PUERTO RICO 10.00-11.00 AST (UTC-4)	AMERICAN BALLET THEATRE 15.45-17.45 EDT (UTC-4)	
	STAATSBALLETT BERLIN 18.00-18.30 CET (UTC+1)	QUEENSLAND BALLET 16.00-16.45 AEST (UTC+10)	BALLET NACIONAL DE CUBA 10.00-10.10 CDT (UTC-4)	LES GRANDS BALLETTS CANADIENS DE MONTRÉAL 18.00-18.30 EDT (UTC-4)	
	DUTCH NATIONAL BALLET 18.30-19.20 CET (UTC+1)				

**#WorldBalletDay**  
**29 October 2020**

Fonte: Reprodução/worldballetday.com (2020).

No canal oficial da Companhia no YouTube, também se encontram três webséries. *Brincar e Dançar*, realizada com apoio do Itaú Cultural, é voltada especialmente para o público infantil e propõe atividades lúdicas para a experimentação da dança em dez episódios lançados entre 29 de novembro e 30 de dezembro de 2020; uma segunda temporada conta com mais dez episódios lançados entre 15 de maio e 14 de agosto de 2021. *SPCD na estrada* acompanha a turnê da Companhia por cidades do estado de São Paulo e anuncia doze episódios, embora apenas dez tenham sido publicados até março de 2023; cada vídeo traz um trecho de coreografia dançado em um espaço público considerado cartão postal de uma cidade diferente. A terceira websérie, *Conheça o Artista*, tem caráter mais documental que as duas anteriores; seu objetivo é trazer entrevistas com os bailarinos da Companhia para que o público possa conhecer suas inspirações e motivações. Com duas temporadas, a websérie faz parte do Programa de Desenvolvimento das Habilidades Futuras do Artista da Dança (PDHFAD), que incentiva

bailarinos a explorar outras áreas de atuação na SPCD, como o audiovisual e o registro da memória da dança.

Ainda em 2021, em comemoração ao Dia Internacional da Dança, celebrado em 29 de abril, a São Paulo Companhia de Dança pediu, por meio de suas redes sociais, especialmente o Instagram, que seus seguidores enviassem vídeos curtos dançando para a produção de um conteúdo especial; com a compilação do material recebido, realizou-se, no dia da dança, uma transmissão por 24 horas que deu origem a um vídeo de oito horas reproduzido três vezes ao longo desse período. O vídeo completo continua disponível no canal da Companhia no YouTube, com a seguinte descrição: “Mais de 800 pessoas de todas as 5 regiões do país e de 15 países se unem aos bailarinos da São Paulo Companhia de Dança nesta ação especial que comemora o Dia Internacional da Dança 2021 com trilha sonora original de curadoria do compositor André Mehmari”.<sup>31</sup>

No mês de junho de 2021, a SPCD anunciou a produção de uma temporada híbrida, com espetáculos performados ao vivo direto do Teatro Sérgio Cardoso. O público teve a possibilidade de comprar ingressos para assistir da plateia, presencialmente, e houve transmissão gratuita simultânea pelo canal da Companhia no YouTube e pela plataforma Cultura em Casa SP.

Em 2022, a São Paulo Companhia de Dança abandonou a transmissão ao vivo simultânea dos espetáculos e passou a transmitir no YouTube gravações das apresentações feitas no teatro algumas semanas depois do evento presencial. No fim do ano, o espetáculo *O Quebra-Nozes no Mundo dos Sonhos*, que ficou em cartaz no Teatro Sérgio Cardoso entre 1º e 11 de dezembro, foi transmitido nos dias 23 e 24 do mesmo mês, em sessões com horário marcado que não ficaram posteriormente disponíveis no catálogo de vídeos do canal.

---

<sup>31</sup> Disponível em: [https://youtu.be/j7H\\_Wsk5\\_LM](https://youtu.be/j7H_Wsk5_LM). Acesso em: 29 abr. 2023.

### 3.3. Entre produções e leituras: Gêneros audiovisuais como caminho para a análise

Para o desenvolvimento desta tese, mapeamos as produções audiovisuais dos canais oficiais da São Paulo Companhia de Dança e do Grupo Corpo, a partir de suas páginas de vídeos e *playlists* disponíveis no YouTube, e acompanhamos as transmissões ao vivo por meio da divulgação realizada em suas outras plataformas de redes sociais (Instagram e Facebook). O mapeamento<sup>32</sup> realizado incluiu todos os vídeos publicados nos canais desde suas criações até janeiro de 2023. Como um dos objetivos da pesquisa é analisar a forma audiovisual das produções quanto aos seus possíveis hibridismos de gênero e formato, bem como sua relação com os gêneros e formatos audiovisuais, procuramos identificar e categorizar, a partir das características dos vídeos, a linguagem audiovisual empregada por eles, suas descrições e títulos na plataforma e quais gêneros eles podem conformar.

A análise da produção de sentidos nos discursos midiáticos necessita, primeiramente, que retomemos a noção de discurso como resultado da combinação das circunstâncias de produção dos enunciados e de suas formas de enunciação. Assim, segundo Patrick Charaudeau (2012, p. 40), é “a indicação das condições extradiscursivas e das realizações intradiscursivas que produz sentido”. Portanto, o processo de significação se dá em uma troca entre as esferas de produção e recepção e os textos que circulam, inseridos em um contrato de comunicação midiático no qual “cada um dos parceiros só pode sintonizar provisoriamente com o outro pelo viés de representações supostamente compartilhadas às quais levadas pelos discursos circulam por entre os membros de uma determinada comunidade cultural” (CHARAUDEAU, 2012, p. 125). Nessa perspectiva, são instituídos três lugares de importância na máquina midiática: o lugar da produção, representado pelo produtor de informação; o lugar da recepção, representado pelo consumidor da informação; e o produto midiático.

A instância de produção envolve as práticas profissionais condicionadas pelas relações socioeconômicas da empresa midiática e as condições de produção da informação, em que são tomadas as decisões a respeito de como o produto será realizado de acordo com os efeitos que se pretende produzir no público. As condições de recepção compreendem tanto o receptor ideal, um leitor modelo imaginado pela instância produtora para ser o alvo do produto comunicacional, quanto o espaço do receptor real, público consumidor da informação que a interpreta conforme suas circunstâncias de leitura. Assim, é preciso destacar que o produtor

---

<sup>32</sup> Os resultados do mapeamento completo podem ser encontrados nos anexos desta tese.

“não tem garantia de que os efeitos pretendidos corresponderão àqueles realmente produzidos no receptor” (CHARAUDEAU, 2012, p. 26).

O produto midiático concretizado, objeto das análises realizadas nesta pesquisa, é o local onde o discurso está configurado como texto, verbal ou não. A análise do produto – neste caso, dos vídeos on-line produzidos por companhias de dança contemporânea – é um exame dos “possíveis interpretativos”, baseado no estudo das estruturas encontradas na amostragem e nos discursos de representação circulantes nas instâncias de produção e recepção.

Retomamos, então, o conceito de gênero para compreendermos como este funciona nos processos de mediação midiática para apresentar chaves de leitura ao público e como eles se constituem na relação entre produção e recepção dos discursos midiáticos. Segundo Jost (2004), o gênero pode ser entendido como uma promessa que propõe um quadro interpretativo ao seu público, como uma interface que liga o espectador ao produtor. A promessa, nessa concepção, é considerada um ato enunciativo que pode ou não se confirmar e que envolve um movimento em dois tempos. No primeiro, os emissores apontam para um gênero através dos processos de divulgação e circulação das obras (como publicidade, sinopse, resenhas, nomeação) com o objetivo pragmático de despertar o engajamento do público sobre os interesses e emoções procuradas no programa diante da promessa de encontrar elementos exemplificados e anunciados. No segundo tempo, os espectadores escolhem como se relacionar com a obra; é papel do receptor exigir que esta promessa seja cumprida e verificar se ela foi efetivada.

A divisão dos gêneros não é estática ou estável, eles se deslocam sobre um terreno comum a espectadores e produtores, que lhes conferem sentido. Os gêneros prometem, de acordo com Jost (2004, p. 35), uma relação com o mundo:

Este é o papel do gênero e, mais particularmente, do nome do gênero: fixar o grau de existência do mundo submetido ao leitor ou ao espectador. O gênero é uma promessa global sobre esta relação que vai propor um quadro de interpretação global aos atores e aos acontecimentos representados em palavras em sons ou em imagens.

Seguindo nessa compreensão de que a produção de sentidos e a constituição e entendimento dos gêneros midiáticos dependem de elementos interdependentes da esfera de produção e de recepção dos discursos, retomamos o pensamento de Martín-Barbero sobre o gênero enquanto uma estratégia de comunicação que não se limita aos processos de produção, mas também diz respeito às estratégias de leitura. Gomes (2011a, p. 32), nesse sentido, afirma que: “colocar a atenção nos gêneros televisivos implica reconhecer que o receptor orienta sua interação com o programa e com o meio de comunicação de acordo com as expectativas geradas pelo próprio reconhecimento do gênero”.

Após essa retomada conceitual e a partir da compreensão de que “os gêneros permitem relacionar as formas televisivas com a elaboração cultural e discursiva do sentido” (GOMES, 2011a, p. 32), propomos uma classificação dos gêneros e subgêneros das produções audiovisuais encontradas nos canais de YouTube das companhias de dança contemporânea mapeados. A classificação, observada no quadro a seguir, leva em consideração a nomeação e a descrição dos vídeos propostas por seus produtores e o tipo de relação com o mundo e função social prometidos por eles para seu público.

**Quadro 3 – Classificação de gêneros das produções das companhias no Youtube**

<b>Gênero</b>	<b>Subgênero</b>
Coreografia	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Espetáculos gravados: trechos</li> <li>• Espetáculos gravados: íntegra</li> <li>• Videodança</li> </ul>
Documental	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bastidores</li> <li>• Webséries</li> <li>• Documentários</li> </ul>
Ao vivo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Espetáculos ao vivo (<i>live</i>)</li> <li>• Espetáculos gravados na íntegra e exibidos ao vivo (<i>watch party</i> ou estreia)</li> <li>• Aulas e workshops</li> </ul>
Educativo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Educativo</li> <li>• Podcast</li> </ul>
Promocional	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Promo</li> </ul>

Fonte: Mapeamento da autora do material audiovisual disponível nos canais do YouTube das companhias (2023).

Os vídeos classificados como “coreografias” são os que apresentam a dança como foco central e cuja função é mostrar o trabalho coreográfico das companhias em forma de produções audiovisuais para que o público possa consumi-los em qualquer lugar, a qualquer hora. Dentro desse gênero, identificamos dois subgêneros: “espetáculos gravados” e “videodança”. O primeiro diz respeito a espetáculos criados para o palco que foram filmados em performances presenciais e são editados para o vídeo, podendo ser apresentados em trechos de coreografias ou através do espetáculo na íntegra. O segundo é um tipo de produção híbrida entre audiovisual e dança no qual a linguagem do vídeo é tão importante quanto os movimentos corporais para a concepção da obra; é uma coreografia pensada para a interação com as câmeras e a edição. Segundo Spanghero (2003, p. 38), para a videodança:

O que interessa primordialmente é que a câmera dance com o bailarino e que o bailarino se coloque no espaço e no tempo da câmera. No olhar da câmera. Quando a dança é captada pelo olho da imagem, ela ganha uma outra existência. Na realidade, este jogo adaptativo permite o florescimento de novas práticas para a dança e a modificação do corpo.

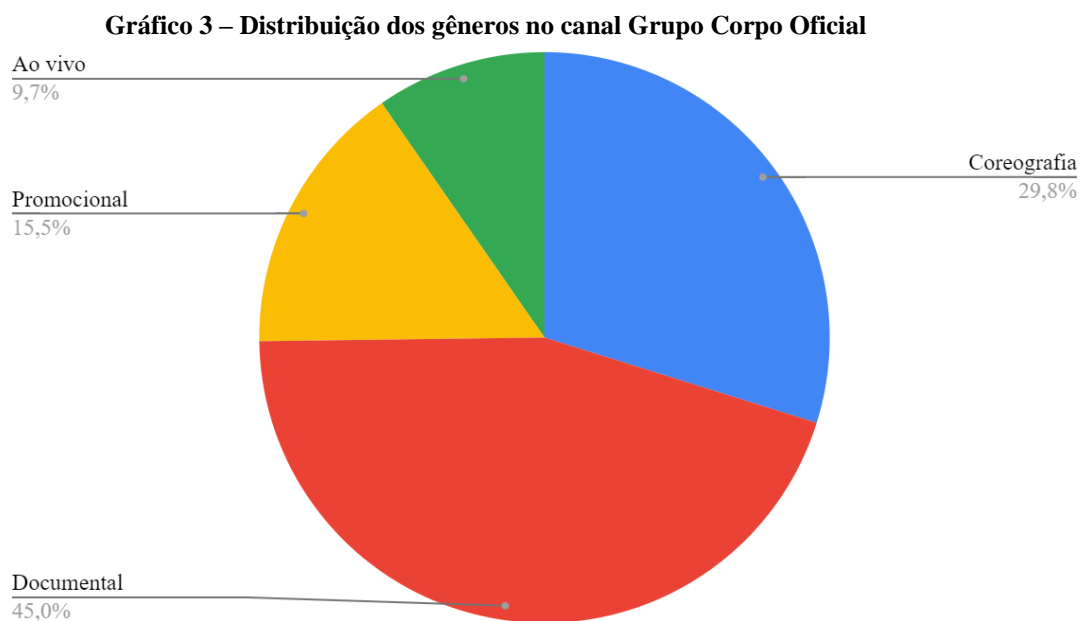
O gênero “documental” envolve as formas audiovisuais que operam na chave da “referencialidade”, ou seja, que fazem referência ao mundo histórico e constroem suas narrativas em torno de elementos factuais; em sua relação com o público, a expectativa é a de ver uma representação da realidade na tela. O material mapeado foi dividido nos subgêneros “vídeos de bastidores” e “documentários” e pode ser encontrado em vários formatos, como webséries, vídeos curtos independentes ou vídeos de média a longa duração. Os vídeos de bastidores revelam os processos de criação das companhias e o cotidiano do trabalho atrás das cortinas e acompanham os ensaios, aulas e viagens ao lado da equipe. Os documentários abordam questões históricas da dança – como personagens importantes ou a trajetória de uma companhia, introduzindo os profissionais da dança ao público – ou podem ser institucionais, com o objetivo de publicizar e visibilizar o trabalho da companhia para a sociedade.

O conteúdo “ao vivo” foi classificado como um gênero específico devido às relações que estabelece com os espectadores. Nesse caso, emula-se a simultaneidade na recepção dos espetáculos de dança, que é tão preciosa para o público que está habituado a assistir a dança em modalidade presencial. O horário marcado e a plateia virtual, que se manifesta pelo chat na plataforma on-line, são características importantes para a distinção desse gênero. Um dos subgêneros encontrados foi o das “lives”, isto é, a transmissão simultânea de espetáculos que estão sendo performados em um palco, com ou sem plateia presencial, e que, geralmente, não ficam disponíveis para visualização posterior no YouTube. Outra forma de apresentação de espetáculos são as “*watch parties*”, nas quais a gravação foi feita em uma ocasião anterior, editada, e o vídeo é apresentado ao público no modo estreia do YouTube ou no modo “ao vivo”, de modo que o ato de assistir é feito coletivamente, no mesmo horário, mas a performance não é simultânea. Por fim, as “aulas e workshops” são outro subgênero do ao vivo no qual os membros da companhia, muitas vezes os próprios bailarinos ou ensaiadores, entram em contato com o público para ensinar dança na modalidade remota.

O gênero “educativo” abrange conteúdo audiovisual que tem função de educar o público, especialmente o infantil, sobre temas relacionados à dança, como as narrativas dos balés clássicos de repertório, ou sobre o corpo e o movimento. Destacamos aqui a produção do podcast *Contos do Balé* e da websérie *Brincar e dançar*.

Finalmente, identificamos a presença do gênero “promocional”. Enquadram-se aqui os vídeos de curta duração, geralmente com cerca de um minuto ou menos, que buscam promover um espetáculo ou produção da companhia, por meio da exibição de trechos das obras, da apresentação dos profissionais envolvidos e da divulgação de informações de serviço, como sinopse, data, local e horário da apresentação. Nos canais, esse tipo de conteúdo é nomeado de *trailer*, *teaser* ou *promo*.

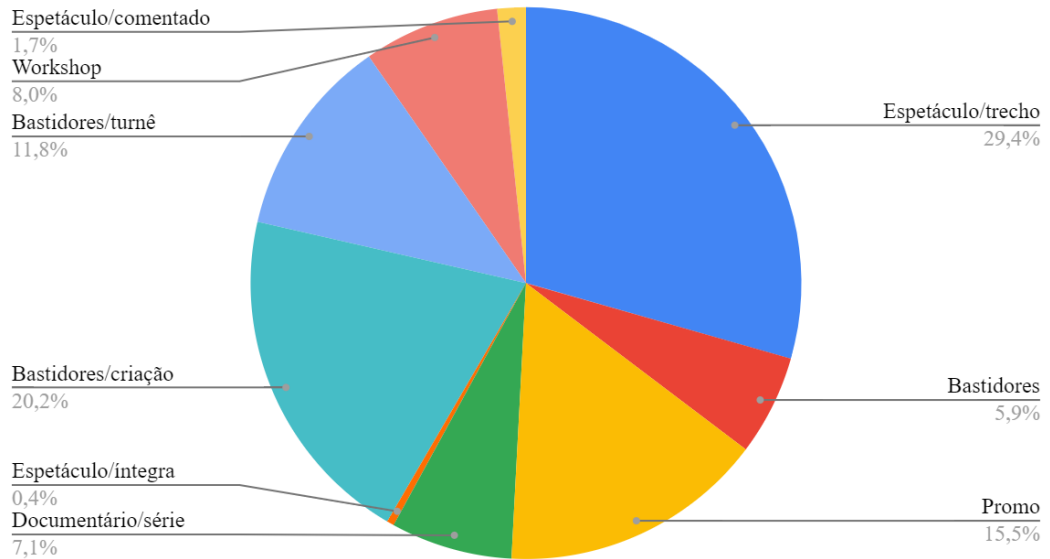
No canal do Grupo Corpo, identificamos a presença de quatro dos gêneros categorizados pela pesquisa (Gráfico 3), e a maioria das produções atende as características do audiovisual documental ou coreografia. As produções ao vivo estão concentradas no período de 2020 a 2022, o que indica que foram pensadas para o momento da pandemia de covid-19 como uma alternativa aos limites do distanciamento social.



Fonte: Mapeamento da autora do material audiovisual disponível nos canais do YouTube das companhias (2023).

Entre os subgêneros (Gráfico 4), o que se destaca é o percentual de vídeos de bastidores publicados; unindo bastidores de criação, de turnê e do cotidiano e ensaios, essa categoria representa 37,9% do total. O segundo subgênero mais produzido são os trechos de espetáculos gravados, que são os mais visualizados no canal, com média de 57.814 visualizações, sendo que o vídeo mais assistido totaliza 808.020 visualizações.

**Gráfico 4 – Distribuição dos subgêneros no canal Grupo Corpo Oficial**

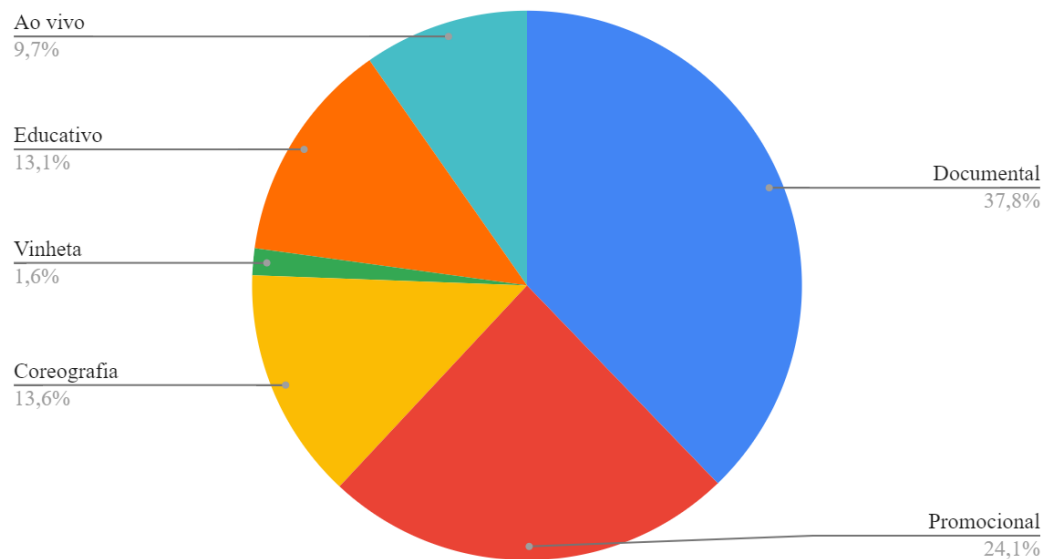


Fonte: Mapeamento da autora do material audiovisual disponível nos canais do YouTube das companhias (2023).

Quanto à distribuição dos gêneros no canal da São Paulo Companhia de Dança (Gráfico 5), identificamos maior variedade de gêneros e subgêneros audiovisuais produzidos por essa companhia. Destacam-se as produções documentais e promocionais, e observamos um percentual reduzido de publicação de vídeos das coreografias. O foco em produções documentais e a presença do gênero educativo no acervo do canal da SCPD parecem apontar para uma preocupação formativa na relação com o público e uma busca em preservar a memória e história da dança, não apenas com foco na Companhia em si, mas de forma mais ampla, do ponto de vista do campo artístico dessa forma de expressão cultural.



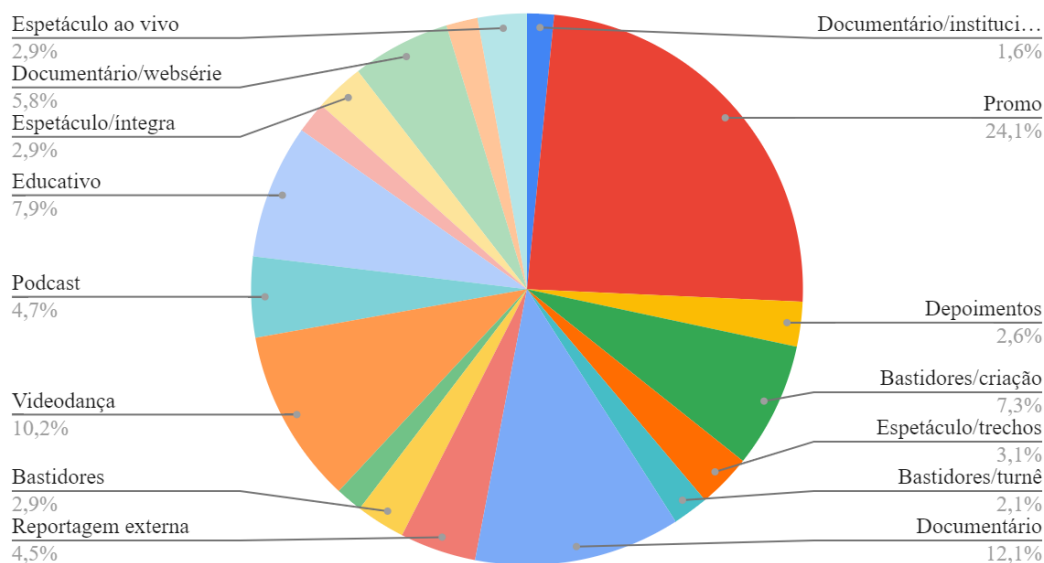
Gráfico 5 – Distribuição dos gêneros no canal da SPCD



Fonte: Mapeamento da autora do material audiovisual disponível nos canais do YouTube das companhias (2023).

Em relação aos subgêneros (Figura 6), as “promos” são a categoria de vídeos mais publicados pelo canal, indicando o uso do meio como forma de divulgação dos espetáculos que serão apresentados pela Companhia. Os documentários, somando aqueles em formato seriado e os que são obras de média a longa duração, representam o segundo subgênero mais publicado; entre eles, destaca-se a série *Figuras da Dança*, que possui quarenta documentários.

Gráfico 6 – Distribuição dos subgêneros no canal da SPCD



Fonte: Mapeamento da autora do material audiovisual disponível nos canais do YouTube das companhias (2023).

O amplo levantamento das produções audiovisuais do Grupo Corpo e da São Paulo Companhia de Dança para seus respectivos canais no YouTube abre uma gama de possibilidades de escolha para a amostragem a ser analisada ao longo da pesquisa. A seleção dos produtos que merecem maior atenção e investigação aprofundada foi guiada pela proposta metodológica de Machado e Vélez (2007) acerca de estudos sobre televisão.

Os autores ressaltam a necessidade de destacar obras feitas para o meio que está sendo estudado, ao invés de produtos feitos para outras formas de difusão de conteúdo. Sobre isso, levantam-se duas questões, que podem ser adaptadas para os vídeos distribuídos em plataformas digitais. A primeira diz respeito ao processo de adaptação necessário aos recursos do formato de exibição, seja ele a retórica da TV ou do vídeo on-line. A segunda tem relação com o processo de midiaticização da sociedade, explorado anteriormente, em que as práticas são planejadas tendo em vista sua mediação nas mídias, fenômeno ampliado pela presença de câmeras e equipamentos de transmissão facilitada pelas tecnologias digitais. Machado e Vélez (2007, p. 8) advertem que “é preciso evitar entretanto que uma hipertrofia do papel da televisão possa dissolver as especificidades de sua intervenção expressiva e comunicativa”, reforçando que o estudo desse meio deve se centrar em produtos criados especificamente para ele.

Outro critério mencionado para a escolha dos programas dignos de análise é o caráter inovador da obra, que se destaca dentro do fluxo televisivo – ou, no caso da presente pesquisa, no conjunto tão diverso de produções disponíveis nas mídias digitais. Os vídeos podem se destacar pela maneira como invocam o meio, pela problematização de aspectos externos à mídia ou por construções arrojadas através da linguagem audiovisual. A ênfase é colocada na relevância e contribuição dos programas para a cultura e para a mídia, e não apenas nos aspectos técnicos da análise.

Dessa forma, escolhemos produções audiovisuais que não fossem meramente a reprodução de espetáculos gravados no contexto de sua exibição no teatro, mas que tivessem sido pensadas para a distribuição nas plataformas de mídias digitais das companhias de dança e que se destacassem dentre as múltiplas produções observadas no levantamento realizado. A amostragem para a análise é composta por uma produção de transmissão simultânea de cada companhia e uma produção documental sobre os processos de criação de cada uma. Optamos, assim, pelos vídeos das séries documentais do Grupo Corpo, por serem algumas das primeiras investidas em conteúdo original para o YouTube, e pelo documentário *Temporada em Construção*, da São Paulo Companhia de Dança, exibido durante o World Ballet Day. Das produções ao vivo, selecionamos a temporada digital da SPCD e as séries de workshops do Grupo Corpo, por serem adaptações muito ágeis ao modelo de transmissão simultânea à

distância, que acreditamos ter sido possível graças à presença anterior das companhias nas mídias digitais, o que pode ter acarretado maior destreza no uso dessas ferramentas.

O estudo de tais produções midiáticas está situado no âmbito das mediações, como proposto por Martín-Barbero (1997), o que implica em relacioná-las aos processos de transformação cultural. Portanto, podemos afirmar que as formas de produção e “modalidades de comunicação” que surgem nas mídias digitais são uma materialização, por meio da tecnologia, das mudanças socioculturais que “davam sentido a novas relações e novos usos” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 191). No caso dos vídeos que circulam via YouTube, propomos investigar sua relação com as formas audiovisuais.

Como vimos até aqui, na cultura audiovisual digital, as mídias permeiam diversos aspectos do cotidiano social, em um processo de convergência midiática e de formas de transmissão de informação, que aponta para a tendência de linguagens multimídia e para o fluxo de conteúdos e públicos por diversos meios de comunicação. Para compreendermos as inter-relações entre produtores, obras e receptores no circuito cultura inserido nesse contexto buscamos destacamos três mediações como operadores metodológicos dos materiais empíricos analisados, a saber: mediação estética, mediação midiática e mediação social. Desse modo, elegemos o *gênero* como categoria analítica para a organização do material audiovisual mapeado a partir dos canais das companhias, e, a seguir, analisamos em profundidade as produções documentais e as transmissões ao vivo.

#### 4. Descortinar o mundo dos bastidores: vídeos documentais sobre processos criativos

O primeiro conjunto de produções audiovisuais que iremos analisar é aquele composto por vídeos classificados dentro do gênero documental. Esses vídeos se caracterizam pela prevalência de discursos referenciais e por abordarem temas voltados aos bastidores das companhias de dança contemporânea e seus processos de criação. Iniciaremos o debate por esse gênero porque ele é mais próximo do trabalho do jornalismo cultural realizado pela mídia. Compreendemos os discursos referenciais a partir da proposta de Soares (2010; 2019), que aproxima o jornalismo audiovisual e filmes documentários ao pensar as mídias como formas narrativas e, portanto, como processos de construção na linguagem que têm em comum a ancoragem na realidade, ou uma referência ao mundo histórico, como explica a autora:

Ao par de opostos “realidade x ficção” um outro se coloca, de modo não-contraditório, mas complementar: “mundo histórico/imaginário”, em que o mundo histórico teria tanta ficção quanto o imaginário, e este teria tanta realidade quanto o mundo histórico. Chegamos, assim, aos termos “referencialidade” e “ficcionalidade” para nos referir aos discursos audiovisuais contemporâneos – que tentam dar conta dos fatos e de sua suposta realidade (SOARES, 2010, p. 64).

A investigação de produções de cunho documental traz para primeiro plano o debate sobre a representação da realidade. Nesse gênero audiovisual, público e produtores parecem acreditar mais frequentemente na capacidade de se criar uma representação objetiva da realidade, o que não é demandado da ficção. A promessa desse gênero indica ao público uma relação mais direta entre o mundo histórico e o que é apresentado na tela. Os discursos referenciais, muitas vezes, têm como modo de operação a “representação objetiva e fiel do mundo histórico” e procuram ocultar “seu papel na construção e criação de realidades/verdades que não existiriam autonomamente” (SOARES, 2010, p. 60) por meio do apagamento de suas formas enunciativas. No entanto, é importante reconhecer que toda obra audiovisual é uma forma de discurso e, como afirma Charaudeau (2012, p. 63), “[...] a verdade não está no discurso, mas somente no efeito que produz [...]”; assim, o discurso de informação midiático articula, de múltiplas formas e com diferentes resultados, “[...] efeitos de autenticidade, de verossimilhança e de dramatização”. Em suas estratégias de linguagem, os textos audiovisuais procuram construir um “efeito de real” (BARTHES, 2004), em que os elementos aparecem para atestar a presença e suprir a necessidade de se autenticar o real que está representado.

Os vídeos que foram mapeados nos canais das companhias de dança no YouTube e classificados nessa categoria se aproximam de um gênero audiovisual já bastante estabelecido e reconhecido pelas esferas de produção e recepção, e que circula frequentemente no cinema e

na televisão, além das várias plataformas on-line de consumo do audiovisual: o documentário. Essa forma de produção também se baseia no discurso referencial, ancorado no mundo histórico, e tem a tradição de explorar criativamente, na montagem, por exemplo, os temas abordados. Portanto, observamos que as companhias de dança, em parte de suas produções para mídias digitais, exploram um dos princípios de filmes documentários: “A possibilidade de oferecer um ‘tratamento criativo’ aos elementos concretos que constituem sua narrativa, em vez de buscar oferecer evidências não mediadas da realidade” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 76).

Documentários, telejornalismo e produtos audiovisuais não-ficcionais de uma forma geral não podem ser considerados objetivos, pois o olhar por detrás da câmera não registra os objetos exatamente como eles se encontram no mundo histórico: “Para apreendê-lo com a ajuda desse instrumento tão especial ele deve fazer escolhas e essas escolhas jamais são inocentes, desprovidas de quaisquer intenções” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 78). Dessa forma, as produções audiovisuais “são construtos, artefatos fabricados pelas mãos e pelos olhos daqueles que empunharam o instrumento de registro chamado ‘câmera cinematográfica’ ou ‘videográfica’” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 78).

Enquanto construções na linguagem que usam imagens e sons para representar aspectos do mundo histórico, os documentários – ou, no caso do objeto desta pesquisa, os vídeos das companhias fundados no discurso referencial – precisam de estratégias para organizar o conteúdo transmitido. Nesse sentido, Bill Nichols (2005a e 2005b) introduz o conceito de “voz do documentário” para se referir à lógica organizadora de seleção e arranjo dos elementos audiovisuais que revelam o ponto de vista dos realizadores a respeito das temáticas que abordam. Por “voz”, ele não se refere às falas das personagens apresentadas, nem aos comentários narrados, mas à voz construída no interior do filme pela interação de seus códigos, “aquilo que no texto nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala e como organiza o material que nos apresenta” (NICHOLS, 2005b, p. 50). Segundo o autor:

[...] os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer (NICHOLS, 2005a, p. 73).

Nichols identifica na história do documentário quatro principais estilos, com características formais e ideológicas distintas. O primeiro é o de discurso direto, ou “voz de Deus”, que utiliza uma narração em *off* como voz onisciente de autoridade. O segundo é o

cinema direto, que, por sua pretensa transparência e imediatismo, promete um “efeito verdade” ao deixar que o espectador faça suas próprias interpretações das filmagens, sem interferências. O terceiro é o documentário cujo fio condutor são as entrevistas, em que se confere legitimidade aos testemunhos, tornando a autoridade difusa. Por fim, ele aponta o surgimento do filme “auto-reflexivo”, que admite que a relação entre sujeito e o texto são socialmente construídos e devem se revelar como tal.

Como veremos nas análises a seguir, as produções audiovisuais documentais publicadas no YouTube das companhias oscilam entre o uso de entrevistas com os profissionais envolvidos na produção dos espetáculos de dança, um modo mais *observativo*, que “ênfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta” (NICHOLS, 2005a, p.62), e, em alguns momentos, aproximam-se do modo *performático*, ao utilizar trechos de coreografias entremeando as narrativas verbais para que possam emergir os aspectos subjetivos, afetivos e artísticos das produções.

Ademais, observamos que, em grande parte do material audiovisual documental levantado na plataforma de compartilhamento de vídeos, existe o interesse em tornar conhecido o processo de criação das companhias, dando vislumbres dos bastidores de seus projetos, o que classificamos como o subgênero de vídeos documentais de bastidores. Esse tipo de produção disponibiliza novos materiais por meio dos quais se pode analisar criticamente as produções artísticas sob uma outra perspectiva, ressignificando as obras, e podem contribuir para o trabalho de críticos de arte que pretendam analisá-las.

A pesquisadora de crítica genética Cecilia Salles (2010) reconhece nos registros audiovisuais sobre produções artísticas, como extras de DVDs e *making offs*, “uma expansão do território dos documentos de processos criativos” (SALLES, 2010, p. 176), que possibilitam ao espectador entrar em contato com novas camadas de significação das obras. O estudo de Salles (2010, 9. 185) se propõe a “apontar as possibilidades críticas e, mais ainda, oferecer uma perspectiva processual para esse material [...] tratar esses registros como índices de um processo de criação”.

Os objetos audiovisuais escolhidos para este estudo podem ser entendidos como “documentários do processo de criação” (SALLES, 2010, p. 186) de um espetáculo de dança, no caso dos vídeos divulgados pelo Grupo Corpo em seu canal no YouTube, que acompanham os ensaios e camadas do processo sem interferir na criação, filmados de forma direta e mostrando conceitos intrínsecos ao processo do Grupo. Já o documentário *Temporada em Construção*, da SPCD, aproxima-se da classificação de “documentário sobre o processo” (SALLES, 2010, p. 190), pois não se trata do registro resultante de seu acompanhamento diário,

mas sim, de uma narrativa posterior sobre o contexto e a história do processo de criação de uma temporada de espetáculos da companhia.

A reflexão posterior às obras nos dá acesso a partes do processo de tomada de decisão, “sem termos acesso, na maioria das vezes às alternativas, isto é, ao ambiente das incertezas tão marcante nos processos de criação” (SALLES, 2010, p. 179). No entanto, a posterioridade desses registros não diminui suas possíveis contribuições críticas, visto que a criação é um processo não linear e contínuo:

De modo mais aprofundado, recorro ao conceito de criação com o qual venho dialogando, que ressalta a continuidade com tendências. Se reconhecemos a continuidade do processo de criação de um diretor, ator ou montador, por exemplo, não tem um término, ou ponto final, quando o filme estreia. As reflexões posteriores a esse momento são inevitáveis, e parte integrante de suas buscas, que não cessam ou estão permanente em processo. Estou falando do tempo contínuo da criação (SALLES, 2010, p. 180).

O acesso às informações dos bastidores da criação abre nova gama de possibilidades de análises para as obras em questão, além de instigar indagações sobre os processos de criação artística dentro de cada forma específica de arte. Como esses registros audiovisuais muitas vezes mostram a contribuição de vários personagens envolvidos no processo de criação, podemos ter acesso a informações sobre a produção a partir de diferentes pontos de vista sobre esse percurso e, assim, “nos aproximar das questões que envolvem a singularidade desses profissionais em meio à coletividade do processo” (SALLES, 2010, p. 178).

Levando em consideração essa discussão acerca dos discursos referenciais, das produções audiovisuais não-ficcionais e dos registros de processos de criação artísticos, seguiremos para a análise das seguintes obras: as séries *Grupo Corpo – Espetáculo 2015*, *Gira – Criação do espetáculo 2017* e *Gil 2019*, que acompanham a criação de espetáculos do Grupo Corpo; e o documentário *Temporada em Construção*, que reflete sobre o processo de constituição e realização de uma temporada de espetáculos da São Paulo Companhia de Dança.

#### 4.1. Séries de criação de espetáculos – Grupo Corpo

Para compreendermos algumas possibilidades de investigação sobre essas produções midiáticas, analisamos os registros audiovisuais do processo de criação disponibilizados no canal oficial do Grupo Corpo no YouTube. São três listas, cada uma centrada em um espetáculo diferente, intituladas *Grupo Corpo – Espetáculo 2015*<sup>33</sup>, *Gira – Criação do espetáculo 2017*<sup>34</sup> e *Gil 2019*<sup>35</sup>. A primeira lista contém dezessete vídeos, todos episódios da série (Tabela 4); a segunda contém dezessete vídeos, sendo três promocionais e catorze episódios (Tabela 5); e a última possui catorze vídeos de episódios (Tabela 6), e seu conteúdo tem o potencial de revelar as buscas conceituais da companhia e sua perspectiva teórica e prática sobre a produção de dança contemporânea no Brasil atualmente.

As séries são produzidas profissionalmente em parceria com Janaína Patrocínio, da produtora audiovisual JPZ Comunicação. Nas duas primeiras séries, ao final de cada vídeo, a ficha técnica com os créditos é mostrada na tela (Figura 11). Na série *Gil 2019*, essa informação não é mostrada na tela, nem creditada na descrição abaixo do *player* no YouTube; no entanto, nas postagens da companhia em suas outras redes sociais (Facebook e Instagram), nas quais trechos do material são repostados para divulgação, a produtora é marcada e identificada como responsável pelo vídeo. Janaína é sócia-fundadora da empresa JPZ Comunicação e atua como diretora, produtora e montadora de obras audiovisuais e no desenvolvimento de obras interativas desde 1996. Segundo seu currículo na Plataforma Lattes<sup>36</sup>, seu trabalho autoral é voltado para a produção documental e experimental, além de ser curadora de festivais e mostras audiovisuais e avaliadora em editais de fomento. Em 2021, ela ministrou o curso “Cena digital e mediações tecnológicas”, em parceria com o Itaú Cultural<sup>37</sup>, no qual debateu a experimentação teatral por meio de ambientes digitais, com a utilização de dispositivos audiovisuais, interativos e em rede, o que demonstra a realizadora tem experiência no registro audiovisual e na experimentação intermediária de performances artísticas tipicamente presenciais, mas que buscam circulação pelas mídias digitais.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLhuQiNjoB49-uyuRa0r10jm4xoua5LEkA>. Acesso em: 29 abr. 2023.

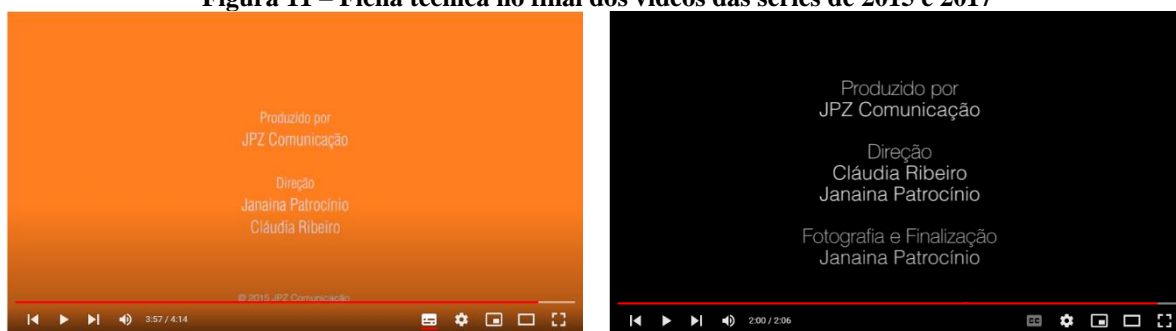
<sup>34</sup> Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLhuQiNjoB49-jCBviRPWWkfjHegfgkxTj>. Acesso em: 29 abr. 2023.

<sup>35</sup> Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLhuQiNjoB499Sth5WBZSo6UCIeVSCVqhY>. Acesso em: 29 abr. 2023.

<sup>36</sup> Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4251278134424621>. Acesso em: 29 abr. 2023.

<sup>37</sup> Disponível em: <http://portale.icnetworks.org/secoes/formacao/cena-digital-mediacoes-tecnicas-curso-discute>. Acesso em: 29 abr. 2023.



**Figura 11 – Ficha técnica no final dos vídeos das séries de 2015 e 2017**

Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2015; 2017).

O upload de episódios nas séries ocorre obedecendo a cronogramas semanais ou quinzenais para a maioria dos vídeos, principalmente em 2015 e 2019. Essa periodicidade não acontece com os outros vídeos do canal, que não obedecem a um cronograma aparente para postagem. Especificamente no início do canal e com os vídeos de trechos de espetáculos, observamos que era comum a postagem de múltiplos vídeos em um único dia, seguidos por um longo período no qual o canal não era abastecido com novo conteúdo. A periodicidade indica preocupação com a recepção da série e a tentativa de criar um hábito nos espectadores que podem ter a expectativa de um novo vídeo no canal com certa regularidade.

**Quadro 4 – Vídeos da playlist Grupo Corpo – Espetáculo 2015**

Título do vídeo	Tempo	Data	Visualizações	Gostei	Não gostei	Comentários	Subgênero
# 01 Espetáculo 2015: A música de Marco Antônio Guimarães para o Grupo Corpo (Ep. 01)	0:04:38	12/02/2015	7.191	110	0	6	Bastidores/ criação
# 02 Espetáculo 2015: Ensaio da Filarmônica de Minas Gerais para gravação trilha do Grupo Corpo	0:04:14	19/02/2015	3.359	58	0	3	Bastidores/ criação
# 03 Espetáculo 2015 - A música de Samuel Rosa para o Grupo Corpo	0:04:45	05/03/2015	6.898	89	0	6	Bastidores/ criação
# 04 - Gravação da trilha com a Filarmônica de Minas Gerais	0:05:27	12/03/2015	4.133	82	0	9	Bastidores/ criação
# 05 - Gravação em estúdio da trilha do novo espetáculo do Grupo Corpo	0:03:55	19/03/2015	2.534	47	0	0	Bastidores/ criação

# 06 - Montagem da Coreografia do espetáculo 2015	0:03:28	16/04/2015	6.309	109	0	8	Bastidores/ criação
# 07 - Montagem da coreografia do Espetáculo 2015 do Grupo Corpo	0:02:12	23/04/2015	6.052	98	0	7	Bastidores/ criação
# 08 - Montagem da coreografia do Espetáculo 2015	0:03:16	07/05/2015	7.416	90	0	7	Bastidores/ criação
# 09 - Contando os passos	0:04:27	21/05/2015	4.009	96	0	11	Bastidores/ criação
# 10 - Samuel Rosa no ensaio do novo espetáculo	0:02:47	04/06/2015	5.505	79	0	2	Bastidores/ criação
# 11 - Concepção do cenário	0:03:18	18/06/2015	2.623	42	0	3	Bastidores/ criação
# 12 - Novos elementos entram em cena	0:02:43	02/07/2015	4.074	46	0	3	Bastidores/ criação
# 13 - Agora é só ensaiar	0:03:00	16/07/2015	3.700	64	0	3	Bastidores/ criação
# 14 - Grupo Corpo na reta final para a estreia	0:02:57	30/07/2015	3.668	67	0	8	Bastidores/ criação
# 15 - Grupo Corpo estreia espetáculo comemorativo de 40 anos	0:06:02	06/08/2015	10.171	131	0	8	Bastidores/ criação
# 16 - Grupo Corpo estreia em São Paulo	0:04:03	14/08/2015	5.683	95	0	9	Bastidores/ criação
# 17 - Grupo Corpo estreia no Rio de Janeiro	0:06:09	12/09/2015	3.614	76	0	3	Bastidores/ criação
MÉDIAS	0:03:58		5.114	81	0	6	

Fonte: Elaborada pela autora (2023).

**Quadro 5 – Vídeos da playlist Gira – Criação do espetáculo 2017**

Título do vídeo	Tempo	Data	Visualizações	Gostei	Não gostei	Comentários	Subgênero
Grupo Corpo 2017 - Criação Espetáculo (Promo)	0:00:27	10/02/2017	3.693	75	0	8	Promo
Grupo Corpo 2017 - Criação Espetáculo (Promo 02)	0:00:42	24/02/2017	2.366	61	0	4	Promo
Grupo Corpo 2017 - Criação Espetáculo (Promo 03)	0:00:30	13/03/2017	2.487	57	0	7	Promo

# 01 Grupo Corpo 2017: A Música do Metá Metá	0:01:37	11/04/2017	10.488	209	0	9	Bastidores/ criação
# 02 Grupo Corpo 2017: Música pronta, começa a coreografia	0:02:06	25/04/2017	8.753	215	0	6	Bastidores/ criação
#03 Grupo Corpo 2017: Início da remontagem de Bach	0:02:06	04/05/2017	5.662	162	0	15	Bastidores/ criação
#04 Grupo Corpo 2017: A criação da coreografia continua	0:01:48	12/05/2017	6.298	150	0	9	Bastidores/ criação
#05 Grupo Corpo 2017: A criação do Espetáculo continua	0:01:39	25/05/2017	4.413	95	0	13	Bastidores/ criação
#06 Grupo Corpo 2017: Remontagem de Bach	0:02:00	05/06/2017	6.565	176	0	5	Bastidores/ criação
#07 Grupo Corpo 2017: A criação do Espetáculo continua	0:02:13	09/06/2017	5.461	131	0	27	Bastidores/ criação
#08 Grupo Corpo 2017: A criação do Espetáculo	0:01:35	24/06/2017	6.539	146	0	15	Bastidores/ criação
#09 Grupo Corpo 2017: A criação do Espetáculo	0:01:08	07/07/2017	4.531	100	0	5	Bastidores/ criação
#10 - Grupo Corpo 2017: A criação do Espetáculo	0:01:38	01/08/2017	6.174	164	0	6	Bastidores/ criação
#11 - Grupo Corpo 2017: Estreia em São Paulo	0:04:04	12/08/2017	19.059	329	0	34	Bastidores/ criação
#12 - Grupo Corpo 2017: Estreia no Rio de Janeiro	0:03:04	31/08/2017	7.400	159	0	9	Bastidores/ criação
#13 - Grupo Corpo 2017: Estreia em Belo Horizonte	0:01:56	17/09/2017	3.059	114	0	2	Bastidores/ criação
#14 - Grupo Corpo 2017: Estreia em Porto Alegre	0:03:31	16/10/2017	4.168	89	0	4	Bastidores/ criação
MÉDIAS	0:01:53		6.301	143	0	10	

Fonte: Elaborada pela autora (2023).

Quadro 6 – Vídeos da *playlist Grupo Corpo – Gil 2019*

Título do vídeo	Tempo	Data	Visualizações	Gostei	Não gostei	Comentários	Subgênero
#01 Grupo Corpo - GIL	0:02:28	10/05/2019	13.242	566	0	17	Bastidores/ criação
#02 Grupo Corpo - GIL	0:01:53	17/05/2019	6.712	271	0	8	Bastidores/ criação
#03 Grupo Corpo - GIL	0:01:56	24/05/2019	7.056	259	0	16	Bastidores/ criação
#04 Grupo Corpo - GIL	0:02:01	03/06/2019	8.166	417	0	9	Bastidores/ criação
#05 Grupo Corpo - GIL	0:02:19	10/06/2019	9.085	367	0	7	Bastidores/ criação
#06 Grupo Corpo - GIL	0:01:34	18/06/2019	6.703	250	0	5	Bastidores/ criação
#07 Grupo Corpo - GIL	0:01:53	25/06/2019	4.044	206	0	8	Bastidores/ criação
#08 Grupo Corpo - GIL	0:01:30	04/07/2019	4.647	237	0	14	Bastidores/ criação
#09 Grupo Corpo - GIL	00:01:33	11/07/2019	6.726	316	0	4	Bastidores/ criação
#10 - Grupo Corpo - GIL	0:01:25	22/07/2019	6.890	256	0	8	Bastidores/ criação
#11 Grupo Corpo - GIL	0:01:52	01/08/2019	5.464	245	0	10	Bastidores/ criação
#12 Grupo Corpo - GIL	0:03:38	16/08/2019	9.787	392	0	14	Bastidores/ criação
#13 Grupo Corpo - GIL	0:03:47	09/09/2019	14.889	331	0	6	Bastidores/ criação
#14 Grupo Corpo – GIL	0:04:05	16/09/2019	26.615	645	0	19	Bastidores/ criação
MÉDIAS	0:02:17		9.288	340	0	10	

Fonte: Elaborada pela autora (2023).

O formato adaptado pelas listas de reprodução da plataforma e utilizado pela companhia nos casos estudados é o de narrativa seriada. A criação dos espetáculos é narrada de forma fragmentada, por meio de vídeos que contam, cada um, uma parte do processo, seguindo uma lógica em sua ordenação. Além disso, a qualidade visual segue um padrão que se repete de um episódio para outro, com vinhetas e trilha sonora que ajudam o espectador a identificar o produto a que está assistindo. A série de 2015 possui uma vinheta de abertura estilizada com o logo de quarenta anos do Grupo e, ao final dos vídeos, são exibidas uma ficha técnica com os créditos da equipe de produção audiovisual, uma tela com a palavra “continua”, indicando que haveria mais vídeos na série, e uma última tela com links para outros vídeos disponíveis no canal (Figura 12).

**Figura 12 – Abertura e encerramento dos vídeos sobre o Espetáculo 2015**



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2015).

A vinheta inicial da série de 2017 contém o ano, o nome do Grupo e a URL para a página do canal no YouTube; todos os vídeos têm no encerramento a ficha técnica com os créditos da produção audiovisual, seguidos por uma tela com os escritos “Grupo Corpo” e as URLs do canal do YouTube e do Vimeo<sup>38</sup>. Já a terceira série, veiculada em 2019, possui uma vinheta extremamente simples e igual para a abertura e o encerramento dos vídeos, apenas um fundo cinza com o nome do Grupo e a URL para o seu site (Figuras 13 e 14).

**Figura 13 – Abertura e encerramento dos vídeos sobre o Espetáculo 2017**



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2017).

<sup>38</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/grupocorpo>. Acesso em: 29 abr. 2023.

Figura 14 – Abertura e encerramento dos vídeos sobre o Espetáculo 2019



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2019).

Os vídeos publicados no canal do YouTube nas séries que registram o processo de produção do Grupo podem ser divididos em três categorias: são “promos” (pequenos *trailers* de 30 segundos), vídeos sobre o processo de criação do espetáculo (trilha sonora, movimentação, ensaios, cenário, figurino, material de divulgação) e vídeos de estreias (em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, por exemplo). Os vídeos são filmados de forma direta, acompanhados da trilha do espetáculo, com contagem regressiva no canto direito da tela, emulando o processo criativo da companhia. O conceito de criação em rede, como um processo não linear, dinâmico e flexível (SALLES, 2006) pode ser percebido na tentativa de encontrar caminhos durante o processo de montagem coreográfica e tateamento por soluções em uma busca constante, em ideias que vão se transformando.

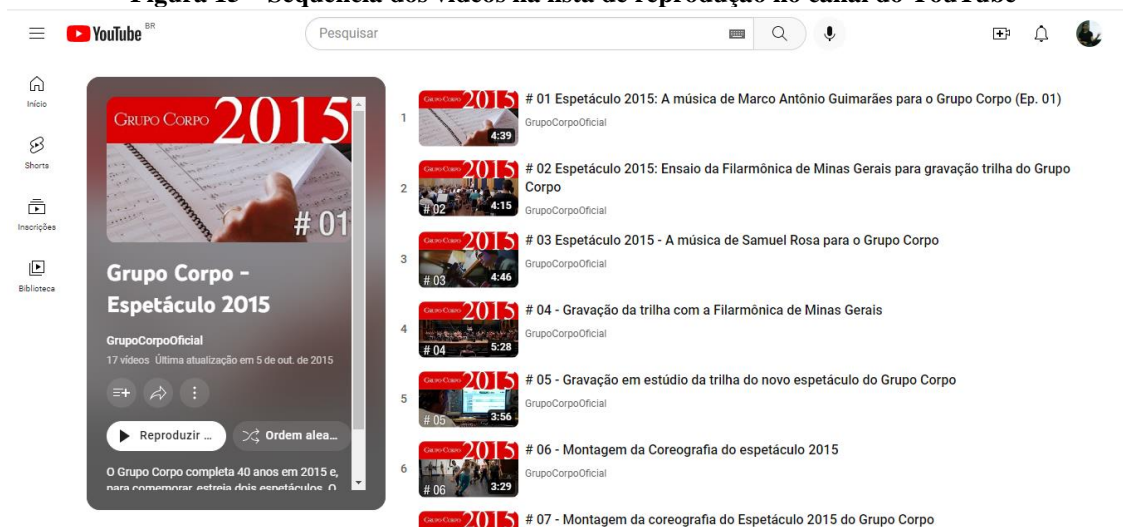
Quanto à estrutura narrativa, cada um dos episódios não tem, necessariamente, um enredo interno, com arco narrativo, pontos de virada e desfecho, podendo ser pensados como narrativas mais indiciais do que funcionais (BARTHES, 2011), pois têm a característica de abordar aspectos atmosféricos da criação do espetáculo. Os vídeos de estreia dos espetáculos são uma exceção a esse aspecto da estrutura narrativa, pois, em todas as séries, esses episódios finais têm uma estrutura similar, com início, meio e fim, com enredos próprios em torno do dia da estreia do episódio, começando com a preparação do teatro e dos bailarinos, o clímax na performance no palco e o encerramento com a reação do público, seguindo uma cronologia linear do acontecimento.

Quando pensamos na série como um todo, cada episódio pode ser identificado como um núcleo narrativo, que abre ou encerra um momento decisivo na criação do espetáculo, e a

história se completa no espaço entre os vídeos. Por isso, os títulos dos episódios, especialmente na série de 2015, servem como um elemento essencial da estrutura, pois são eles que vão auxiliar o público na compreensão do desenvolvimento das etapas do processo de criação e na identificação de qual delas será abordada em cada vídeo. Na série de 2017, os títulos começam a perder essa característica explicativa e começam a se repetir ou a ser mais sintéticos. Em 2019, os títulos dos episódios só podem ser diferenciados pela numeração inicial.

A ordenação dos vídeos na lista de reprodução (Figura 15) do site, que acompanha a criação do espetáculo desde a concepção da trilha sonora até as estreias, dá indícios da organização das etapas seguidas pelo Grupo em seu processo. Todos os trabalhos do Grupo Corpo têm como ponto de partida a música. Esse ponto do processo criativo da companhia é reforçado diversas vezes, em resenhas críticas e nos objetos audiovisuais estudados. Por isso, os pequenos *trailers* e os primeiros vídeos de criação em cada uma das três séries trazem a composição das trilhas sonoras como protagonistas.

**Figura 15 – Sequência dos vídeos na lista de reprodução no canal do YouTube**



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2015).

Ao começar um projeto, o Grupo pode ter uma ideia em mente e, a partir dela, convida um compositor para fazer a trilha do espetáculo antes de pensar a coreografia, pois “o mais válido é deixar-se influenciar pelo compositor do que influenciá-lo”, nas palavras de Paulo Pederneiras (BÓGEA, 2001, p. 59). A colaboração com os compositores é apontada como uma característica de construção gradativa dos conceitos do espetáculo. No caso de *Gira*, de 2017, o trio Metá Metá foi convidado para criar a trilha original e trouxe o tema de Exu, que está alinhado à proposta sonora do trio que mistura diversos gêneros e arranjos da música brasileira em suas composições.

Entretanto, a liberdade dos autores das músicas não exclui a possibilidade de interferências para arredondar as trilhas, tornando o entrosamento necessário. Esse procedimento é observado nos vídeos, em que são registrados momentos de composição musical intercalados com conversas entre os coreógrafos, músicos, maestro e diretor artístico.

Um bom exemplo é o diálogo entre Paulo Pederneiras, Cassi Abranches e os integrantes da banda Skank sobre a trilha do espetáculo *Suíte Branca*, no segundo vídeo da série de 2015. Como os músicos não têm experiência em compor para dança, a coreógrafa e o diretor artístico do Grupo apontam que são necessários momentos de respiração na trilha para que os bailarinos tenham um andamento melhor ao longo do espetáculo e não fiquem exauridos em pouco tempo.

Em um segundo momento, quando a banda é convidada para assistir ao ensaio da coreografia no décimo vídeo da lista no YouTube, Samuel Rosa ressalta como a experiência de enxergar a música é diferente e fascinante. O compositor ainda brinca com a noção de reciprocidade dos palpites e diz que, sempre que for convidado, gostaria de assistir às montagens da movimentação.

Na primeira série, que acompanha a criação de dois espetáculos simultaneamente em comemoração aos quarenta anos do Grupo, a parte do desenvolvimento da trilha sonora é mais extensa e detalhada do que nas séries posteriores, principalmente os segmentos que envolvem o compositor Marco Antônio Guimarães, que tem um histórico com o trabalho da companhia desde a trilha especialmente composta para *21*, em 1992, e a gravação com a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. No total, são cinco vídeos, que somam aproximadamente 23 minutos, o que representa cerca de um terço da série. Esses episódios também são os que mais exploram uma narrativa verbal, com entrevistas com músicos, compositores e regentes, coreógrafos e com o diretor artístico da companhia. As entrevistas são filmadas em primeiro plano, com os personagens sentados, um formato que remete às reportagens jornalísticas e aos documentários do modo expositivo, já que temos a voz dos especialistas, que explicam para o público o processo de produção. Alguns trechos estão em *off*, nos quais temos a voz dos entrevistados coberta com imagens dos músicos ensaiando e gravando, além do uso de algumas falas espontâneas, gravadas por meio de som direto no momento da filmagem dos ensaios, sendo que nenhum dos personagens está microfonado individualmente nesses trechos.

Os episódios de 2017, com a criação da trilha composta pelo grupo Metá Metá para o espetáculo *Gira*, são as “promos”, o primeiro e parte do segundo episódios. Neles, uma equipe de filmagem acompanha a reunião dos músicos com os irmãos Pederneiras e as sessões de gravação em estúdio, mas não há uso de entrevistas feitas para a câmera, pois ouvimos as falas dos integrantes da banda e dos diretores da companhia, mas como conversas espontâneas que



estão acontecendo no momento da filmagem. Os raros momentos em que são usadas entrevistas na série de 2017 são no quarto e no oitavo vídeos, quando os músicos vão assistir à coreografia pela primeira vez e dão seus depoimentos sobre suas impressões ao ver as composições unidas ao movimento dos bailarinos. Depois, nos vídeos finais que acompanham a estreia do espetáculo em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, novamente teremos o uso de entrevistas para trazer os depoimentos do público que acabou de assistir à coreografia.

A série de 2019 acompanha a criação do espetáculo *Gil* e começa com a criação da coreografia, já desde a primeira cena do primeiro vídeo, diferentemente das outras séries, cujos vídeos iniciais estavam mais centrados na criação da trilha musical. Gilberto Gil aparece nos estúdios com os músicos criando a trilha, mas temos pouquíssimas informações verbais; conseguimos ouvir as conversas, mas não em um formato de entrevista: são algumas palavras soltas, e poucas delas formam frases completas; as falas estão descontextualizadas e, mais do que racionalizar o processo, servem para trazer a sensação do ambiente de criação musical.

Considerando a importância da trilha musical para a concepção dos espetáculos, o ritmo é um dos aspectos marcantes das coreografias do Grupo Corpo. As composições utilizam elementos sonoros das tradições populares regionais e da MPB, por vezes misturados com elementos clássicos, retomando o conceito de “fusão”. Paralelamente, os bailarinos movimentam os quadris, e o equilíbrio entre o apelo do chão das danças populares e a leveza da dança clássica contribui para criar a malemolência e a sensualidade consideradas características de brasilidade, pelas quais o Grupo é reconhecido internacionalmente.

A importância do ritmo e da marcação dos movimentos na pulsação da música é reiterada no nono vídeo da internet sobre o espetáculo de 2015, intitulado *Contando os passos*. Nesse registro audiovisual da montagem coreográfica, ouvimos depoimentos dos bailarinos, coreógrafos e assistentes de coreografia sobre o papel fundamental que a contagem tem na sincronia da movimentação do elenco. Por meio das imagens, vemos a utilização de um sistema de notação para a contagem do tempo e dos movimentos. A edição do episódio faz uso de *off* dos bailarinos coberto com imagens dos ensaios da coreografia para demonstrar o que eles estão falando; as imagens servem para que o público consiga compreender o que os bailarinos explicam sobre a relação que a música e a contagem têm com a execução dos passos de dança em conjunto.

No mesmo vídeo, os bailarinos comentam sobre a experiência de participar simultaneamente da montagem de dois espetáculos com coreógrafos diferentes. Cassi Abranches e Rodrigo Pederneiras comandam a equipe na criação de duas peças, *Suíte Branca* e *Dança Sinfônica*, respectivamente, para comemorar os quarenta anos do Grupo Corpo, e os

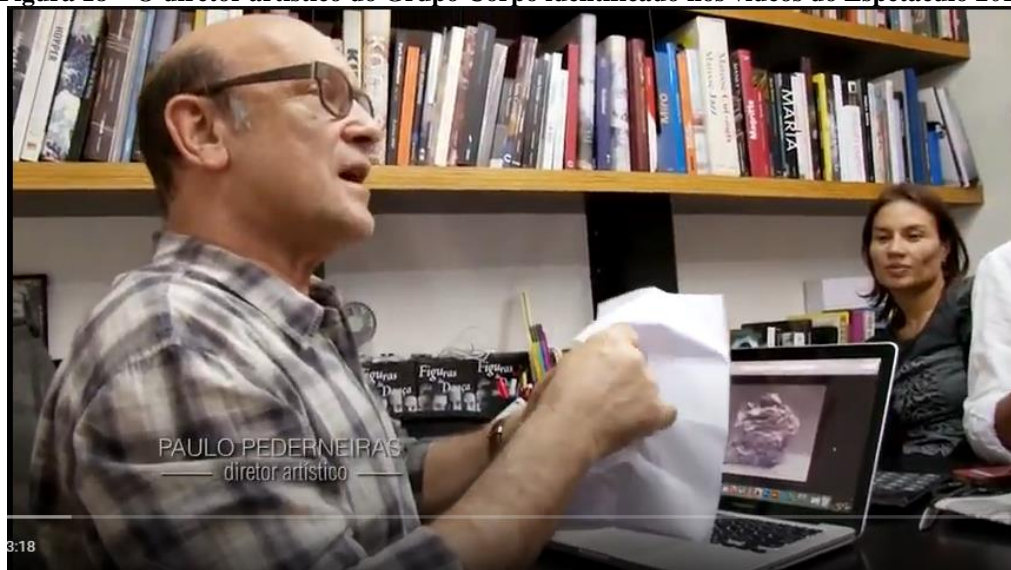
bailarinos precisam se adaptar a estilos diferentes de criação de cada um deles. É preciso “trocar o *chip*” para cada período do dia, descreve um bailarino. Um destaque importante é que os bailarinos não são identificados com legendas na tela, diferentemente de outros profissionais, como os coreógrafos (Figuras 16, 17 e 18) ou os músicos, identificados nos vídeos. Esse detalhe corrobora a análise de que os protagonistas da série, especialmente nas versões de 2015 e 2017, são em primeiro lugar os coreógrafos e o diretor artístico da companhia, seguidos pelos compositores que criam as trilhas de cada espetáculo.

**Figuras 16 e 17 – Os coreógrafos do Grupo Corpo identificados nos vídeos do Espetáculo 2015**



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2015).

**Figura 18 – O diretor artístico do Grupo Corpo identificado nos vídeos do Espetáculo 2015**



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2015).

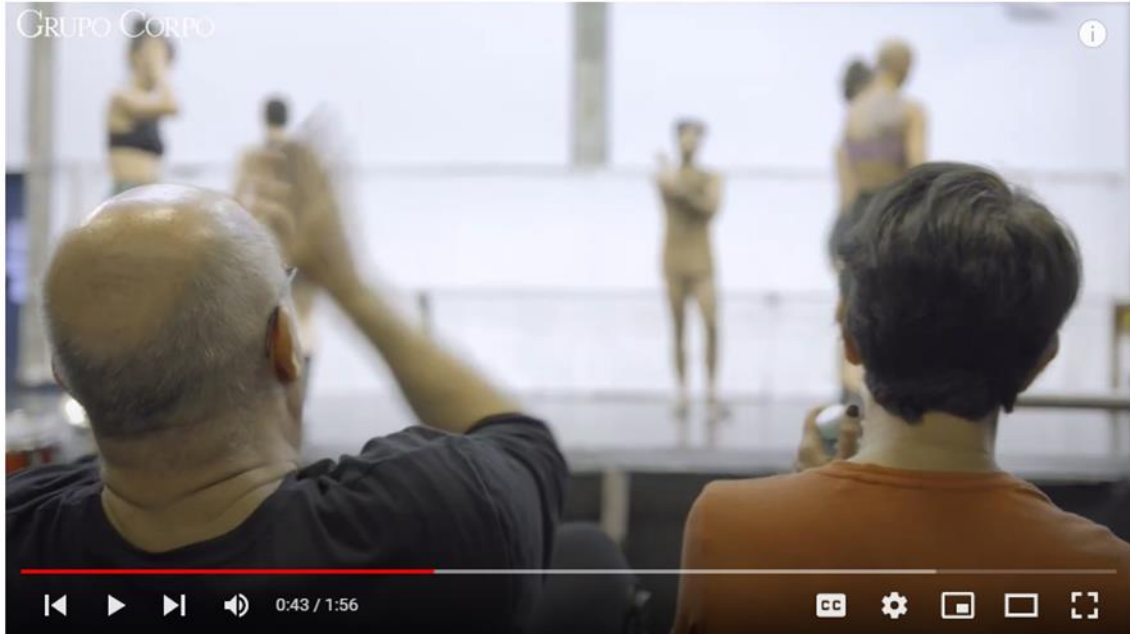
Depois que a trilha está composta, é hora de elaborar a movimentação. Durante os vídeos do YouTube sobre a montagem da coreografia, Rodrigo Pederneiras, coreógrafo residente do Grupo, é protagonista à medida que transmite suas ideias de movimentação para os bailarinos, demonstrando pouco e sempre contando com a ajuda da assistente de coreografia e dos próprios bailarinos para testar os passos, ilustrando, ao mesmo tempo, a capacidade destes de assimilarem de forma pessoal os movimentos marcados durante a criação.

A câmera foca nos corpos em trabalho, com planos fechados para capturar o suor e a musculatura dos bailarinos enquanto dançam, planos detalhe das partes do corpo que estão realizando o movimento, primeiro plano focado em algum bailarino ou coreógrafo específico e planos abertos para percebermos seu movimento em conjunto e a ocupação do espaço do palco. Esses vídeos se aproximam do modo mais observativo: a equipe de filmagem interfere o mínimo possível na ação e não há uma interpelação direta dos personagens; apenas ouvimos falas espontâneas dos coreógrafos enquanto passam a movimentação para os bailarinos e apontam correções. A câmera é posicionada dentro do espaço do ensaio, no meio dos bailarinos, coreógrafos e ensaiadores, e não de maneira distanciada, como um espectador privilegiado, enquadramento comum para filmagens de espetáculos em cena. Também temos momentos em que a câmera está posicionada atrás de Pederneiras, de forma que o público vê sua nuca e consegue ver o que ele está vendo (Figura 19).

Nesses episódios, temos uma edição da coreografia buscando criar efeitos de continuidade, sendo apresentados diferentes ângulos e diferentes dias de ensaio do mesmo movimento, montados para parecer que ele está seguindo nesse período. Os cortes são feitos

com ritmo para se casarem com a música de fundo, que é sempre parte da trilha sonora do espetáculo em criação naquela série, mas não é, necessariamente, a música que acompanhará aquela parte da coreografia no espetáculo finalizado no palco.

**Figura 19 – Rodrigo Pederneiras assiste ao ensaio**



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2019).

A série de 2017 intercala a criação de um novo espetáculo, *Gira*, com a remontagem e ensaio de um espetáculo do repertório da companhia, *Bach*; então, além de acompanhar o processo de criar uma coreografia completamente nova, o público pode assistir ao processo de remontagem de um espetáculo já dançado anteriormente, o que envolve a escolha de um novo elenco e o uso de registros audiovisuais, pela equipe de produção e bailarinos, para lembrar a movimentação e os posicionamentos no palco da versão anterior. Os ensaios de *Bach* representados no sexto episódio da série também trazem a possibilidade de experimentar algumas variações de ângulos da câmera, que se posiciona quase de maneira subjetiva, muito próxima dos bailarinos, para tentar demonstrar o uso das barras penduradas do teto que os bailarinos precisam escalar durante a coreografia, procurando mostrar a perspectiva do bailarino ao se segurar e exemplificar o desafio que é ficar pendurado.

Na série *Gil 2019*, os vídeos são majoritariamente formados por trechos da coreografia que está em processo de criação. Assim como nas anteriores, os vídeos combinam uma variedade de enquadramentos da coreografia no ensaio, e a coreografia é editada para dar a ideia de continuidade: o movimento começa em um plano e segue no próximo. A trilha sonora do espetáculo, que faz adaptações de canções conhecidas de Gilberto Gil para versões



instrumentais que combinam música eletrônica e instrumentos acústicos, é proeminente como elemento sonoro, sendo que cada um dos episódios é acompanhado de uma das músicas da trilha, havendo poucas repetições entre eles. O “vai e volta” do movimento na edição remete à repetição do ensaio; quando se aprende uma nova coreografia, um novo movimento, é comum que os bailarinos repitam várias vezes aquela movimentação para guardar na memória e para entender como aquele movimento se desenvolve no seu corpo. Nos vídeos são apresentados diferentes bailarinos executando o mesmo movimento ou o mesmo bailarino em dias diferentes com roupas diferentes também repetindo o mesmo trecho da coreografia (Figura 20).

**Figura 20 – Pares de planos que continuam o movimento na edição**



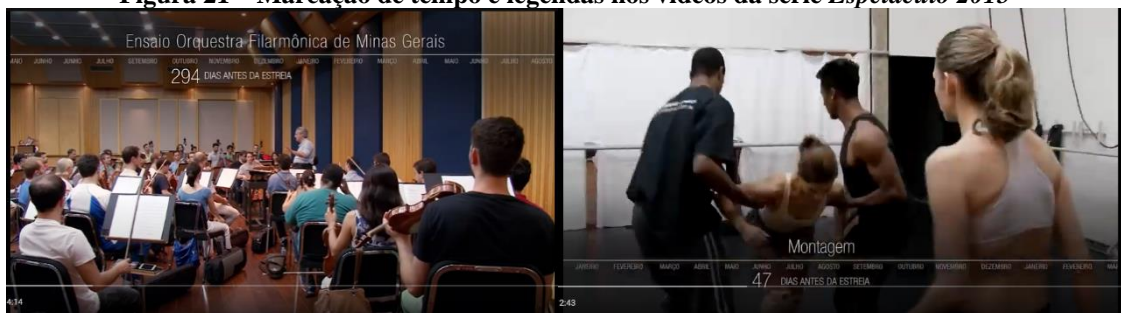
Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2019).

Além dos bailarinos, também conseguimos ver as pessoas que acompanham o ensaio na plateia da sala de ensaio ou do palco de ensaio, como os ensaiadores e o coreógrafo, e acompanhar suas reações enquanto assistem à passagem do ensaio, perceber que fazem observações uns para os outros, acenam, gesticulam e apontam, porém, mesmo quando estão conversando, não é possível ouvir suas vozes, o que é uma diferença essencial da série de 2019 quando comparada às anteriores. A troca das roupas e a variação dos ângulos de ensaio

evidenciam a passagem do tempo e a mudança dos dias; no entanto, os vídeos não têm nenhuma outra marcação temporal, não fazem uso de GC com contagem de dias na parte inferior da tela e seus títulos e descrições na página do YouTube não trazem indicações de quais etapas do processo serão representadas ali.

A primeira série faz um uso extenso de GC, com a identificação de nomes e funções dos personagens que aparecem na tela, títulos dos espetáculos cujos trechos gravados são utilizados na edição, legenda na tela indicando quais são as etapas de produção representadas naquele vídeo e indicações de tempo e cronologia, principalmente com a contagem regressiva até os dias dos espetáculos (Figura 21). Como elemento gráfico verbal, a segunda série também utiliza GC para a marcação do tempo, com a contagem regressiva para o dia de estreia, e para identificação dos músicos que compuseram a trilha sonora, porém bailarinos, coreógrafos e integrantes da equipe da companhia de dança não são identificados nas legendas.

**Figura 21 – Marcação de tempo e legendas nos vídeos da série *Espectáculo 2015***



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2015).

Os testes de maquiagem, figurino e cenário fazem parte do final do processo de criação. Sua concepção é mostrada a partir do 11º, do sétimo e do décimo vídeo em cada lista do YouTube, respectivamente. Paulo Pederneiras, diretor artístico da companhia, toma o protagonismo dessa camada do processo. Ele é quem é mostrado no comando desde o conceito, teste de materiais escolhidos para a cenografia, maquiagem dos bailarinos e figurinos, até a montagem do espaço do espetáculo.

Os vídeos do YouTube vão além dos ensaios e montagem de cenário e figurino. Eles acompanham a criação de materiais gráficos para o espetáculo, como encartes e capas de CD para as trilhas, fotos de divulgação e coletiva de imprensa realizadas pelo Grupo, mostrando os bastidores do processo de distribuição e divulgação do produto artístico até sua chegada ao público, representada no registro das estreias em Belo Horizonte, casa da companhia, São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, como podemos ver nos vídeos finais da série produzida para o YouTube oficial do Grupo Corpo.

**Figura 22 – Vídeos da playlist Grupo Corpo – Espetáculo 2017**



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2017).

A questão dos espaços de criação e de apresentação é presente principalmente nos aspectos visuais da filmagem, que busca fazer planos gerais para estabelecer a localização dos bailarinos e mostrar as salas de ensaio, que parecem um palco com plateia, e o prédio da sede da companhia. Além disso, quando os vídeos das turnês começam, eles geralmente utilizam cenas da cidade onde o Grupo se apresenta e imagens do teatro, do palco sendo montado e do público ocupando seu espaço para assistir ao espetáculo.



**Figura 23 – Montagem do cenário no teatro em vídeo da lista Espetáculo 2015**



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2015).

A relação do Grupo com seu local de origem se torna bastante explícita no primeiro vídeo da primeira série publicada na internet, que fala sobre a criação do espetáculo em comemoração aos quarenta anos do Corpo. Em uma rara entrevista do coreógrafo Rodrigo Pederneiras nesse objeto de registro audiovisual, ele reitera o fato de o Grupo Corpo ter sede em Minas Gerais e convida músicos mineiros a colaborarem no espetáculo de comemoração das quatro décadas da companhia. Em sua fala, revela a estreita relação que sua produção tem com o espaço físico e cultural que ocupam em Belo Horizonte e no cenário da dança nacional. Os espaços nos vídeos posteriores são mostrados por filmagens das preparações do palco para as apresentações e da sede da companhia sendo ocupada pelos artistas em seu cotidiano no processo criativo.

A recepção do espetáculo é representada de forma majoritariamente positiva nos vídeos finais de cada uma das séries, fechando o circuito da cultura do espetáculo de dança, que pode ser acompanhado desde o princípio da criação até chegar ao público. Um bom exemplo dessas cenas de pessoas que acabaram de sair do teatro e conversam com a equipe de filmagem ressaltando a qualidade do trabalho do Grupo Corpo é a fala de uma espectadora, que exalta “Viva Exu! Ainda bem que ele tá dentro do municipal. Finalmente!”, no vídeo de estreia de *Gira* em 2017, no Rio de Janeiro, ao reconhecer a inovação de trazer elementos da cultura popular afro-brasileira para os palcos acostumados a expressões da cultura dita “erudita”.

Os vídeos de estreia tem uma narrativa que acompanha cronologicamente um dia de espetáculo, de acordo com a seguinte estrutura: (1) cenas da cidade e do exterior do teatro; (2)



preparação do palco e da parte técnica do teatro; (3) preparação dos bailarinos; (4) chegada do público; (5) gravação das coxias, mostrando, por um ângulo diferente, o espetáculo que está sendo apresentado e como se comportam os bailarinos enquanto esperam para entrar em cena, na primeira coreografia; (6) troca do cenário e dos figurinos na preparação para o segundo espetáculo; (7) apresentação da segunda coreografia; (8) reação do público, com os aplausos e o agradecimento; (9) entrevistas com integrantes do público, identificados por GC. Essa estrutura básica, construída a partir da análise dos episódios de 2017, repete-se nos vídeos de estreia das três séries, com poucas variações. A primeira, de 2015, e a última, de 2019, não têm depoimentos do público ou imagens das cidades em que o espetáculo foi apresentado, e os vídeos de *Gira* e *Gil* usam menos os enquadramentos das coxias e apresentam mais trechos dos espetáculos no palco pela perspectiva da plateia.

**Figura 24 – Cenas dos espetáculos nos vídeos de estreias com ponto de vista da plateia e dos bastidores**



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2019; 2015).

Como essas produções audiovisuais estão em circulação em uma plataforma de compartilhamento de vídeos, um aspecto essencial desse ambiente é a interação com o público. Observamos que não existe uma chamada para a ação (*call to action*, na linguagem do marketing digital) do público nos vídeos das séries do canal do Grupo Corpo, como por meio de convite para fazer comentários na página do YouTube, compartilhar o vídeo ou mesmo clicar no “gostei” ou se inscrever no canal, com exceção apenas da série de 2015, que disponibiliza links para se inscrever e continuar assistindo a outros conteúdos do canal na tela de encerramento de cada vídeo. Porém, mesmo sem um chamado explícito durante os vídeos, apenas um deles não tem nenhum comentário: todos os outros vídeos das três séries possuem algum comentário do público. A primeira série (2015) tem uma média de seis comentários por vídeo; a segunda (2017), uma média de onze comentários; e a terceira (2019), dez. Também é possível verificar que houve um aumento no número de “gostei”, visualizações e comentários a cada nova série. Até abril de 2023, a série de 2015 tem uma média de 5.114 visualizações e

81 atribuições de “gostei” por vídeo; a de 2017 possui médias de 3.601 e 143; e a de 2019, 9.288 visualizações e 340 “gostei”, em média, por vídeo.

Quanto ao teor dos comentários, eles são, em sua maioria, elogios à companhia. Muitos internautas escrevem “amo”, “parabéns” ou expressam vontade de assistir aos espetáculos; inclusive, uma pergunta recorrente do público nos comentários é quando a companhia vai à sua cidade ou pedidos para que eles vão até lá e, até mesmo, comentários irônicos indicando que a companhia nunca vai àquele local. Alguns dos usuários que comentam nos vídeos aparecem repetidas vezes, o que demonstra fãs que acompanham com frequência o trabalho do Grupo e querem demonstrar o seu carinho por ele e buscam ser reconhecidos pela comunidade. A companhia responde a algumas interações com “obrigado”, corações de *emoji* ou *posts* com datas e links para que o público possa acompanhar as informações de agenda e ver outros conteúdos da companhia, como vídeos dos espetáculos na íntegra disponíveis no Vimeo. Essas respostas parecem diminuir com o passar do tempo do canal; os comentários respondidos, geralmente, são aqueles mais próximos do dia inicial de postagem do vídeo, e os primeiros vídeos das séries possuem mais respostas do que os vídeos da última série.

Figura 25 – Nuvem de palavras dos comentários deixados nas três séries



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Essas interações observadas por meio da plataforma YouTube e suas funcionalidades disponíveis aos usuários para participar do conteúdo de alguma forma demonstram que, mesmo que os produtores do Grupo não utilizem as ferramentas do marketing digital para impulsionar essas ações, o público que está habituado a usar a plataforma as realiza. Especialmente aqueles internautas que demonstram comportamentos de fãs, que têm um sentimento de pertencimento ligado ao grupo e ao nicho formado por seu público cativo, encontram no comentário e ao clicar no “gostei” uma forma de reconhecimento nessa comunidade e um método de demonstrar seu afeto. Por parte da companhia, não vemos um interesse muito grande na interação com os receptores; as respostas são curtas e por vezes impessoais, não estabelecendo um diálogo efetivo entre as partes.

Os vídeos produzidos pelo próprio Grupo Corpo para seu canal no YouTube combinam duas camadas narrativas inter-relacionadas em sua estrutura: a narrativa verbal, guiada pelas entrevistas e por falas “espontâneas” que são captadas pela equipe de filmagem sem a interpelação direta dos personagens; e a narrativa visual, articulada pelas filmagens no local de trabalho da companhia e no acompanhamento de cada etapa do trabalho. Nesse jogo enunciativo entre o verbal e o visual, a imagem não é meramente ilustrativa e redundante em relação ao que é falado, mas sim, abre novas chaves interpretativas para o espectador.

Quanto à sua aproximação em relação aos gêneros audiovisuais, os vídeos têm uma forma próxima a documentários observativos, pois procuram ter pouca interferência aparente da equipe de filmagem sobre os acontecimentos diante da câmera e fazem uso escasso de entrevistas, com a maior parte dos diálogos sendo registrada diretamente das interações que se desenrolam naturalmente, sem que seja necessário fazer perguntas ou que um repórter guie o espectador pelo relato. Essa diferença é interessante, pois, quando o criador descreve seu processo, ele narra as decisões tomadas e, de certa forma, descarta os descaminhos e erros que fazem parte do desenvolvimento da ideia. Em vídeos mais “livres”, é possível ver o fluxo de informações e interações entre o grupo e as mudanças que ocorrem ao longo do projeto.

As produções audiovisuais documentais das séries do Grupo Corpo fazem maior uso das imagens para mostrar o processo criativo, ao invés de investirem em um estilo mais verborrágico recheado de explicações por meio de entrevistas; assim, a expectativa é de que o espectador da internet seja capaz de ver e experimentar a criação por si mesmo. Observamos uma evolução entre as três séries, que partem de uma linguagem mais verbal, mais próxima do jornalismo e das reportagens televisivas ou dos documentários, e encaminham-se para uma versão mais visual, tornando-se cada vez mais próximas da videodança. A primeira série parece

ter uma preocupação mais didática e informativa, com o objetivo de formar o público para que ele possa entender o processo de criação. A última série não tem essa preocupação explicativa e parece ter uma atenção mais estética ou artística. Para a série de 2019, a informação visual é de extrema importância para a construção narrativa, enquanto a informação verbal é quase nula: nem mesmo os títulos dos episódios ou suas descrições no canal do YouTube dão indicações sobre as etapas do processo de produção ou do que será observado naquele vídeo. Dessa forma, a captação e a edição de imagens são as verdadeiras estrelas da série, e os bailarinos se tornam mais protagonistas dessa narrativa, pois ocupam mais espaço e tempo de tela se compararmos com as séries de anos anteriores, chegando a uma posição mais próxima de diretores e coreógrafos em cena.

Nas relações entre opacidade e transparência no discurso audiovisual (XAVIER, 2005; 2018), a semelhança com o cinema direto e a filmagem no modo observativo podem apontar para a transparência da tela e do aparato de produção dos vídeos, como se o espectador pudesse ver os fatos se desenrolarem imediatamente, sem a presença de uma equipe de gravação, como olhar por uma janela – ou, no caso da dança, espiar por trás das cortinas do teatro –, contribuindo para o efeito de realidade. No entanto, a edição ritmada ao compasso da trilha sonora e a fragmentação da narrativa chamam a atenção para a montagem e para a construção daquela produção audiovisual, oferecendo um grau de opacidade.

Percebemos, assim, que os vídeos produzidos para o canal do Grupo Corpo no YouTube sobre seu processo criativo e publicados em listas de reprodução têm como referências gêneros e formatos audiovisuais em sua produção, como a serialidade, os documentários e o jornalismo cultural. Esse conteúdo contribui para a expansão do circuito cultural midiático da dança contemporânea, que se transforma diante de novas modalidades comunicacionais, estabelecendo diferentes relações de consumo dessa forma artística e de espaços de publicação das obras e ampliando as possibilidades de crítica e divulgação da arte no ambiente digital.

## 4.2. Cabeça nas nuvens e pés no chão para construir uma temporada de dança

Para continuarmos as análises sobre produções audiovisuais do gênero documental encontradas no YouTube das companhias mapeadas, escolhemos o documentário *Temporada em Construção (57'37")*<sup>39</sup>, da São Paulo Companhia de Dança – uma das poucas companhias de dança mantidas com financiamento público no estado de São Paulo –, veiculado em seu canal oficial<sup>40</sup>. Com público majoritário no Sudeste e no estado de São Paulo, após o início do distanciamento social em 2020 – que impôs medidas restritivas para atividades presenciais devido à pandemia de covid-19 –, a SPCD se adaptou e criou produtos específicos e originais para a plataforma de vídeos, compilados na lista de reprodução #SPCDdigital. Nesse período, a Companhia participou de sua segunda edição consecutiva do World Ballet Day, iniciativa na qual companhias de dança ao redor do mundo realizam transmissões ao vivo ao longo de 24 horas diretamente de suas sedes para apresentar suas rotinas de trabalho, aulas e bastidores das produções. Durante a edição de 2020 do evento, realizada em 29 de outubro, ocorreu a estreia de *Temporada em Construção* com transmissão ao vivo pela plataforma de compartilhamento de vídeos. A transmissão foi iniciada à uma hora da tarde e teve em torno de 230 usuários assistindo simultaneamente (esse valor oscila ao longo da exibição); ao final, acumulava 113 reações “gostei”. O vídeo continua disponível na lista de conteúdo do canal, em que é possível rever também o chat do evento ao vivo e os comentários deixados por usuários desde então. Além do original, uma versão do documentário com interpretação em Libras e legendas em português foi disponibilizada na *playlist Acessibilidade* do canal em 10 dezembro de 2020.

O documentário com concepção geral de Inês Bogéa, diretora artística e executiva da Companhia, e direção de vídeo de Guilherme Pinheiro, da Galeria Produções, apresenta o processo de produção da SPCD a partir dos relatos de profissionais envolvidos em cada etapa do processo. Como lemos na descrição do vídeo, além dos profissionais da SPCD, que relatam suas rotinas de trabalho e curiosidades sobre a produção de um espetáculo, “também estão presentes depoimentos de profissionais da Amigos da Arte, gestora do Teatro Sérgio Cardoso, que recebe as temporadas anuais da Companhia”. O material audiovisual conta com legendas

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gK3zU4yF0mE>. Acesso em: 30 abr. 2023.

<sup>40</sup> Ficha técnica: *Concepção geral*: Inês Bogéa. *Direção de vídeo*: Guilherme Pinheiro. *Roteiro*: Inês Bogéa e Guilherme Pinheiro. *Coreografia*: Milton Coatti. *Trilha sonora original*: Pipo Pegoraro. *Figurino*: Uma – Raquel Davidowicz. *Iluminação*: Nicolas Marchi. *Bailarinos*: Alan Marques, Ammanda Rosa, Ana Roberta Teixeira, Ana Silva, Bruno Veloso, Daniel Reça, Geivison Moreira, Joca Antunes, Leonardo Pedro, Letícia Forattini, Luan Barcelos, Luciana Davi, Luiza Yuk, Marina Peña, Mateus Rocha, Michelle Molina, Otávio Portela, Poliana Souza, Thamiris Prata e Yoshi Suzuki. *Produção*: André Souza, Charles Lima, Kleber Pessolato e Renato Tado. *Técnica*: Luiz Antônio Dias e Espedito Peixoto dos Santos. *Pesquisa de acervo*: Gustavo Bernardes. *Apoio às entrevistas*: Amanda Queirós e Laís Colombini.

em inglês, já que foi produzido para um evento internacional e pretendia alcançar não apenas o público cativo da Companhia no Brasil, mas também novos públicos nacionais e de outros países que acompanham o World Ballet Day.

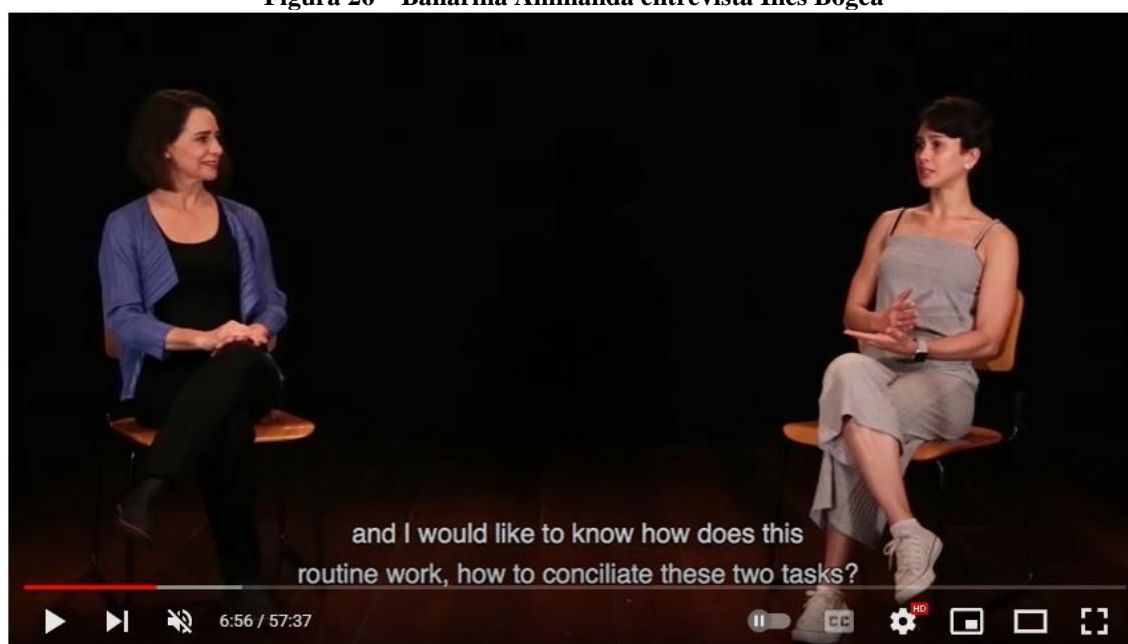
O vídeo é introduzido por uma fala da diretora artística sobre como os tempos desafiadores trazidos pela pandemia em 2020 fizeram com que fosse preciso buscar novas maneiras de se manter em contato com o público e “criar ações inovadoras, capazes não só de preencher os palcos, mas também de ultrapassá-los de diferentes maneiras”, segundo Inês Bógea. A união do audiovisual com a dança em diversos formatos de produções, como videodança, apresentações simultâneas de espetáculos e atividades educativas para plataformas digitais se destaca como uma alternativa encontrada para continuar alcançando a audiência onde quer que ela esteja e manter a criatividade e os intercâmbios artísticos para as produções da Companhia. “Nossa essência permanece para que possamos criar novos diálogos com vocês”, finaliza a diretora. Essa introdução reaparecerá em outros conteúdos do canal, especificamente no início das *lives* de espetáculos que estrearam após outubro de 2020. Além do pronunciamento de Bogéa em primeiro plano, de frente para a câmera com um fundo preto, essa parte do vídeo é acompanhada por imagens das ações digitais da Companhia, dos bastidores das produções nesse período e cenas dos espetáculos encenados em 2020, todos identificadas por legendas na tela, enquanto a voz da diretora continua em *off*.

A narrativa do documentário é dividida em quatro partes, conduzindo o espectador das etapas mais burocráticas e administrativas até o espetáculo em si, e é acompanhada da coreografia inédita *Nuvens* (2020), de Milton Coatti, gerente de ensaio da Companhia, que é intercalada com as entrevistas e imagens de arquivo de espetáculos e bastidores e acompanhada pela trilha sonora original de Pipo Pegoraro. A coreografia é dançada pelos bailarinos da SPCD em espaços públicos da cidade de São Paulo, como o Parque da Luz, o bairro do Bom Retiro, o teatro Sérgio Cardoso e a Oficina Cultural Oswald de Andrade, sede da Companhia, e faz um trajeto do externo ao interno, terminando no espaço do teatro e no palco. Os figurinos, assinados por Uma – Raquel Davidowicz, também se modificam ao longo do vídeo. No início, são mais cotidianos, peças de roupa que poderiam ser usadas comumente no dia a dia e para práticas de esporte. Ao final, os bailarinos trajam peças singulares que são explicitamente um figurino planejado que evoca uma intenção artística e a performance nos palcos.

Os bailarinos ocupam posição de destaque na construção do documentário, na medida em que são os guias do público por essa narrativa. Esse papel se estabelece em duas camadas: na condução das entrevistas e na performance da videodança. Na primeira, ressaltamos como os próprios bailarinos da Companhia ocupam a posição de entrevistadores (Figura 26), fazendo

perguntas e conduzindo o diálogo por meio de um roteiro prévio. Por vezes, alguns podem parecer deslocados nessa posição, enquanto outros têm mais desenvoltura com a câmera e com o entrevistado, mas é interessante perceber a tentativa de incluir os bailarinos em todo o vídeo, não apenas como os corpos que performam as coreografias, mas como protagonistas ao longo da narrativa. Na segunda, os mesmos bailarinos interpretam a coreografia *Nuvens* em um trajeto que ora os coloca em relação com o espaço urbano de São Paulo, ora os insere no ambiente de trabalho da Companhia e, neste caminhar dançante, acompanham o público pelo circuito de uma temporada de dança, de sua concepção à sua estreia.

**Figura 26 – Bailarina Ammanda entrevista Inês Bogéa**



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).



**Figura 27 – Nuvens na praça durante a primeira parte do documentário**

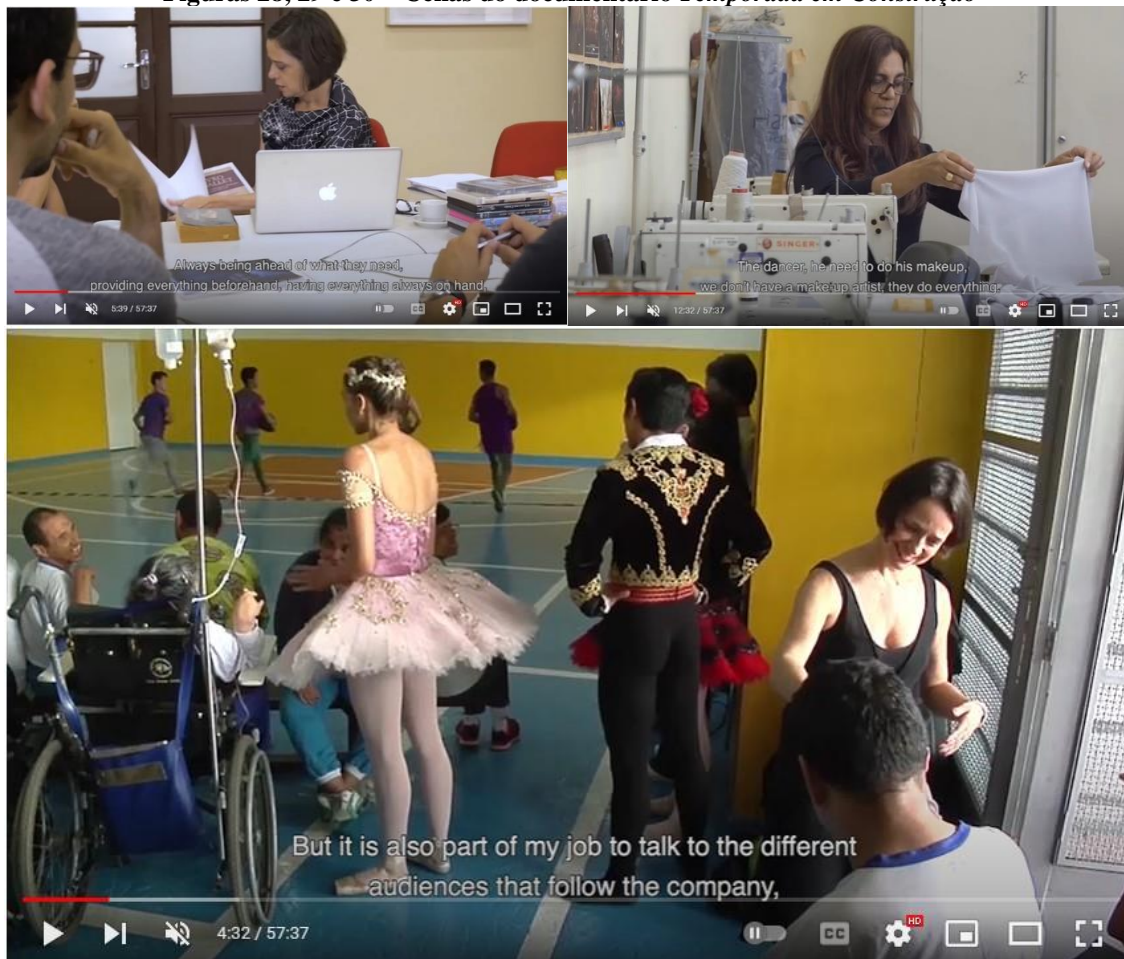


Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

A primeira parte do vídeo, “Conheça a companhia”, apresenta os profissionais envolvidos no processo de produção da SPCD, começando pelos cargos de direção e administrativos, envolvidos nas tomadas de decisão, até os técnicos que cuidam de cada detalhe para manter a Companhia em funcionamento e levar os espetáculos para o palco, como som e iluminação, camareira para os figurinos, ensaiadores e professores de balé que acompanham os bailarinos cotidianamente em sua jornada de trabalho. Essa ordenação remete à hierarquia das funções no ambiente de trabalho e ao fluxo de trabalho na concepção da temporada. As imagens das entrevistas são sempre gravadas no mesmo local, com fundo preto e enquadrando os personagens em primeiro plano, com o olhar voltado para o bailarino que o entrevista e não diretamente para a câmera, um formato comum para o telejornalismo e para documentários baseados em entrevistas.

Além disso, a seção mostra cenas das pessoas trabalhando nas funções que descrevem para o filme (Figuras 28 e 29), trechos de espetáculos e cenas de ações sociais que a Companhia desenvolve, como espetáculos e ações socioeducativas em escolas públicas e hospitais e com idosos (Figura 30). Essas últimas imagens acompanham especificamente a fala de Inês Bogéa sobre estar atenta aos públicos e aos movimentos internos e externos; nas palavras da diretora: “Também faz parte do meu trabalho dialogar com as pessoas, que são os diversos públicos que assistem a Companhia, com os colaboradores que vem eventualmente fazer um trabalho ou outro”.



Figuras 28, 29 e 30 – Cenas do documentário *Temporada em Construção*

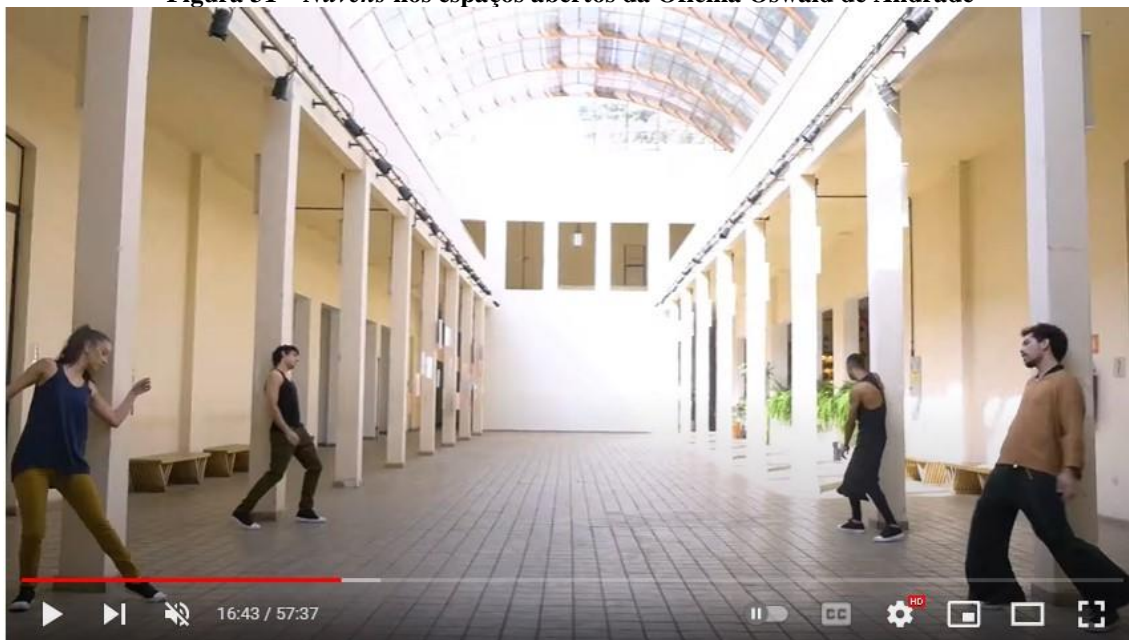
Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

“Como nasce uma temporada”, a segunda parte do documentário, tem início com os bailarinos entrando na oficina cultural Oswald de Andrade (Figura 31), sede da SPCD, performando os passos da coreografia *Nuvens*, mas ainda nos espaços de convivência do local, como corredores e pátios. Nessa seção, os entrevistados relatam o processo de escolha dos espetáculos que farão parte da temporada, levando em conta a identidade da Companhia, um equilíbrio entre coreógrafos nacionais e internacionais e dança clássica e contemporânea, além de pensar nas questões práticas da montagem, como os lugares onde se apresentariam, qual a estrutura física dos palcos, os públicos, o orçamento de produção e as questões legais de contratação das obras.

Destacamos o uso de três palavras para descrever os parâmetros que orientam as decisões dos diretores e produtores: equilíbrio, variedade e viabilidade. Nesse momento, Inês e Luca Baldovino, superintendente de produção, tomam o protagonismo, sendo que a primeira aborda os aspectos artísticos, éticos e estéticos da idealização de uma temporada, enquanto o

segundo discorre sobre as questões logísticas e organizacionais da produção em si. Ainda nessa parte, conhecemos o programa de assinaturas da temporada, por meio do qual o público pode comprar uma assinatura para assistir a todos os espetáculos da temporada.

**Figura 31 – *Nuvens* nos espaços abertos da Oficina Oswald de Andrade**



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

Na relação com os públicos, destacam-se três aspectos expostos pela diretora artística. O primeiro deles é o equilíbrio entre obras de interpretação mais direta e obras mais instigantes, ou seja, coreografias que estabelecem um diálogo mais fácil com o público e outras que geram certo estranhamento e podem demandar uma abertura a conhecer novas propostas dentro do universo da dança. O segundo é a combinação de diferentes gêneros e estilos de dança. Para isso, a diretora criou duas grandes linhas: a do clássico e seus desdobramentos históricos; e a dos coreógrafos que exploram uma linguagem própria, buscando dar ênfase aos criadores nacionais. Por fim, o terceiro aspecto notado é a diferenciação feita entre o público do Brasil e o do exterior, em que se compara o repertório ao qual alguns países, especificamente os europeus, têm acesso, que seria maior do que o brasileiro, portanto, o que eles querem é ver o Brasil no palco, a nossa corporalidade, mesmo quando interpretamos obras de autores estrangeiros.

Já ao pensar na temporada no país, a Companhia também se preocupa em formar o público e construir um repertório da dança para as pessoas que assistem aos espetáculos aqui. Esses três pontos são notórios porque destacam uma ética do trabalho da Companhia que vai além do trabalho artístico de performance nos palcos e expande-se para a preocupação

formativa, de desenvolver um certo pensamento crítico a respeito do cenário nacional e internacional da dança na contemporaneidade. Como aponta Inês Bógea:

Então, o repertório da Companhia é bem variado, mas quem vem assistir uma única noite da Companhia, eu sempre penso que essa pessoa deve conhecer um pouco da essência, eu gostaria de apresentar para ela a São Paulo Companhia de Dança na sua diversidade e que ela saísse instigada com maior experiência e, ao mesmo tempo, para quem segue a Companhia no cotidiano, vê várias vezes, participa da nossa temporada no Teatro Sérgio Cardoso, que a soma dessas obras contribuísse para uma experiência estética mais profunda e que essa pessoa pudesse, a partir do entendimento das diferentes obras da Companhia, refletir sobre a própria história da dança (SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA, 2020, 20'45”).

**Figuras 32, 33, 34 e 35 – Cenas dos espetáculos que fazem parte do repertório da SPCD**



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

A terceira parte, “Início dos ensaios”, leva os bailarinos para dentro das salas na sede, e as cenas de *Nuvens* se misturam com filmagens de aulas e ensaios do cotidiano da Companhia. Nesse momento, temos entrevistas com os próprios bailarinos, que recontam sua rotina diária como profissionais de uma companhia de dança, e com os professores e ensaiadores que trabalham nessa etapa do processo, que é contínua e vai se alterando de acordo com as obras que serão apresentadas em cada período da temporada, adequando-se aos estilos e técnicas necessárias para que os bailarinos dançam cada coreografia. Os depoimentos dos bailarinos, que ora aparecem em cena em primeiro plano com fundo preto, no local das entrevistas, ora suas vozes continuam em *off* cobertas pelas imagens dos ensaios das aulas de balé, oferecem uma perspectiva interna do cotidiano da Companhia baseada no profissionalismo. Mesmo quando falam dos desafios, como ter que aprender novas qualidades de movimento, os processos e a seleção interna para decidir quem vai dançar cada papel, procuram mostrar como



estes podem ser aproveitados como oportunidades de aprendizado e crescimento na carreira. Não vemos os erros, problemas ou reclamações, mas sim, a disciplina, a entrega e a constância necessários para esses trabalhadores da arte do corpo em movimento.

**Figuras 36 e 37 – Cenas de *Nuvens* na sala de ensaio**



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

**Figuras 38 e 39 – Cenas de ensaios e aula da SPCD**



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

O diálogo a seguir, entre a bailarina Letícia Forattini e Luca Baldovino, acontece no fim da seção sobre ensaios, já se encaminhando para a parte seguinte, que falará sobre a estreia. Ele evidencia bem uma das intenções do documentário, que é mostrar para o público todo o trabalho envolvido nos bastidores da produção de uma temporada de espetáculos da SPCD, espaço ao qual esse público, geralmente, não tem acesso, já que conhece apenas a magia do espetáculo em cena sem saber todo o esforço de um grupo de profissionais que existe por trás da cortina:

**Letícia Forattini:** É muito mágico, como você disse, o mundo do teatro é tudo perfeito, e a gente sabe que o trabalho é bem-feito quando a gente não percebe nada, né? Quando tudo corre bem, quando a mágica acontece. E eu sempre tive nessa ponta de onde a mágica acontece. E eu sempre fico assim, gente, isso deve ser muito difícil, chegar aqui nesse ponto.

**Luca Baldovino:** É um longo trabalho, mas o trabalho de vocês também é longo, né.

**Letícia:** Sim! Tem todo os bastidores que o público também não vê, porque faz parte da mágica.

**Luca:** Fazendo um paralelo, a parte técnica é importante *pro* bailarino também, você pode pensar que é só carisma, mas não, você tem que ter, quanto mais técnica você tiver, melhor você vai conseguir realizar o que você deseja fazer.

**Letícia:** É isso, pra magica acontecer tem muito trabalho, tem um instrumento por trás, né?

Na passagem da terceira para a quarta parte do documentário, temos um ponto de virada, não apenas em sentido narrativo, mas também visual. Quando os bailarinos dançam pela sede da Companhia e espaços de ensaio, começam a trocar de figurino, passando para peças vermelhas em tecidos mais texturizados, que se diferenciam mais explicitamente de roupas comuns. Eles saem novamente dos limites da Companhia para caminhar e dançar pela cidade de São Paulo (Figuras 40 e 41), interagindo com sua paisagem até chegarem à sala de espetáculos do teatro Sérgio Cardoso, onde se realizará o espetáculo. Chegamos, assim, à parte final, “A estreia”.

**Figuras 40 e 41 – Cenas de *Nuvens* na transição entre ensaios e estreia**



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

A última parte do documentário se volta para a preparação do espaço do teatro para a estreia com entrevistas dos profissionais da parte técnica, como som e iluminação, da própria SPCD e do Teatro Sérgio Cardoso. Aqui são mostradas cenas dos bastidores do espetáculo antes

e durante a apresentação, dos espetáculos encenados no palco do teatro e do momento após a performance, com os agradecimentos, aplausos e abraços que marcam este como um momento de celebração de todo o trabalho realizado e o início de um novo ciclo. A estreia é o momento de desfrutar a performance e a troca que acontece com o público que vai ao teatro para assisti-la. Vemos também depoimentos dos profissionais da Companhia que não estão envolvidos diretamente na etapa da apresentação no teatro, mas que se colocam como espectadores, que admiram o resultado que chegou aos palcos e se sentem parte da obra. A equipe inteira chega ao teatro, mesmo que não estejam fisicamente ali: todo o trabalho realizado está refletido na apresentação que chega aos públicos.

**Jefferson Dias:** Surpreendente, né? Você conhece o dia a dia da Companhia, você sabe como é feito toda a questão do processo de criação, desde a contratação de um coreógrafo até o resultado final, que é no teatro, você fala: “realmente, ele encheu os olhos, né?” Então você sai muito, muito agradecido.

**Ivani Melo:** Quando eu vou assistir no teatro, parece que eu esqueci toda a parte de ensaio que eu vi. Então, assim, é muito mágico. Eu me emociono do mesmo jeito. posso ter visto várias vezes o ensaio de vocês, mas na hora acho que o som, jogo de luz e cenário, figurino transporta, assim, muito mágico e às vezes tem alguém do lado, A pessoa fica admirado. Eu falo “eu trabalho com eles. Eu faço parte do dia a dia, deles”.

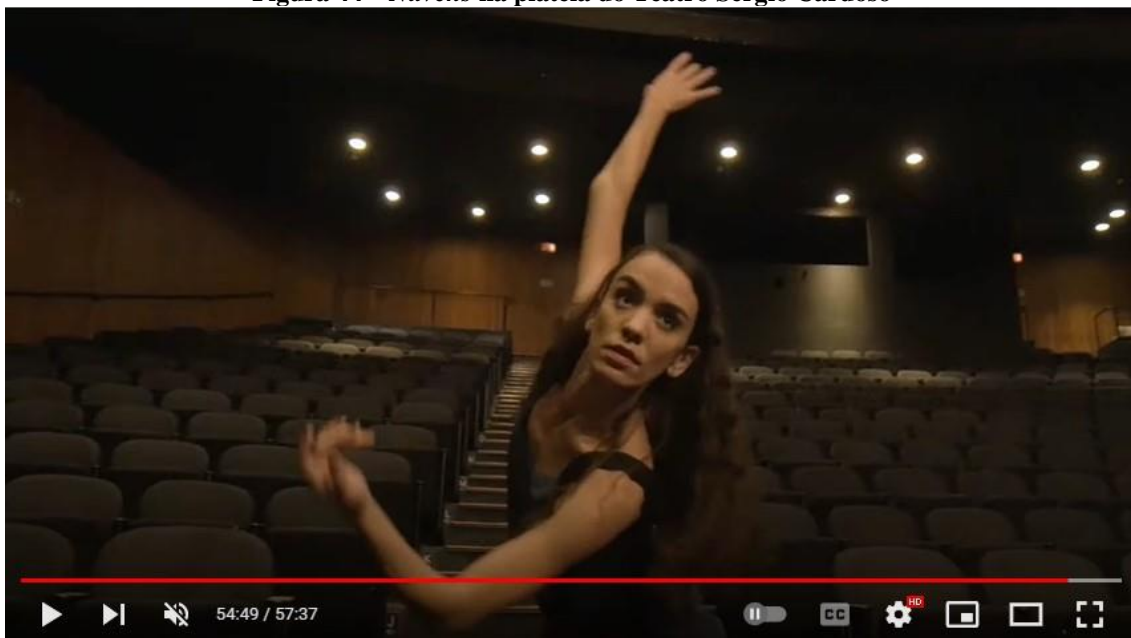
Na parte final, *Nuvens* adentra o espaço do teatro, dançando no saguão, no palco e, em uma cena marcante próxima ao encerramento, na plateia, com as cadeiras vazias, mas preenchidas pelo movimento da bailarina à espera do público, que é convidado a continuar acompanhando o trabalho da Companhia por meio das imagens e da narração de Inês Bogéa, afirmando que o final de uma encenação é o início de outra, seja na dinâmica dos vários dias de apresentação, seja para conceber as próximas temporadas, sempre em busca de novos palcos e outros públicos.

**Figuras 42 e 43 – Cenas de *Nuvens* no Teatro Sérgio Cardoso e agradecimento após um espetáculo da SPCD**



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

**Figura 44 – *Nuvens* na plateia do Teatro Sérgio Cardoso**



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

Por se tratar de um material disponibilizado on-line desde sua publicação<sup>41</sup>, no site, temos a informação de que o documentário teve 4.424 mil visualizações (sendo que o canal soma 10,6 mil inscritos), 291 reações de “gostei” e onze comentários na página abaixo do vídeo (sem considerar os comentários feitos no chat na exibição ao vivo), o que aponta para um dado curioso em relação ao material, que é acessado pelos espectadores para ser assistido, mas, devido à sua proposta e formato, não se volta à interação direta. Nesse sentido, notamos que, no material audiovisual do documentário apresentado, assim como nas séries anteriores, não há um chamado para a ação explícito, na forma de convites para comentar na página do YouTube,

<sup>41</sup> O vídeo foi publicado em 29 de outubro de 2020. Os dados se referem à consulta realizada em janeiro de 2023.

compartilhar o vídeo ou mesmo clicar no “gostei”, nem se inscrever no canal, que são ações que estimulam a participação dos usuários e alimentam o algoritmo da plataforma para espalhar mais e dar maior visibilidade ao conteúdo. No entanto, no chat ao vivo, a conta oficial da SPCD interage no sentido de realizar esses chamados para a participação do público nas redes: “Curtam, compartilhem e se inscrevam no nosso canal do YouTube para serem notificados dos próximos lançamentos!”.

As reações dos espectadores por meio de comentários, mesmo que em números reduzidos no caso específico do vídeo analisado, nos dão pistas para a compreensão da relação que se estabelece entre produtores e receptores nesse novo contexto de circulação cultural e nos possibilitam enxergar de maneira concreta, e não apenas presumida pelas marcas deixadas no texto audiovisual, a dimensão da interação dos públicos com a obra. Os comentários são, em sua maioria – tanto no chat quando na página permanente –, elogiosos e parabenizam a Companhia pelo trabalho e por dar a oportunidade de conhecer novos aspectos sobre o processo de produção dos espetáculos. O chat ao vivo tem um tom bastante efusivo, com muitos *emojis* para demonstrar afeto e parabenizar o trabalho dos profissionais e do documentário que está sendo exibido. Não há debate ou discordâncias, e sim, exaltação da Companhia e aplausos, podendo ser caracterizada como uma plateia virtual. Alguns comentários destacam “saudades” dos espetáculos e dos bailarinos e mencionam as dificuldades de ser um profissional dessa área no país. Outros usuários ainda demonstram ser público cativo ao mencionarem nomes de bailarinos, da diretora artística Inês Bogéa e da ensaiadora Duda Braz.

“Viva a SPCD, que se reinventa e lida com todas as adversidades sempre com maestria e produção impecável.”

“Nossa, sensacional este filme! Sou apaixonada por dança e não tinha a menor ideia desse mecanismo todo. Parabéns a todos e obrigada. :\*”

“Esta apresentação era o que faltava para conhecer não só o Corpo, mas também a Alma da SPCD. Estou completamente apaixonado pela SPCD! Grato por mostrarem esses momentos maravilhosos! Grande abraço a todos!”

Porém, um comentário negativo chama a atenção por destacar a falta de dança no documentário e o foco nos aspectos burocrático da produção:



“Muita burocracia, muita conversa, pouco ballet e muito poucos bailarinos e bailarinas. Assim vamos continuar perdendo nossos melhores profissionais, que são obrigados a deixar o país para evoluir.”

Ainda que não haja críticas ao trabalho da Companhia em si, alguns comentários destacam a difícil realidade do trabalho artístico no país e expressam o desejo por mais oportunidades como a São Paulo Companhia de Dança para profissionais de outros lugares do Brasil. Uma das espectadoras comenta: “Belíssimo trabalho... quem dera pelo menos uma cia como esta em cada estado do nosso país...”; e outro diz: “Lindos ver meus amigos em cena. Mas também fico um pouco triste pq apesar de toda essa beleza eu e outros bailarinos sabemos o quão difícil tem sido esse caminho no Brasil para seguir na carreira”.

O material audiovisual analisado, apesar de não abordar um processo de criação de uma única obra, de um espetáculo específico, mostra, por uma perspectiva mais ampla, a construção de uma temporada de espetáculos de uma companhia de dança que é pública e, portanto, deve prestar contas do seu trabalho para a sociedade. A estrutura narrativa do documentário se constrói por meio da relação entre uma camada verbal e uma camada visual que estão interrelacionadas, de forma que uma complementa a outra, trazendo novos elementos e abrindo mais possibilidades interpretativas.

A narrativa verbal é guiada pelas entrevistas realizadas com os vários profissionais envolvidos no processo de criação de uma temporada de dança da SPCD; ela é bastante presente ao longo de todo o documentário, que, em quase todos os momentos, tem a presença da fala, seja nas entrevistas em quadro, seja na narração em *off* sobreposta por imagens de cobertura dos bastidores da Companhia, do teatro, dos profissionais em seu cotidiano, dos bailarinos em ensaio e dos espetáculos em cena nos palcos. A costura desses depoimentos concentra o esforço lógico de explicar de forma clara para o espectador, que é interessado por dança, mas não necessariamente conhece os bastidores de uma Companhia, o processo envolvido na produção da temporada.

A narrativa visual, por sua vez, acrescenta informações que não são redundantes ao que é falado nos depoimentos, mas que mostram mais referências e componentes do processo criativo e de trabalho. Nesse jogo entre o que é mostrado e o que é contado, as imagens expandem a compreensão do processo narrado ao apresentarem audiovisualmente situações que por vezes são confluentes e, em outras, trazem diversidade às explicações narradas verbalmente nas entrevistas.

A videodança *Nuvens* traz para a composição do vídeo trechos entremeados à narrativa referencial de um gênero que é plurimidiático em si mesmo por combinar a linguagem audiovisual com a linguagem da dança, no qual a utilização dos planos, enquadramentos, foco e edição são elementos de construção da coreografia e da sua relação com o espaço e com o tempo. A coreografia é filmada por espaços externos e internos da cidade de São Paulo que têm relação com a trajetória da Companhia, e a captação é feita, muitas vezes, com câmeras na mão, que deixam marcas de sua presença na materialidade do vídeo. Além disso, a duração dos planos e o ritmo de edição são fluidos, não obedecem a um compasso marcado pela música nem ao tempo natural dos movimentos, podendo ser estendidos e dilatados na montagem. *Nuvens* é o momento em que há a suspensão da narrativa verbal, já que a videodança não é acompanhada por narração na voz dos entrevistados; sonoramente, temos a trilha musical originalmente composta para a produção.

Assim, entendemos o uso da videodança como um elemento que faz emergir o caráter performático dessa produção audiovisual; os trechos em que a dança se transforma no elemento principal do documentário enfatizam as complexidades do conhecimento do mundo em suas dimensões subjetivas e afetivas e, assim, como aponta Nichols, “os documentários performáticos recentes tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (NICHOLS, 2005a, p. 171). Podemos, ainda, apontar o uso da intermedialidade como um dispositivo que funciona “como uma ‘passagem’ para a realidade política e social”<sup>42</sup> (NAGIB, 2018, p. 21). Nos momentos em que a expressão artística irrompe na construção do vídeo, ela cria brechas por meio das quais a videodança integra os bailarinos à cidade e aos espaços urbanos públicos. As imagens de performances em lugares abertos reforçam a disciplina e a constância do treinamento exigidas nessa atividade (nas cenas gravadas nos espaços institucionais internos) e separam o momento da atuação propriamente artística, com cenários, figurinos, iluminação e música da obra que efetivamente se apresentam no palco.

Por fim, destacamos a abordagem do profissionalismo da Companhia como um dos principais aspectos discursivos do documentário. A preocupação em apresentar ao público toda a estrutura do trabalho no campo da arte que não é visível para aqueles que assistem ao espetáculo no teatro, mas que é extremamente necessário para que a dança chegue aos seus públicos, parece ser um esforço do vídeo em conectar a esfera da produção à esfera da recepção.

---

<sup>42</sup> No original: “function as a ‘passage’ to political and social reality”.

O documentário se preocupa em mostrar os vários trabalhadores e funções envolvidos na Companhia (produtores, diretores, bailarinos, ensaiadores, mas também funcionários administrativos, comunicadores, técnicos de luz e som, camareiras etc.), o que está em consonância com outros projetos desenvolvidos pela SPCD, como o PDHFAD (Programa de Desenvolvimento das Habilidades Futuras do Artista da Dança), criado pela diretora Inês Bogéa com o intuito de provocar o corpo artístico da SPCD a olhar para diferentes perspectivas de carreira dentro da Companhia, investigando novas áreas de atuação. Além disso, o próprio documentário e outras obras audiovisuais feitas pela Companhia destacam como o trabalho de registro e memória são importantes para a continuidade e a criação de um repertório no cenário da dança nacional.

O discurso baseado no profissionalismo e a ética educativa que parecem ser fundamentais nessa obra audiovisual são, ao mesmo tempo, um ato político, pois mostram ao público a importância e a necessidade dos investimentos na área da cultura, principalmente por se tratar de uma companhia com financiamento público e ligada à Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. O canal no YouTube, alimentado frequentemente, e a participação em um evento internacional como o World Ballet Day são formas de divulgar o trabalho da Companhia e explicitam um viés educativo, de formação do público, como uma forma de retorno para a sociedade dos investimentos feitos para a produção artística. Essa consciência nos espaços de criação e circulação é cada vez mais necessária para que futuros investimentos nas áreas da cultura sejam assegurados pelo poder público por meio de políticas culturais e editais de fomento.

Os vídeos documentais produzidos por ambas as companhias de dança para circulação no YouTube, ao mostrar os bastidores do trabalho das companhias, revelam processos que antes eram inacessíveis ao público por meio de diferentes estratégias discursivas que reforçam seu caráter referencial ao mesmo tempo que deixam emergir os aspectos artísticos da dança. Assim, podemos destacar o intuito dessas produções de *formar* o público, seja de modo mais explicitamente educativo ou pelo aspecto mediador de criar pontes entre as obras e o público. Por meio destes conteúdos, os espectadores podem entender todas as etapas envolvidas na criação de um espetáculo, conhecer os profissionais que atuam na produção e as diversas formas de se conceber um processo criativo. Ao oferecer novos pontos de vista sobre a prática artística no campo da dança contemporânea, o audiovisual documental pode contribuir para a visibilidade e a conscientização sobre o trabalho realizado na área da cultura.

## 5. Criar presenças na ausência: as transmissões ao vivo via YouTube

O segundo conjunto de produções audiovisuais que vamos analisar é aquele composto pelos vídeos classificados como “ao vivo” no mapeamento dos canais de YouTube das companhias de dança profissionais. Esse gênero é caracterizado pela construção de efeitos de copresença entre artistas e públicos. Aqui, entendemos o “ao vivo” como mais do que apenas um formato de apresentação do audiovisual e como constituinte de um gênero próprio porque, como apontam Gutmann e Dalla Vecchia (2022, p. 281), “a ideia de *live* pode ser pensada como uma categoria cultural e afetiva que envolve naturalizações e ressignificações no modo de operação das imagens, sons e informações narrativas a partir de efeitos de presença”. A construção do presente e da simultaneidade nessas produções envolve a linguagem audiovisual, processos de produção e leituras por parte da recepção, não dizendo respeito, portanto, necessariamente, a uma certa tecnologia de transmissão do conteúdo, mas sim, aos sentidos construídos por suas mediações. Dessa forma, retomaremos alguns conceitos voltados para a compreensão do “ao vivo” no audiovisual, partindo de sua matriz nos estudos sobre televisão e chegando às investigações de seus usos nas plataformas de circulação on-line.

O termo “ao vivo” pode ser utilizado para se referir a dois tipos de interação entre produtores e públicos: a performance do espetáculo ao vivo presencialmente, sem mediação tecnológica, na qual o artista está no mesmo local (espaço físico) e ao mesmo tempo que a plateia; ou à transmissão simultânea, em tempo real, de um acontecimento, mediada por tecnologia. O segundo tipo, que é o que nos interessa investigar no âmbito do estudo do audiovisual, é um diferencial comumente associado à televisão e à sua operação do tempo presente, na qual “a televisão apresenta o tempo da enunciação como um tempo presente ao espectador” (MACHADO, 2000, p. 138). A transmissão direta tem como traço distintivo, segundo Machado (2000, p. 125), “a recepção, por parte de espectadores situados em lugares muito distantes, de eventos que estão acontecendo nesse mesmo instante”.

O potencial da imagem ao vivo age sobre a constituição das relações comunicativas e inaugura um novo estatuto das formas de representação e novas balizas de temporalidade e espacialidade, no que Bucci (2009) identifica como a “instância da imagem ao vivo”. Segundo o autor, o espaço público se define na dinâmica dessa comunicação de forma expandida, e os cidadãos do mundo sentem-se, de forma transnacional, como pertencentes a um todo compartilhado. Assim, “a ‘instância da imagem ao vivo’ é posta como um laço simultaneamente tecnológico e social” (BUCCI, 2009, p. 71), independentemente do suporte tecnológico ao qual

está vinculada. Nesse sentido, Bucci indica que a internet não encerra essa instância; pelo contrário, ela a prolonga:

E a Internet? Ela “não revoga a instância da imagem ao vivo”. Ao contrário, só faz aprofundá-la, porque encurta ainda mais as distâncias e abrevia os prazos – tendência imperiosa que foi posta pela expansão da esfera pública a partir da instância da imagem ao vivo. As possibilidades trazidas pela era digital carregam a esfera pública de problematizações sobre si mesma. A tendência imperiosa que a leva à expansão, através dessa problematização, deve-se tanto às exigências do capital (que requer a ubiquidade e a instantaneidade no nível dos movimentos financeiros) quanto às exigências do espetáculo (que requer as mesmas ubiquidade e instantaneidade no nível da representação). A internet não revoga essa tendência, impulsiona-a (BUCCI, 2009, p. 71).

No contexto das mídias digitais, as plataformas de redes sociais e de compartilhamento de vídeo já disponibilizam ferramentas que possibilitam a transmissão ao vivo em seus sites e aplicativos, de modo que o termo, até então ligado à televisão, passa a constituir o repertório dessas mídias on-line. Surgem, por exemplo, o YouTube Live, o Twitch, o Facebook Live, Live Stories no Instagram, Periscope do Twitter, entre outros. Nessa conjuntura, é importante ressaltar o interesse das plataformas no potencial de extração de dados trazido pela cultura da conexão continuada (LUPINACCI, 2021; VAN DIJCK, 2013), ao mesmo tempo em que as práticas de consumo e compartilhamento de conteúdo ao vivo geram engajamento dos usuários nessas redes sociais digitais.

Como aponta Lupinacci (2021), os vídeos ao vivo ocupavam uma posição secundária entre o vasto repertório de conteúdo em circulação nessas plataformas até recentemente, mesmo que elas usassem estratégias de impulsionamento das *lives*. Porém, a pandemia de covid-19, a partir de março de 2020, complexificou nossas formas de estar no mundo pela impossibilidade da presença física e trouxe novas possibilidades de presença mediada por tecnologia a ocupar lugar central em diversas áreas do nosso cotidiano. Nesse período, as *lives* foram utilizadas no âmbito educacional, para aulas de diversos níveis e disciplinas; nas diferentes religiões, para realização de cultos remotos; na comunicação pessoal, em famílias ou grupos de amigos, como alternativa para a convivência coletiva presencial; em produções culturais, para a transmissão de shows e espetáculos de formas artísticas variadas. As *lives* musicais se destacam neste cenário das transmissões ao vivo durante o período de isolamento social devido à pandemia, especialmente no Brasil, país que realizou sete das dez maiores *lives* da história do YouTube, todas entre abril e maio de 2020 (MATA, 2021, p. 79).

O uso do YouTube como plataforma para transmissão de espetáculos musicais ao vivo surgiu muito antes de 2020. Em novembro de 2008, o YouTube realizou o evento YouTube Live, um espetáculo sediado em São Francisco, Califórnia, com a participação de várias

celebridades e transmitido mundialmente por meio da plataforma<sup>43</sup>. A banda irlandesa U2 foi a primeira a realizar, em 2009<sup>44</sup>, a transmissão ao vivo de um show na íntegra em seu canal no YouTube. Um exemplo local de exploração da plataforma de compartilhamento de vídeos para expansão da circulação de espetáculos de música foi a parceria da casa de shows paulistana Cine Joia com o Google em junho de 2012 (SÁ; BITTENCOURT, 2014), a partir da qual se observou a construção de novas experiências de recepção e sociabilidade marcadas pela fragmentação e pluralidade na produção de micronarrativas pelo público compartilhadas nas redes sociais.

O conceito de “ao vivo” foi revisitado por Couldry (2004) no contexto das tecnologias digitais, sendo debatido enquanto uma categoria, mais do que uma descrição de formato, que reúne um conjunto de estruturas e valores que trabalham para reafirmar nossa crença no papel central da mídia na representação da realidade social. É, portanto, bastante valorizado na mídia contemporânea, por se tratar de “uma categoria intimamente ligada ao papel da mídia na organização temporal e espacial do mundo social”<sup>45</sup> (COULDRY, 2004, p. 7). O autor argumenta que a transmissão ao vivo “garante uma conexão potencial com realidades compartilhadas enquanto elas estão acontecendo”<sup>46</sup> (COULDRY, 2004, p. 3) e que, no contexto atual, esse termo ganha novas formas que conectam a televisão a outras mídias, como a internet e os dispositivos móveis. Desse modo, podemos entender o “ao vivo” como um conceito construído não a partir de um fato tecnológico, mas cujo significado é fundado em um conjunto de ideias, já que, por meio do “ao vivo”, temos acesso a algo de interesse social, que merece ser acessado naquele momento específico, de modo que quem recebe tal acesso é representante de um grupo social, sendo a mídia o meio privilegiado para obter esse acesso.

O autor identifica novas modalidades do “ao vivo”: a primeira é o on-line caracterizado como a copresença simultânea de audiências em diferentes escalas em transmissões descentralizadas realizadas por meio da internet; já a segunda é a possibilidade de contato constante mediado pelos dispositivos móveis que permitem experiências de copresença em grupos de pares. As *lives* realizadas via plataformas on-line fazem promessas aos receptores bastante próximas daquelas feitas pelas transmissões do “ao vivo” televisivo, segundo Lupinacci (2021, p. 8), pois são “um compromisso com a experiência efêmera, única e,

---

<sup>43</sup> Disponível em: <https://blog.youtube/news-and-events/youtube-comes-alive-with-youtube-live-1/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

<sup>44</sup> Disponível em: <https://blog.youtube/news-and-events/u2-on-youtube-live/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

<sup>45</sup> No original: “a category closely linked to media’s role in the temporal and spatial organisation of the social world”.

<sup>46</sup> No original: “guarantees a potential connection to shared social realities as they are happening”.

portanto, autêntica; o acesso imediato ao mundo e seus eventos, enquanto eles acontecem, e como se você estivesse lá, vendo com seus próprios olhos; e a evocação de um senso de experiência compartilhada”.

Na busca por padrões entre os vídeos das *lives*, Lupinacci (2021) identifica alguns tipos, a saber: musical (performance sonora); conversacional (interação dialógica); instrutivo (simulação de aula); de pronunciamento (disseminação massiva de uma declaração); e de companhia (manutenção do laço social com o espectador). Essas categorias observadas pela autora sugerem várias motivações para as transmissões ao vivo:

Ainda que seja possível presumir que toda live visa, de alguma forma, atrair (e segurar) a atenção de espectadores por um determinado período, as finalidades dessas transmissões podem variar do simples prazer em socializar até a tentativa de estabelecer um público específico, seja por motivações políticas (no caso das lives de pronunciamento), seja para construir e engajar uma audiência para o consumo de conteúdo artístico (como é esperado de músicos), ou até mesmo para ampliar o seu alcance dentro das próprias plataformas e, com isso, potencializar o valor comercial de seus canais (caso dos influenciadores digitais). Trata-se, portanto, de diferentes articulações daquilo que Baym (2018) designou como trabalho relacional, em que artistas, celebridades e aspirantes fazem uso das plataformas a fim de sustentar interação contínua com seus públicos (LUPINACCI, 2021, p. 10).

Os efeitos de imediatismo, autenticidade e compartilhamento de experiências são identificados por Lupinacci (2021, p. 13) como elementos centrais das *lives*. O primeiro diz respeito à instantaneidade e à aparência de não mediação; o segundo está ligado aos “esforços em criar impressões de espontaneidade, familiaridade, intimidade ou transparência”; e o terceiro, à sociabilidade, “ao senso de coletividade criado e mantido mesmo em um contexto de afastamento físico” (LUPINACCI, 2021, p. 12), apesar de as plataformas enfatizarem o consumo personalizado e individual de conteúdo. Além disso, a autora caracteriza o “ao vivo” como o “como se” da comunicação midiática, por ser “a experiência tecnologicamente mediada que, em ao menos alguma de suas dimensões, é percebida como se fosse a experiência direta, imediata, não mediada” (LUPINACCI, 2021, p. 13).

Após a retomada da discussão teórica em torno do “ao vivo”, é importante lembrar que, no contexto da circulação do audiovisual em plataformas digitais, as práticas, conformações e usos dessa categoria são reconfiguradas, e sua definição se expande para além da transmissão “em tempo real”, em que o tempo da exibição é coincidente ao tempo da realização, podendo incluir produções pré-gravadas e até mesmo arquivadas no canal, sendo constantemente atualizadas pela recepção. Um dos fatores principais observados é o efeito de copresença, de recepção compartilhada e sociabilidade, de assistir junto; enfim, um dos elementos que se destacam nas produções ao vivo on-line é a “habilidade em restaurar e acomodar materialidades

comunicacionais distintas (do audiovisual e da plataforma) que reiteram e ressignificam, no processo de interação, formas espaciais, pictóricas e performáticas de presença” (GUTMANN; DALLA VECCHIA, 2022, p. 298).

A seguir, analisaremos os workshops do Grupo Corpo, realizados em cinco edições entre agosto de 2020 e março de 2022, e as temporadas 2020 e 2021 da São Paulo Companhia de Dança, que foram reformuladas para a modalidade virtual e transmitidas em três sessões ao vivo em setembro de 2020 e quatro sessões ao vivo híbridas em junho de 2021, respectivamente.

### 5.1. Nós daqui vocês daí, vamos dançar juntos?

O Grupo Corpo realizou, entre agosto de 2020 e março de 2022, cinco edições abertas e gratuitas de workshops on-line transmitidos ao vivo por meio de seu canal oficial na plataforma YouTube (Quadro 7). As aulas tinham o objetivo de ensinar versões simplificadas de coreografias do repertório da companhia com a movimentação característica do Grupo e acompanhadas das trilhas sonoras especialmente compostas para ele, ambos elementos reconhecidos pelo público frequente dos espetáculos. Cada workshop teve como base um espetáculo específico, e a movimentação da sequência coreográfica da aula do dia era inspirada por ele. Nas duas primeiras edições, as aulas aconteceram ao longo de três dias consecutivos (sábado, domingo e segunda-feira). Nas edições posteriores, as transmissões aconteceram às sextas-feiras à noite por quatro semanas, ao longo de todo o mês de realização do workshop, e os vídeos ficaram disponíveis no canal para que o público pudesse assistir, ou reassistir, durante uma semana, até a aula seguinte.

**Quadro 7 – Dados dos vídeos do gênero ao vivo, subgênero workshop, no canal Grupo Corpo Oficial**

Título do vídeo	Tempo	Data	Visualizações	Gostei	Não gostei	Comentários
<i>Grupo Corpo – Aula 01 15/08</i>	1:00:00	15/08/2020	5.700			
<i>Grupo Corpo – Aula 02 16/08</i>	1:00:00	16/08/2020	3.809	2.300	5	
<i>Grupo Corpo – Aula 03 17/08</i>	1:00:00	17/08/2020	4.280	2.500	7	
<i>Grupo Corpo – Aula 01</i>	1:00:00	07/11/2020	19.944	3.100	9	75
<i>Grupo Corpo – Aula 02</i>	1:00:00	08/11/2020	12.654	2.100	6	44
<i>Grupo Corpo – Aula 03</i>	1:00:00	09/11/2020	10.853	1.700	8	8
<i>Grupo Corpo Workshop Online – Aula 05/03</i>	1:19:25	05/03/2021	17.455	3.000	6	57



<i>Grupo Corpo Workshop Online – Aula 12/03</i>	1:01:05	12/03/2021	9.130	1.500	5	38
<i>Grupo Corpo Workshop Online – Aula 19/03</i>	1:04:10	19/03/2021	7.610	1.200	2	44
<i>Grupo Corpo Workshop Online – Aula 26/03</i>	1:12:28	26/03/2021	6.172	981	0	23
<i>Grupo Corpo – Workshop Online Aula 01</i>		07/05/2021	11.572	1.500	4	52
<i>Grupo Corpo – Workshop Online Aula 02</i>	1:15:58	14/05/2021	9.714	1.200	6	31
<i>Grupo Corpo – Workshop Online Aula 03</i>	1:00:00	21/05/2021	7.987	886	1	25
<i>Grupo Corpo – Workshop Online Aula 04</i>	1:08:09	28/05/2021	4.561	591	1	13
<i>Grupo Corpo – Workshop Online Aula Especial</i>		31/05/2021	4.065	597	1	5
<i>Grupo Corpo – Workshop Online Aula 01</i>	00:58:55	04/03/2022	4.004	571	0	21
<i>Grupo Corpo – Workshop Online Aula 02</i>	1:02:20	11/03/2022	2.782	340	0	7
<i>Grupo Corpo – Workshop Online Aula 03</i>	1:00:55	18/03/2022	2.016	252	0	5
<i>Grupo Corpo – Workshop Online Aula 04</i>	1:08:08	25/03/2022	1.484	171	0	8
<b>MÉDIAS</b>	1:04:13		7.673	24.489	3	29

Fonte: Elaborada pela autora (2023).

O formato de workshops on-line começou a ser desenvolvido pelo Grupo Corpo com o projeto “Grupo Corpo de Plantão”, criado em maio de 2020, uma iniciativa voltada para profissionais da saúde que oferecia aulas de dança para quem estava na linha de frente no enfrentamento à pandemia de covid-19 no Brasil e sofria com horas de plantão, além da constante pressão, estresse e luto no trabalho. Segundo a diretora de programação da companhia, Claudia Ribeiro, em reportagem publicada no *Caderno 2* do jornal *O Estado de S.*

Paulo<sup>47</sup>, o Grupo queria criar algo que estivesse em sintonia com os acontecimentos daquele período e viu a necessidade de reconhecer o trabalho dos profissionais como médicos e enfermeiros, encontrando nas aulas on-line uma oportunidade de oferecer alívio e alegria a eles. O projeto foi considerado um sucesso além das expectativas, capaz de alcançar mais de 7 mil pessoas em tempo real, número que chegava a dobrar em visualizações posteriores quando o vídeo era disponibilizado por sete dias (PERNICIOTTI, 2021).

A primeira versão dos workshops abertos ao público em geral foi realizada em agosto de 2020, nos dias 15, 16 e 17, devido à demanda percebida pela companhia por parte de outros públicos que também queriam participar das aulas. De acordo com a diretora de programação do Grupo: “Nós começamos a receber pedidos de outras categorias. Pessoas dizendo: olha, eu não sou profissional de saúde, mas sou professor, estou exausto e estressado. Por isso, resolvemos transformar em um projeto maior e convidar todo mundo a dançar com o Corpo” (Claudia Ribeiro *apud* PERNICIOTTI, 2021, p. H2). Nessa edição, os vídeos não ficaram disponíveis para consumo posteriormente; era possível assistir às aulas apenas durante sua transmissão ao vivo no canal oficial no YouTube. Por isso, não foi possível recuperar dados de visualizações posteriores ou de comentários no mapeamento, e os números de visualizações tabelados foram obtidos a partir da postagem feita pela companhia em suas redes sociais e por meio do acompanhamento, durante a transmissão ao vivo, do número de usuários simultâneos que acompanhavam cada *live*, sendo que o maior número observado foi de 4.280 visualizações simultâneas, no dia 17 de agosto de 2021.

A audiência alcançada pelos workshops pode não parecer muito expressiva quando comparada às grandes *lives* musicais, que alcançavam números na casa dos milhões, mas, para o cenário da dança contemporânea, que tem um público bastante segmentado, representa um sucesso inesperado até mesmo para a diretora de programação da companhia, que comenta: “A gente não é uma banda de rock, é uma companhia de dança”<sup>48</sup> (Claudia Ribeiro *apud* GLOBONEWS, 2021, 1’35’’).

---

<sup>47</sup> Intitulada “Dançando com o corpo”, a reportagem, assinada por Fernanda Perniciotti, foi publicada no dia 5 de março de 2021, no *Caderno 2* do jornal *O Estado de S. Paulo*. Conforme consulta realizada em abril de 2023, o material não se encontra disponível para consulta on-line no acervo digital do *Estadão*. Não obstante, como a reportagem foi repercutida por outras mídias jornalísticas, é possível acessá-la através de outros portais de notícias, como, por exemplo, por meio do link: <https://www.terra.com.br/diversao/projeto-do-grupo-corpo-alcanca-mais-de-7-mil-profissionais-de-saude-e-se-expande-ao-publico.31f4124c83c060df70309c6b96dc55b285jwc8mk.html>. Acesso em: 30 abr. 2023.

<sup>48</sup> A declaração foi dada para reportagem veiculada pelo *Jornal das Dez*, da Globonews, no dia 4 de julho de 2021, intitulada “Sem espetáculos por causa da pandemia, Grupo Corpo lota aulas online. Disponível em: <https://g1.globo.com/globonews/jornal-das-dez/video/sem-espetaculos-por-causa-da-pandemia-grupo-corpo-lota-aulas-online-9659698.ghtml>. Acesso em: 5 jul. 2021.

No último dia da primeira edição do workshop, foi realizada uma aula especial que marcou a comemoração dos 45 anos da companhia e o lançamento do curso on-line “Dançando com o corpo”, um curso pago realizado por meio da plataforma Hotmart. Na introdução do vídeo, Karen Rangel, bailarina do Grupo Corpo e apresentadora dos workshops, explica para o público que o ano de 2020 marcaria a comemoração dos 45 anos do Grupo e, portanto, a companhia tinha diversos planos para celebrar a data. No entanto, os planos tiveram que ser adiados devido à pandemia de covid-19, e a companhia buscou novas maneiras de estar próxima ao seu público por meio das plataformas digitais. Ela ainda destaca algumas das características marcantes e reconhecidas, pelo público e pela crítica, do trabalho do Grupo, como seu “DNA 100% brasileiro”, que representa a dança do país ao redor do mundo, e as composições originais de trilhas por grandes nomes da música brasileira, como Milton Nascimento, João Bosco, Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Lenine e Arnaldo Antunes; há, inclusive, a inserção de um trecho de outro vídeo publicado no canal no YouTube em que Caetano elogia o Grupo por seu trabalho de permanência e resistência.

Nessa parte da transmissão, Karen ainda destaca que o que torna o Corpo especial é seu padrão de excelência e sua linguagem própria de movimentação, que envolve um pouco das danças populares do país e é uma marca registrada. A companhia recebeu diversos pedidos de pessoas que gostariam de aprender a movimentação e dançar com o repertório musical, mas, devido à agenda das turnês de espetáculos por vários países e o cronograma de montagens e ensaios, não era possível realizar iniciativas desse tipo. Com a pandemia e o isolamento social, a companhia buscou formas de estar mais próxima do público, compartilhar seu trabalho e a alegria que a dança proporciona, algo necessário naquelas circunstâncias. A ideia do workshop gratuito é que todos pudessem participar e dançar, sem se preocupar com a técnica, como aponta Karen Rangel na introdução do curso:

**Karen:** Nós somos bailarinos profissionais e realmente precisamos nos preocupar com a técnica, mas vocês podem sentir os benefícios da dança sem cobrar, né? Quem já assistiu um espetáculo do Grupo Corpo ao vivo ou na internet ou só um trechinho, e não ficou com aquele movimento na cabeça, aquela música gostosa que dá vontade de dançar?

As coreografias do repertório da companhia, de espetáculos como *Parabelo*, *Onquotô*, *Benguelê*, *Gira*, *Suíte Branca*, *Nazareth* e *Breu*, foram adaptadas por Carmen Purri, também conhecida como Macau, diretora de ensaio do Grupo, para sequências de movimentos simplificados que poderiam ser executados pelas pessoas em casa, mesmo que elas não tivessem

nenhum conhecimento prévio sobre dança. Os bailarinos da companhia, 18 dos 21 que fazem parte do elenco, tornaram-se professores e mediadores de todos os workshops, alternando-se na liderança das aulas e em funções de assistência para os colegas. Eles utilizam uma linguagem comum e coloquial na comunicação com o público, explicando os movimentos com palavras que são de uso corrente e cotidiano ao invés de usar termos específicos do universo do balé. Por exemplo, ao invés de pedirem para as pessoas fazerem *plié*, orientam que dobrem os joelhos. Além disso, os professores realizam todos os movimentos simultaneamente à explicação, demonstrando o que deve ser feito, de modo que o espectador consiga seguir e reproduzir os gestos, o que implica também no fato de os bailarinos dançarem por praticamente todo o tempo da aula, contribuindo para não haver espaços vazios na transmissão.

Observamos que os workshops são produções audiovisuais nas quais os bailarinos do Grupo Corpo são os protagonistas, pois são eles que atuam como professores, comunicadores e mediadores no contato com o público. Isso promove sua aproximação e reconhecimento pela audiência, o que não é comum em outras produções midiáticas a respeito do trabalho do Grupo, nas quais, geralmente, os coreógrafos e diretores são apresentados como protagonistas das narrativas. Nas transmissões ao vivo, os bailarinos e bailarinas atuam não apenas à frente das câmeras, apresentando o workshop e ensinando os passos, mas também atrás delas, na produção audiovisual, na moderação do chat e na parte técnica, operando as ferramentas digitais para que o vídeo possa ir ao ar.

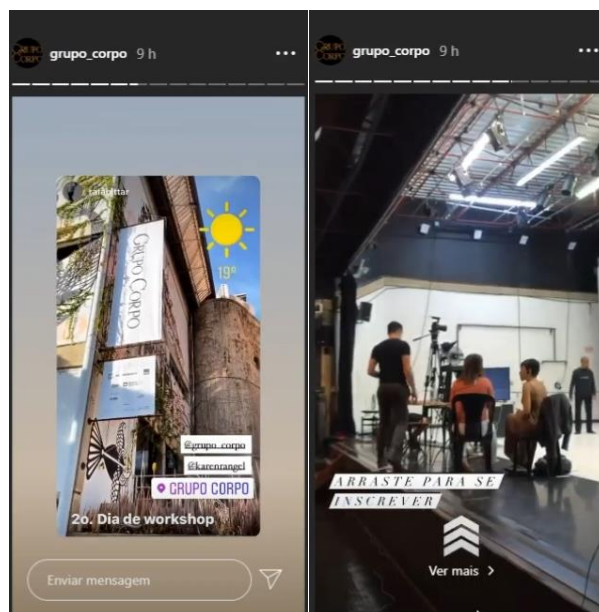
Assim, esses profissionais tiveram que desenvolver novas habilidades como definir câmera, áudio e iluminação nas apresentações on-line, para que a produção chegasse com a melhor qualidade possível aos espectadores. Rafael Bittar, o bailarino responsável pelas transmissões, pode ser visto nos *stories*<sup>49</sup> publicados no perfil oficial do Instagram do Grupo (Figuras 45 e 46) e, em entrevista à CBN<sup>50</sup>, avalia que essa área de atuação demonstrou bastante força e deve continuar: “Eu brinco que é um caminho sem volta, então mesmo em um momento pós-pandemia, é uma forma de chegar às pessoas do Brasil e do mundo inteiro” (Rafael Bittar *apud* VELOSO, 2021, on-line).

---

<sup>49</sup> Os *stories* são um recurso do Instagram que permite publicações de fotografias e audiovisual com adição de texto, filtros, *emojis*, gifs e reações dos seguidores. Criada em 2016, a ferramenta inicialmente permitia que as postagens ficassem disponíveis por apenas 24 horas, sendo apagadas automaticamente após esse tempo, mas, atualmente, é possível salvar alguns *stories* como destaques no perfil do usuário.

<sup>50</sup> A entrevista concedida à CBN é citada em reportagem intitulada “Grupo Corpo se reinventa na pandemia e oferece aulas de dança gratuitas pela internet”, assinada por Victor Veloso e publicada no dia 15 de maio de 2021 no portal G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/05/15/grupo-corpo-se-reinventa-na-pandemia-e-oferece-aulas-de-danca-gratuitas-pela-internet.ghtml>. Acesso em: 30 abr. 2023.

**Figuras 45 e 46 – Sede do Grupo Corpo e bastidores do workshop nos stories**

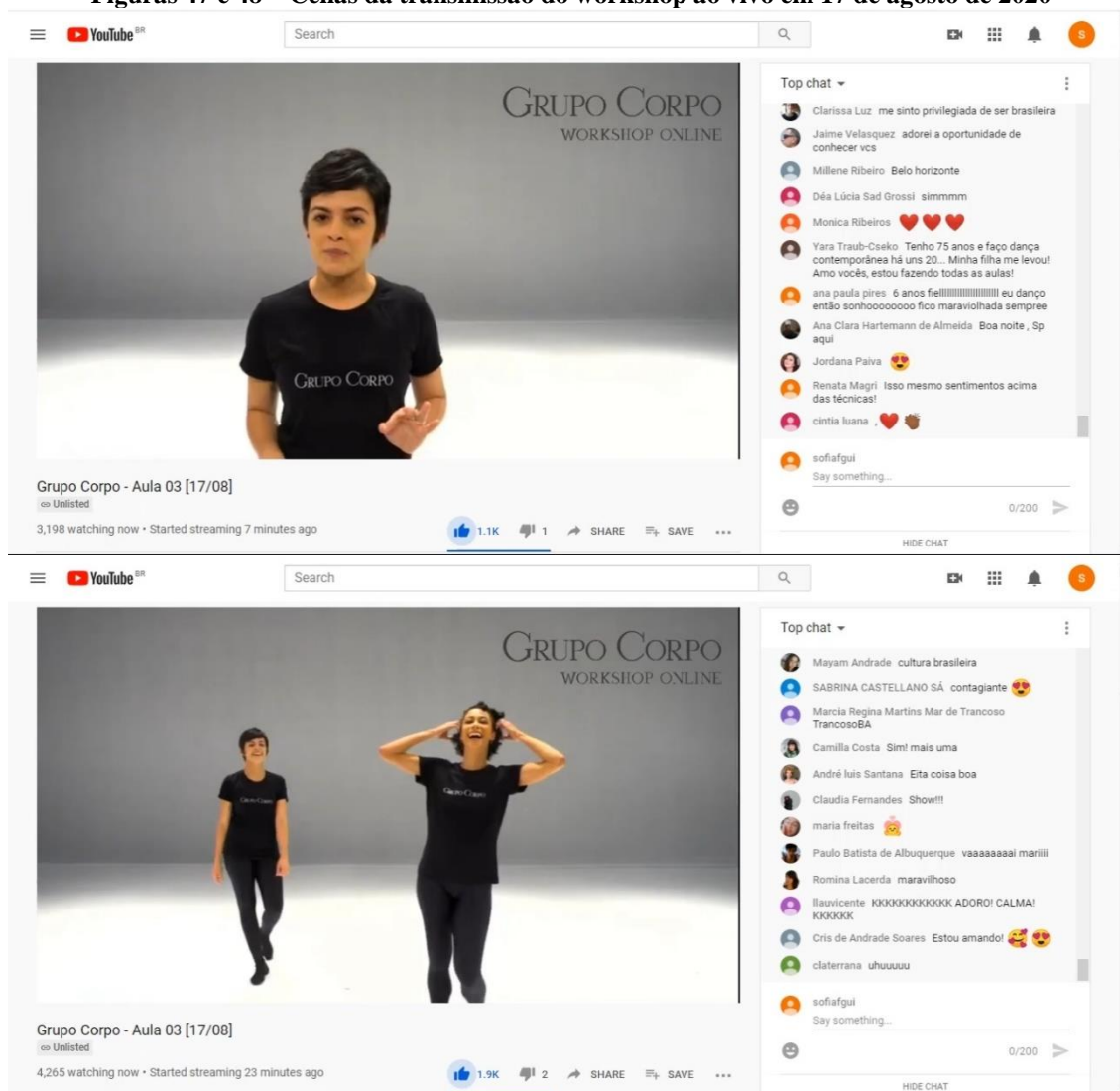


Fonte: Reprodução/perfil Grupo Corpo/Instagram (2020).

Os vídeos são gravados no palco de ensaios da sede do Grupo Corpo, em Belo Horizonte, contando, nas primeiras versões, em 2020, com fundo neutro branco, e, posteriormente, a partir de maio de 2021, com uso de elementos dos cenários dos espetáculos de referência de cada aula; a sala é bem iluminada e os bailarinos estão uniformizados com roupas pretas com a logomarca da companhia. O posicionamento da câmera é fixo, em um plano geral da sala onde estão enquadrados os bailarinos de corpo inteiro, de forma que o público possa ver com clareza a movimentação executada. O máximo de variação de enquadramentos encontrado está nos momentos de apresentação, quando Karen se posiciona mais próxima da câmera, para um enquadramento em primeiro plano, no qual ela aparece da cintura para cima e o público tem uma visão melhor de seu rosto, o que confere mais expressividade para os momentos em que ela interage diretamente com os espectadores.

As gravações das aulas não têm cortes, e as transmissões têm pouca edição, tudo acontece na frente das câmeras: as trocas de bailarinos, que saem e entram em cena, a pausa para beber água, as conversas com a equipe técnica. A câmera não se movimenta; os movimentos ocorrem diante da câmera. Sonoramente, o principal elemento é a voz dos professores e apresentadores, que guiam os alunos pela transmissão, além da trilha sonora musical do espetáculo que inspira a aula do dia. A música não é constante; enquanto os movimentos são ensinados mais lentamente, os passos não são acompanhados de música. Em um segundo momento, a música entra para dar ritmo à movimentação, e a sequência é executada com a trilha.

Figuras 47 e 48 – Cenas da transmissão do workshop ao vivo em 17 de agosto de 2020



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2020).

Nos vídeos ao vivo, há a interpelação direta do interlocutor nos modos de enunciação acionados pela apresentadora e pelos professores. Os enunciadores interpelam o público por meio da combinação do discurso verbal, proferido na fala, e em sua performance corporal diante das câmeras, com o olhar a elas direcionado em tom de conversa informal, que se refere diretamente a “você” que estão acompanhando a aula do outro lado da tela. Esse tipo de interpelação é comum na comunicação televisiva, em que apresentadores se dirigem a seus espectadores, e nos gêneros próprios da comunicação on-line, como os *vlogs*, nos quais os *youtubers* se comunicam olhando diretamente para a lente da câmera e estabelecem uma conversa próxima com seu público.

O enquadramento em primeiro plano (PP), utilizado nos momentos de apresentação, também contribui para esse efeito de diálogo porque “é usado nas situações mais explícitas de

interpelação, pois sugere proximidade em relação à audiência ao enquadrar o apresentador na altura do ombro” (GUTMANN, 2012, p. 68). Além da “quebra da quarta parede”<sup>51</sup> por meio da interpelação ao público, alguns termos utilizados na fala destacam a presença das telas dos computadores, das câmeras e de uma equipe que auxilia na transmissão e na moderação dos comentários do chat, o que aumenta o efeito metalinguístico por meio do qual a transmissão assume seu caráter de mediação midiática e o explicita para os espectadores.

De forma geral, os vídeos dos workshops seguem uma estrutura estável. Primeiramente, uma introdução da aula do dia com a apresentadora Karen Rangel, que explica a dinâmica da transmissão, apresenta algumas informações sobre o espetáculo que inspira a sequência de passos do dia e convida os bailarinos que vão ministrar a aula. Essa parte é roteirizada e, aparentemente, Karen tem o suporte de um teleprompter para seguir a leitura do texto, mas ela tem certa desenvoltura diante da câmera e consegue agir com naturalidade. Em seguida, entram os professores que iniciam uma sequência de aquecimento para preparar o corpo; normalmente, os professores atuam em pares, com um deles liderando a explicação dos movimentos, enquanto o outro, um pouco mais ao fundo, faz as demonstrações, podendo eles se alternarem nessas funções. Após o aquecimento, começa a parte da sequência coreográfica a ser aprendida em cada dia. Primeiramente, os professores ensinam os passos em etapas, organizando-as por partes da coreografia e por partes do corpo, que depois são ajuntadas. Essas etapas são passadas mais lentamente em um primeiro momento, para que os alunos em casa consigam aprender cada parte, e, em um segundo momento, quando colocadas no ritmo da música, são aceleradas.

Observamos o uso recorrente da contagem do movimento, um recurso muito utilizado em aulas de balé e nos ensaios do Grupo Corpo, como visto na série de bastidores, e de outras companhias de dança. Durante todo o processo, desde o aquecimento até o ensino da sequência coreográfica, os professores-bailarinos fazem verificações constantes com os alunos-espectadores, como se estivessem realmente em uma sala de aula: “entenderam?”, “não esquece o quadril”, “isso!”, “mais uma vez”, “deu para aquecer?”, são alguns exemplos de frases ouvidas nos workshops. Após o fim de cada aula, os bailarinos que participaram da transmissão se juntam no espaço do palco para repetir a sequência uma última vez, com todos em cena, e um vídeo com a gravação do trecho do espetáculo que inspirou a aula é exibido para o público.

---

<sup>51</sup> A “quarta parede” é uma convenção da performance teatral, que se estende para as performances no audiovisual e em outras mídias, na qual uma parede imaginária divide o público do espaço da performance. O público é capaz de ver através da parede, mas o ator deve atuar como se não a visse, o que confere um caráter de realismo ou naturalismo à performance. A quebra da quarta parede ocorre quando essa convenção é suspensa por meio da interpelação do público diretamente pelos atores ou do reconhecimento da performance enquanto performance, chamando a atenção ao seu caráter de artefato e ativando um efeito metalinguístico.

A seguir, podemos acompanhar a transcrição de um trecho da aula baseada no espetáculo *O Corpo*, exibida em 14 de maio de 2021:

**Karen:** E aí, gente? Deu para aquecer, vocês estão bem preparados? Antes de eu chamar Jana, que vai começar, agora vai esquentar o negócio, a gente vai dançar bastante. Eu esqueci de falar no começo, pegue esse link, compartilha WhatsApp, bomba na hora, manda para os amigos porque dá tempo. Agora que a gente vai começar a dançar, e não pode faltar, não sei se a Mariana tá aí me assistindo... Chuva de like, né, gente? Então bota aí, dedinho para curtir a gente, tá? Eu vou chamar a Jana agora. Eu quero saber também de onde vocês são, porque antes todo mundo colocava boa noite, eu sou do Rio, boa noite, sou do sei aonde coloca aí que eu quero saber da onde, de onde vocês estão dançando, tá bom? Compartilha com todo mundo me chama pra todo mundo dançar com a gente. Pode vir Jana!

**Jana:** Oi gente, boa noite, estou superfeliz de estar aqui com vocês, com esse cenário lindo, né? Lembrando os nossos momentos no palco, vamos aprender um trequinho do balé *O Corpo*. Nós vamos começar aqui com as duas pernas juntas. Eu vou dar um passo para a lateral e a minha outra perna, vou tirar o pé flexionado. Com um semicírculo aqui na frente, ó, e vou juntar, vou dar outro para passo na lateral e a outra perna vem na frente do meu corpo, junta, passo, semicírculo. Aqui ó, juntei. Passo, semicírculo. Vamos fazer um pouco mais rápido. Passo e quando o pé toca o chão, o outro sai lá na lateral. Eu toco o chão, o pé sai na lateral, tá? Ó o círculo na frente, o pé bem flexionado lá na frente, tá? Vamos pegar um ritmo, ó, 1, 2, ui (desequilibra), 3, 4. Mais rápido: 1, 2, 3, 4.

Em março de 2021, o formato sofreu algumas mudanças que apontam para a profissionalização cada vez maior dos workshops ao vivo e seu estabelecimento enquanto modo de interação com o público, mas também como legitimador da companhia no mercado da cultura e frente aos seus financiadores, como se pudessem demonstrar seu trabalho constante por meio de sua presença nas plataformas digitais. As transmissões passaram a ser semanais e realizadas sempre às sextas-feiras, e os vídeos permaneciam no canal por sete dias para que o público pudesse assistir ou reassistir à aula. Além disso, utiliza-se a tradução em Libras na parte inferior da tela para acessibilidade do conteúdo audiovisual. A partir dessa data, também



começaram a ser apresentados os patrocinadores da companhia no início de cada transmissão, com uma mensagem similar àquela apresentada no início dos espetáculos presenciais:

Boa noite. Sejam bem-vindos. O Ministério do turismo e seguros Unimed apresentam e oferecem grupo corpo, workshops online. O grupo corpo tem o Patrocínio máster do instituto cultural vale, Patrocínio do Itaú e da Cemig, através da lei federal de incentivo à cultura. Agradecemos a todos os patrocinadores, tenham todos uma boa aula.

Após a mensagem dos patrocinadores, mostra-se um vídeo que apresenta a companhia por meio de uma edição de partes de materiais de outros conteúdos audiovisuais já disponíveis no canal. O vídeo introdutório destaca as características mais marcantes do Grupo: sua estabilidade e permanência, a relação com a música, o reconhecimento internacional, a “brasilidade” que gera identificação com os públicos; além disso, ressalta a geração de empregos no setor cultural, a disponibilização de conteúdo on-line e a necessidade de ações que visem a um maior acesso à arte para toda a população. Em março de 2021, a partir do dia 19, as aulas passaram a ser ministradas da casa dos bailarinos (Figuras 49 e 50) devido a uma nova fase de isolamento social que acompanha a segunda onda da pandemia de covid-19, o que traz de volta aspectos mais domésticos e amadores à produção.

**Figuras 49 e 50 – Bailarinos ministrando workshop de casa em março de 2020**



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2021).

As edições de maio de 2021 e março de 2022 acrescentam, ainda, o uso de elementos dos cenários dos espetáculos que inspiram as aulas no palco de ensaio da sede do Grupo Corpo. Essas edições do workshop ao vivo são iniciadas com trechos da websérie de documentários históricos em comemoração aos 40 anos do Corpo, disponível no canal no YouTube, que fazem referência à obra-base da aula do dia. Os workshops de maio de 2021 foram acompanhados por uma sessão de perguntas e respostas após o fim da aula; as questões eram enviadas pelo público, via e-mail e redes sociais, e selecionadas com antecedência, e não eram retiradas novas

perguntas do chat para esse momento de interação. Nessa edição, também foram apresentadas palavras-chave a cada semana, as quais formaram uma frase completa ao final do mês para a divulgação de mais um curso on-line pago ministrado pelos bailarinos do grupo na plataforma Hotmart (Figuras 51 e 52). A promoção dos cursos pagos nos workshops gratuitos revela o uso de estratégias de marketing para lançar produtos que poderiam gerar novas fontes de renda para a companhia e suprir o vazio deixado pela ausência de espetáculos presenciais (ou de financiamento público) em teatros, os quais poderiam gerar retorno com a venda de ingressos ou o contrato para turnês internacionais, pelas quais os profissionais recebem cachê.

**Figuras 51 e 52 – Workshops em maio de 2021 com cenários, palavras-chave e perguntas e respostas**



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2021).

**Figura 53 – Workshop em março de 2022 com cenário de *Benguelê***



Fonte: Reprodução/canal oficial do Grupo Corpo/YouTube (2022).

Percebe-se que, nos workshops, a interação com as pessoas que formam uma plateia virtual é muito mais incentivada e aproveitada do que nas demais produções audiovisuais publicadas no canal oficial do Grupo Corpo no YouTube. Notamos o uso de “*calls to action*”, ou chamados para a ação, frequentes, como pedidos pra compartilhar o link das aulas com amigos e familiares por WhatsApp e redes sociais; curtir o vídeo, clicando no “joinha” abaixo do *player* na página do YouTube, inclusive com o uso recorrente da expressão “chuva de likes”; seguir o canal e as redes sociais da companhia; além de lembrar constantemente o público de

fazer comentários que serão acompanhados e respondidos, seja no próprio chat ao vivo, seja depois, no vídeo que fica disponível por mais tempo, e até mesmo de forma indireta, quando fazem perguntas para o público sobre o acompanhamento da aula.

Assim, distinguimos nessas transmissões uma familiaridade maior com os recursos de interatividade à disposição nas plataformas de compartilhamento de vídeos e em outras redes sociais digitais, bem como a compreensão de seu papel na visibilização do conteúdo nas redes e do impulsionamento e espalhamento que elas possibilitam. Logo, nesses vídeos ao vivo, percebemos uma adequação maior à linguagem própria do ambiente das mídias digitais, cujo objetivo é manter os canais de comunicação abertos e ampliar o engajamento das audiências com os conteúdos do canal.

As interações pelo chat sempre começam com o público dando “boa noite” e dizendo de onde estão falando, como é mencionado por Karen Rangel no trecho destacado acima de uma das aulas. Por esses comentários, distinguimos pessoas de vários estados e regiões do Brasil e de outros países, principalmente latino-americanos, como Argentina, Peru e México, e alguns europeus, como Portugal, apesar da diferença de fuso-horário. Essa forma de comunicação nos faz lembrar das interações entre apresentadores e audiências no rádio ao vivo, quando os ouvintes ligam para o programa, ou em programas de auditório televisivos, nos quais a plateia ou espectadores mandam mensagens e são identificados por nome e local de onde falam. Mais uma vez, essas formas de uso dos meios de comunicação estudados assinala a presença de uma matriz televisiva, não como equivalência direta, ou correspondência dos formatos, mas pelos deslizamentos das formas da TV e do rádio ao vivo, que se adaptam às novas plataformas e reconfiguram seus padrões de produção e consumo em um novo contexto de mediações.

Um exemplo de interação direta com a audiência do workshop encontra-se no final da transmissão ao vivo do dia 17 de agosto de 2020, quando houve a divulgação do curso on-line pago “Dançando com o Corpo”. Nesse momento, Karen Rangel volta ao primeiro plano e explica as características do curso, destacando todas as vantagens de adquirir o produto para os espectadores. Ela também responde às dúvidas sobre o curso que surgem nos comentários no chat e interpela o público, incentivando as pessoas a se inscreverem por meio de *QR Code* colocado na tela e do link disponível na descrição do vídeo e no chat ao vivo, que davam acesso ao site da plataforma de cursos on-line na qual o curso foi ministrado.

Como incentivo, são mostrados depoimentos de alunos do curso “Corpo de Plantão”, realizado meses antes, no ano de 2020, com trabalhadores da área da saúde, que relembram suas experiências e os benefícios trazidos pelas aulas de dança on-line. Essa parte do vídeo

remete a canais de televendas ou quadros de merchandising em programas de auditório, nos quais o apresentador tenta manter o contato constantemente, indicando os canais de comunicação abertos para que o público possa consumir os produtos que estão sendo divulgados. No chat, as pessoas reclamaram, apontaram que não estavam conseguindo acessar ou finalizar a compra do curso, perguntaram sobre o tempo durante o qual as inscrições ficariam abertas e comemoraram ao conseguirem finalizar sua inscrição. Todas essas reações foram comentadas ou respondidas pela apresentadora ao vivo.

A interação constante com os públicos da companhia durante as aulas gera uma sensação de pertencimento e proximidade na ligação entre as duas esferas da produção cultural, os produtores e os receptores. Isso resulta em um efeito de intimidade e aproximação entre bailarinos e fãs do grupo, que começam a identificar os bailarinos por nome, perguntar onde um deles está quando não aparece na aula, dar parabéns no dia do aniversário pelo chat e expressar seu carinho e admiração pelo trabalho da companhia, com muitas exclamações e *emojis*. Os bailarinos também sentem essa aproximação. Karen Rangel comenta, em entrevista a reportagem da CBN, que os workshops proporcionam oportunidades de estar mais perto do público que são distintas da experiência de apresentação em um teatro, onde o bailarino não encontra a plateia de fato. Ela relata que, “dessa vez, eu estive ali, falando para a galera e depois acompanhando pelas redes sociais, e vi uma gratidão muito grande, tive um outro olhar, e o Grupo Corpo entendeu que ali era um caminho” (Karen Rangel *apud* VELOSO, 2021, on-line).

Mariana do Rosário, bailarina e professora nas aulas on-line desde sua primeira versão, além de uma das favoritas do público (que sente sua falta e pergunta por ela no chat quando ela não está), conta para reportagem da GloboNews ter recebido vários convites para tomar café com o público: “Eu estou assim ó [faz gesto de muitos com a mão] de café da tarde para ir na casa dos outros. Não tem aplauso que vale tudo isso, gente, isso é... E aí supera e me nutre de todo o contato que eu sinto falta hoje” (Mariana do Rosário *apud* GLOBONEWS, 2021, 5’02’’). Mari, como é conhecida pelos colegas e pelos alunos, também acredita que essa é uma oportunidade para o Corpo se aproximar novamente do povo mineiro e brasileiro, já que, em suas temporadas de espetáculo, a companhia se apresenta por poucas semanas por ano em cidades do país, e os ingressos esgotam rapidamente; como consequência, muitas pessoas não conseguem assistir. Mariana Campos, terapeuta e aluna dos workshops do grupo, também relata à reportagem a sensação de intimidade: “Eles que dão os workshops e eles conversam com a gente. A gente fica se achando, achando que a gente é tipo *best friend*, sabe?” (Mariana Campos *apud* GLOBONEWS, 2021, 4’50’’).

Os usuários do YouTube também interagem entre si, respondendo uns aos outros ou comentando sobre os comentários postados por outros. Por exemplo, no início das aulas, dão boa noite uns aos outros e se convidam para dançar, com frases como “Bora dançar!”, que são direcionadas não somente aos bailarinos, mas igualmente a todas as pessoas que estão compartilhando a experiência de fazer a aula ao vivo. Outro exemplo é quando alguém reclama que está em um espaço pequeno ou quando os alunos-espectadores pedem para beber água, dizem que estão suando ou cansados do exercício físico e aparecem outras pessoas concordando e refletindo sobre suas situações. Esse diálogo multilateral ajuda na construção do efeito de copresença, essencial para o audiovisual ao vivo.

Todos os espectadores sentem como se estivessem participando juntos daquela aula; mesmo estando distantes fisicamente, eles se aproximam pelas experiências que compartilham, reforçando também os laços afetivos construídos a partir da admiração que têm pelo Grupo Corpo ou pela dança. É interessante perceber como os comentários servem tanto para a pessoa se sentir presente e participando quanto para compartilhar as dificuldades e fazer perguntas relacionadas ao próprio conteúdo da aula, gerando identificação com os outros participantes, como vemos nos exemplos:

<p>“Esta aula foi muito boa. Consegui acompanhar. Vi alguns vídeos de pessoas que fizeram aula... e eu realmente não danço nada... rsss mas, amei fazer parte. Sou muito fã de vcs, parabéns!”</p>
<p>“Também sou da turma dos “entas”, sou da dança de salão! Achei difícil a junção do cruzamento das pernas com o braço ao contrário. E o giro do quadril. Tudo junto, ai, ai, ai, suei! Vou treinar durante a semana! Iniciativa formidável, obrigada demais!!! tô divulgando...”</p>
<p>“Obrigada, Karen. Malu, Mari, Elias e Rafael!!! Não pude fazer na sexta, mas estou aproveitando hoje. Variações de Parabelo. A cabeça do xaxado está saindo!!! Foi difícil pra mim. Beijooos!!”</p>

Um outro conjunto de comentários destaca o papel da iniciativa do Grupo Corpo em oferecer conforto e alegria, ou um momento de conexão e reflexão, em tempos difíceis – e o público demonstra seu agradecimento ao trabalho da companhia:

<p>“Vocês já são maravilhosos no palco, agora estão cada vez melhores nas aulas. Tenho feito a todas desde o início da pandemia. Parabéns também pela generosidade de compartilhamento associada ao excelente auto marketing. Nota, 1000!”</p>
<p>“Ahhh quero demais, estou atrasadíssima, mas a de ontem estou fazendo hoje, meu marido está com IC grave, então fiquei ontem por conta o dia todo, não que hoje</p>

não esteja, mas preciso desse maravilhoso conforto para o meu corpo e minha alma. Gratidão eterna.”

“O Grupo Corpo cumpre com excelência o papel dessa Arte Maravilhosa que é a DANÇA!!! E leva também nossa Música riquíssima por onde passar!! Eu me sinto muito bem representada quando o corpo se apresenta pelo mundo afora!!! Só a AGRADECER. AMO VOCÊS!!”

“Muito bonito o projeto! Uma boa ideia para o momento atual que vivemos. Além disso, independentemente do momento, a dança não pode parar, pois a função da arte consiste em nos levar para mundos inimagináveis. Esta é a primeira vez que faço esta aula, mas há um bom tempo acompanho o trabalho de vocês, nunca poderia imaginar que justamente vocês fizessem eu voltar a fazer o que mais gosto: dançar. Obrigada!”

Por fim, refletimos sobre o papel político de uma companhia de dança contemporânea ao refletir o tempo presente e, em momentos de crise, apontar caminhos para a construção de um efeito de coletividade e compartilhamento de experiências por meio da criação de espaços de consumo da arte que procuram ressignificar o que é estar presente em um contexto de fragmentação e isolamento. A dança surge como uma brecha de esperança, um aceno à vida e ao movimento, que podem trazer redescobertas e reencontros na conexão com os públicos.

## 5.2. Experiências *como se da plateia*

A São Paulo Companhia de Dança prepara sua temporada de dança anualmente com antecedência, com coreografias de seu repertório e trabalhos novos de coreógrafos convidados. Normalmente, as apresentações são realizadas presencialmente no teatro e são vendidas assinaturas para o público que frequenta os espetáculos regularmente. A temporada de 2020, intitulada *Permanência e Inovação*, estava definida desde o fim do ano anterior, com mais de 600 assinaturas vendidas (BIDERMAN, 2020)<sup>52</sup>, mas precisou ser rapidamente adaptada após a instituição de medidas sanitárias de distanciamento social devido à pandemia de covid-19. Tais medidas impossibilitaram a realização de espetáculos com plateia presencial e afetaram a maneira como os ensaios e montagens das coreografias eram executados para minimizar o contato entre bailarinos, coreógrafos, ensaiadores e professores. Nesse contexto, a SPCD decidiu implementar uma nova modalidade de espetáculo de dança com uma temporada virtual, na qual bailarinos performaram direto do teatro Sérgio Cardoso coreografias adaptadas para reduzir o número de pessoas no palco, focadas em duos e trios, para uma plateia remota, que assistiu gratuitamente às apresentações por meio de transmissões ao vivo no canal oficial da SPCD no YouTube e na plataforma Cultura em Casa, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Em 2021, para a temporada *Tempo da Travessia*, o formato foi adaptado para espetáculos híbridos, nos quais havia um público limitado na plateia presencial e ocorria a transmissão simultânea no YouTube para o público que poderia acompanhar remotamente. É importante destacar que, em ambas as temporadas selecionadas para análise, as performances foram realizadas presencialmente em tempo real, simultaneamente à transmissão ao vivo online, com horário marcado, e os vídeos não ficaram disponíveis após o encerramento da transmissão, criando a sensação de um evento único e irrepitível, que deveria ser assistido naquele momento.

**Quadro 8 – Dados dos vídeos do gênero ao vivo, subgênero espetáculo ao vivo, no canal SPCD**

Título do vídeo	Tempo	Data	Visualizações	Gostei	Não gostei	Comentários
<i>TEMPORADA 2020 / Permanência e Inovação / Programa 1</i>	1:30:00	10/09/2020	1.630*	576	3	-

<sup>52</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/09/temporada-online-de-danca-em-sp-desperta-saudades-ate-mesmo-de-sofrer-por-amor.shtml?origin=folha>. Acesso em: 01 mai. 2023.

<i>TEMPORADA 2020 / Permanência e Inovação   Programa 2</i>	1:17:00	17/09/2020	1.530*	390	0	-
<i>TEMPORADA 2020 / Permanência e Inovação   Programa 3</i>	1:25:15	24/09/2020	5.167	396	3	2
<i>Les Sylphides (Chopiniana) e Só Tinha de Ser com Você   17 JUN 19H   AO VIVO</i>	1:50:00	17/06/2021	1.982*	196	0	-
<i>Les Sylphides (Chopiniana) e Só Tinha de Ser com Você   18 JUN 19H   AO VIVO</i>	1:42:00	18/06/2021	1.506*	136	0	-
<i>Les Sylphides (Chopiniana) e Só Tinha de Ser com Você   19 JUN 19H   AO VIVO</i>	1:45:00	19/06/2021	1.677*	153	0	-
<i>Les Sylphides (Chopiniana) e Só Tinha de Ser com Você   20 JUN 17H   AO VIVO</i>	1:32:00	20/06/2021	1.330*	109	0	-

\* Número de visualizações estimado através do acompanhamento do valor máximo de número de visualizações simultâneas exibido na plataforma durante a transmissão ao vivo.

Fonte: Elaborada pela autora (2023).

A temporada de 2020 foi composta por três programas de espetáculos realizados exclusivamente de modo virtual por três semanas consecutivas em setembro daquele ano, nos dias 10, 17 e 24, sempre às quintas-feiras, dia em que, geralmente, inicia-se o fim de semana de apresentações presenciais no teatro. Os programas deram destaque a solos e duos, com as coreografias *Grand Pas de Deux de Giselle – II Ato*, *Grand Pas de Deux de Carnaval em Veneza*, *Grand Pas de Deux de Dom Quixote*, *A Morte do Cisne*, *Pas de Deux de Gnawa*, *Dualidade*, *Objeto do Meu Próprio Desejo*, *Esmeralda*, *Pas de Deux de La Sylphide*, um quarteto com *Grand Pas de Quatre* e três trabalhos dançados em grupo – *Rococo Variations*, de Stephen Shropshire; *Só Tinha de Ser com Você*, de Henrique Rodovalho; e *Aparições*, de Ana Catarina Vieira –, que foram criados ou adaptados de acordo com as regras do distanciamento social, evitando o contato próximo entre bailarinos que não convivem em seu cotidiano pessoal, como os que moram juntos.



A temporada de 2021 teria dois programas apresentados na modalidade híbrida em dois finais de semana de junho, de 17 a 20 e de 24 a 27. No entanto, apenas o primeiro foi realizado, enquanto o segundo teve que ser cancelado e adiado para setembro devido à detecção de casos de covid-19 na equipe da SPCD durante as testagens regulares realizadas como parte dos protocolos de segurança para a produção dos espetáculos<sup>53</sup>. O programa apresentado foi composto pela estreia de *Les Sylphides (Chopiniana)*, com remontagem de Ana Botafogo, e da obra contemporânea *Só Tinha de Ser com Você*, de Henrique Rodovalho.

As transmissões ao vivo da temporada de 2020 começam com uma tela de espera com título da temporada e uma epígrafe escolhida para representar o tema; nessa tela, o público também consegue acompanhar a contagem regressiva para o início do espetáculo. O vídeo se inicia com uma introdução mostrando cenas do trabalho da Companhia, com legendas que explicam as ações socioeducativas e culturais, além de excertos de críticas sobre o trabalho da SPCD publicadas em veículos ao redor do mundo. A narração, na voz de Inês Bogéa, apresenta a dança como uma linguagem capaz de nos conectar, mesmo quando as palavras são insuficientes, e afirma que dançar é viver, na medida em que todos imprimem a sua marca e percebem o mundo através do movimento do corpo. Em seguida, ouvimos o sinal sonoro de três campainhas, que indica o início do espetáculo no teatro. A introdução no palco é feita com a presença da diretora artística Inês Bogéa e, no primeiro dia da temporada, do então secretário de Cultura e Economia Criativa de São Paulo, Sérgio Sá Leitão.

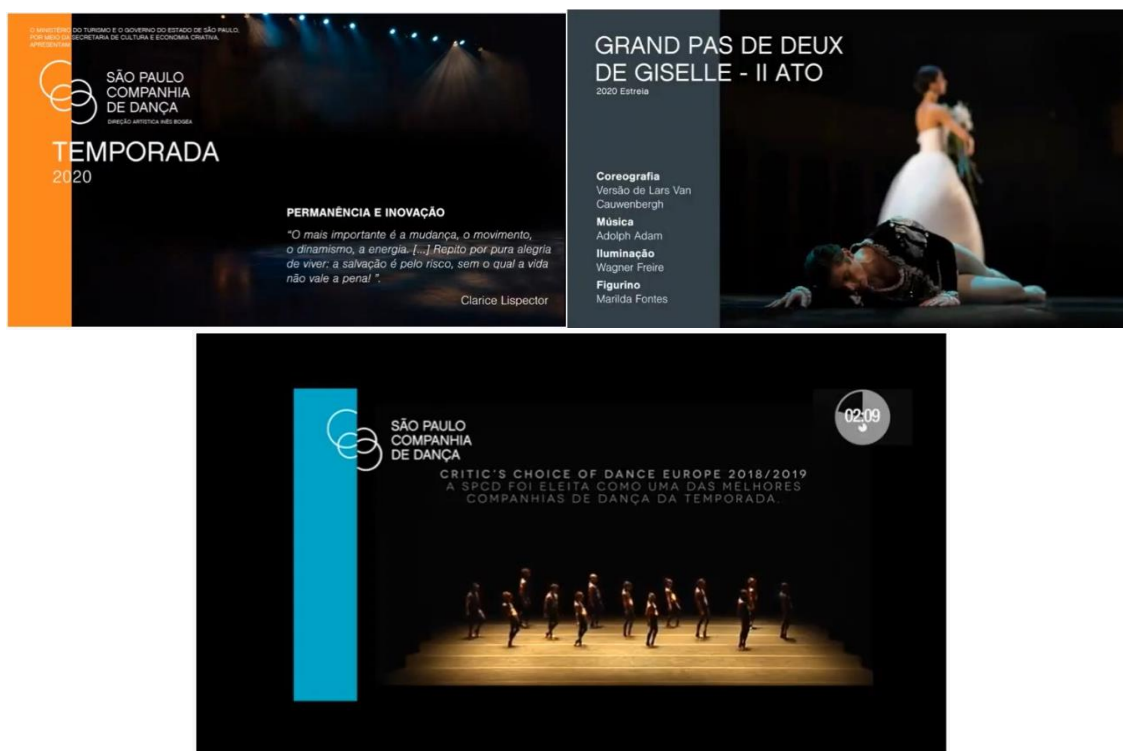
A temporada representa, como o próprio título indica, a permanência da essência criativa da SPCD, acrescida de inovações nos modos de produção coreográfica (como a colaboração com o coreógrafo holandês, que acompanha o ensaio da Holanda de maneira virtual) e nas modalidades de apresentação, com a transmissão ao vivo on-line dos espetáculos. A primeira noite, no dia 10 de setembro, também marcou o milésimo espetáculo da São Paulo Companhia de Dança desde sua criação. Ao início de cada programa, a diretora faz uma breve explicação sobre as obras que seguiriam, buscando situar quem são seus coreógrafos e a qual estilo e movimento da dança elas pertencem, o que reforça o caráter formativo da Companhia, que, além de produzir obras, também tem uma intenção educativa de formação do público para essa arte. O espetáculo é dedicado às vítimas da pandemia, e a arte é oferecida em solidariedade aos seus familiares. Para finalizar, Inês destaca que: “A dança é uma arte do encontro, seja ele virtual ou presencial, o que importa é estarmos juntos, partilhando esse momento único”.

---

<sup>53</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/spciadedanca/photos/a.198833083518420/3964223893645968/>. Acesso em: 01 mai. 2023.

Observamos o uso da expressão “toi toi toi”, tanto por algumas pessoas no chat quanto pela diretora, comumente utilizada no mundo da dança para desejar boa sorte, sem dizer as palavras “boa sorte”, que, por superstição, poderiam trazer azar aos intérpretes no palco.

Figuras 54, 55 e 56 – Telas da transmissão ao vivo da temporada de 2020



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

Após essa introdução, iniciam-se as performances das coreografias do programa da noite. A cada obra apresentada, aparece na tela uma imagem com as informações da criação e do elenco que vai interpretá-la (Figura 55). Os espetáculos são dançados ao vivo, em tempo real, com os bailarinos sendo filmados diretamente do palco do Teatro Sérgio Cardoso, e as imagens das coreografias também são editadas ao vivo, pela equipe de audiovisual da Companhia que atua do teatro. Ao final de cada transmissão, é exibida toda a ficha técnica da Companhia e das produções exibidas; os créditos são acompanhados por imagens dos ensaios das coreografias da temporada que seriam apresentadas na próxima semana. No último dia, as imagens que acompanham são da página no YouTube da SPCD e de suas páginas nas redes sociais, como Facebook, Instagram e Twitter. Além disso, é realizada uma pesquisa com o público sobre o que haviam achado do espetáculo por meio de um *QR Code* exibido na tela; finalmente, surge uma tela com os agradecimentos aos patrocinadores da temporada.

O fato de as coreografias serem dançadas ao vivo eleva o efeito de suspense próprio desse tipo de transmissão, já que, a qualquer momento, algo inesperado pode acontecer, os bailarinos poderiam errar os passos, tropeçar; essa sensação pode contribuir para deixar o público mais atento ao que está acontecendo nas imagens, para não perder nem um segundo da performance. Ao final de cada obra, há um pequeno agradecimento, mas não ouvimos nenhum som de aplausos; o público aplaude via chat, e no vídeo vemos os bailarinos fazendo uma reverência enquanto seus nomes são identificados por meio do GC. A falta do som dos aplausos causa estranhamento e, momentaneamente, retira o espectador da ilusão de estar presente no teatro, como se interrompesse a verossimilhança, já que o silêncio descontextualiza a cena que vemos e que associamos ao som de palmas. Em alguns casos, como nas coreografias em grupo, é utilizada uma música da trilha do espetáculo para acompanhar o agradecimento, o que minimiza o choque no efeito de real.

**Figura 57 – Agradecimento após a coreografia na temporada de 2020 da SPCD**



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

A filmagem do espetáculo é feita pela equipe do departamento de memória e audiovisual da própria Companhia, segundo postagens nos *stories* do Instagram (Figura 59). Segundo relato de Charles Lima, gerente de Memória da SPCD, foram utilizadas pelo menos quatro câmeras no teatro para filmagem da temporada, além de uma ilha de edição ao vivo, uma estrutura com internet de qualidade, equipamento de *streaming* para adequar o sinal para a transmissão nas mídias digitais e equipamento de monitoramento de áudio e vídeo que permite ao diretor de corte editar o vídeo em simultaneidade à gravação. Destaca-se, ainda, a necessidade de uma

decupagem<sup>54</sup> precisa das coreografias para ser possível acompanhar, através da montagem, os melhores ângulos de cada passo e transmitir com sensibilidade a obra performada no palco de forma que a emissão em vídeo suscite um efeito de presença e emoção mais próximo o possível da sensação de assistir ao espetáculo da plateia do teatro. Percebemos, assim, que é um trabalho de filmagem e edição qualificado, que demonstra a experiência dos profissionais envolvidos na produção audiovisual de espetáculos de dança e um conhecimento das obras apresentadas em cada dia de transmissão, pois a maioria dos enquadramentos não corta nenhum movimento e parece acompanhar com naturalidade o fluxo da coreografia. São poucos e raros os momentos em que um bailarino fica mal enquadrado, ou uma parte do movimento é cortada pelo posicionamento da câmera, impedindo o público de acompanhar com clareza a coreografia.

**Figura 58 – Charles Lima e Inês Bogéa na ilha de edição<sup>55</sup>**



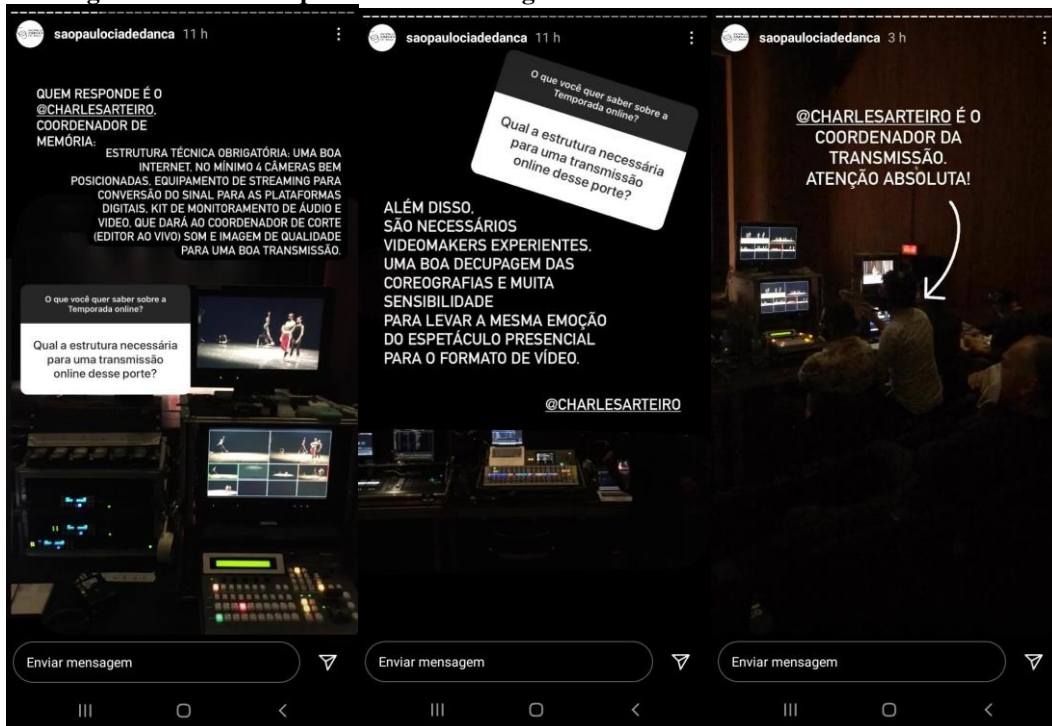
Fonte: Reprodução/postagem no perfil Inês Bogéa/Facebook (2021).

---

<sup>54</sup> Decupagem é o termo utilizado em produções audiovisuais para descrever a ação de dividir o roteiro em cenas, sequências e planos, com anotações técnicas para sua gravação; no caso da pós-produção audiovisual, o termo descreve a ação de mapear com detalhamento o material gravado para referência no processo de edição. No caso da filmagem da dança, decupar a coreografia significa dividi-la em partes, anotar os posicionamentos dos bailarinos no espaço do palco e a movimentação executada por eles, para melhor definir o posicionamento da câmera e a divisão dos cortes para a edição.

<sup>55</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4480401461979929&set=a.101377419882377>. Acesso em: 01 mai. 2023.

**Figuras 59 – Stories publicados no Instagram da SPCD em 10 de setembro de 2020**



Fonte: Reprodução/perfil oficial da SPCD/Instagram (2020).

A construção audiovisual dos espetáculos de dança ao vivo utiliza a variação de ângulos e enquadramentos da câmera para adaptar de forma dinâmica a coreografia ao formato do vídeo. A câmera se posiciona como um espectador privilegiado do espetáculo, aquela pessoa que está sentada na melhor cadeira da plateia e ainda consegue se aproximar e se distanciar da movimentação para apreciar melhor os detalhes de cada obra. Os planos são, geralmente, mais abertos, alternados entre o plano geral, que consegue enquadrar todo o palco de frente, e planos de meio conjunto feitos da diagonal do palco ou centralizados à frente, que conseguem captar mais de perto o corpo dos bailarinos e o movimento que estão realizando. Em alguns momentos, são utilizados planos médios ou americanos, que exploram melhor a expressividade e a emoção do bailarino ao executar um passo. A edição é bastante dinâmica, tenta acompanhar de certa forma o ritmo da movimentação e os acentos da música, procurando sempre o melhor ângulo para acompanhar cada passo. As coreografias em grupo parecem ter uma edição mais dinâmica e interessante do que os duos porque têm mais elementos em cena e, portanto, mais opções para variação de planos e enquadramentos. A seguir, selecionamos alguns quadros da transmissão ao vivo de diferentes obras para demonstrar o estilo de filmagem utilizado (Figuras 60 e 61).



Figura 60 – Quadros de exemplos de posicionamentos de câmera na temporada de 2020



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

Figura 61 – Quadros de exemplos de posicionamentos de câmera na temporada de 2020



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

A temporada de 2021 apresenta pequenas mudanças em relação ao formato anterior. Isso porque, primeiramente, foi elaborada em formato híbrido, com parte do público presencialmente na plateia do Teatro Sérgio Cardoso, respeitando as recomendações de distanciamento social em número limitado, e com o restante do público capaz de acompanhar on-line por meio da transmissão ao vivo no canal oficial da Companhia no YouTube. Como havia menos restrições ao trabalho dos bailarinos em conjunto, foram selecionadas coreografias em grupo e mais extensas, sendo apresentadas apenas duas coreografias por noite, ambas com um elenco grande: *Les Sylphides (Chopiniana)* tem vinte bailarinos e *Só Tinha de Ser com Você*, doze. Por serem apenas duas obras, a transmissão tem menos interrupções e pausas; é uma noite menos fragmentada.

Além disso, as filmagens contam com alguns ângulos de câmera a mais, como uma câmera no teto, que filma em um *plongée* absoluto, muito boa para o público ver as figuras formadas pelos bailarinos no palco. Também são posicionadas câmeras nas coxias, que captam um ângulo lateral do palco. Nessa edição, os agradecimentos se tornam mais naturais por causa da presença de uma plateia presencial, cujos aplausos podem ser ouvidos no vídeo.

Figura 62 – Quadros de exemplos de posicionamentos de câmera na *Temporada 2021*



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2021).

No intervalo entre uma obra e outra, a ensaiadora Beatriz Hack e o bailarino Hiago Castro apresentam ao público que está assistindo on-line os bastidores do teatro, a troca de cenário e iluminação, os bailarinos se aquecendo para entrar no palco e outros comemorando o fim de sua apresentação, além de fazerem entrevistas com Ana Botafogo, responsável pela remontagem da coreografia de *Les Sylphides*, e a diretora artística Inês Bogéa (Figura 63).



Acrescenta-se, então, mais uma camada narrativa referencial, que busca mostrar ao público o que acontece de fato por trás das coxias, a parte à qual o público não tem acesso quando assiste ao espetáculo presencialmente no teatro. Além disso, no início da transmissão da temporada de 2021, o vídeo introdutório é substituído por um novo vídeo documental, trecho que também é exibido no início do documentário *Temporada em Construção* (visto no Capítulo 3), além de bastidores sobre o espetáculo que será apresentado a seguir, mostrando os ensaios, a produção de cenários e figurinos e as entrevistas curtas com bailarinos e coreógrafos das obras do programa da noite, amarrados com a narração de Inês Bogéa.

Novamente, é perceptível a preocupação dessa companhia em especial com a formação de público em seus trabalhos, nesse caso, pelo uso de material audiovisual de caráter documental que possa despertar o interesse pela produção da dança. Além disso, o processo pretende revelar aspectos dessa expressão artística que poderiam ser, até então, desconhecidos pelos espectadores, oferecendo informações que podem suscitar debates e interpretações mais profundas sobre as obras que serão assistidas em seguida. Todos os paratextos que acompanham a estreia dos espetáculos da temporada anual da SPCD contribuem nesse sentido, como o programa, em versão impressa e digital (que traz informações sobre a curadoria da temporada e as obras selecionadas), o conteúdo audiovisual produzido (como o vídeo em questão) e as palestras que antecedem as apresentações, com a mediação de Inês Bogéa e a presença de bailarinos que estariam nas performances.

**Figura 63 – Bastidores no intervalo da *Temporada 2021***

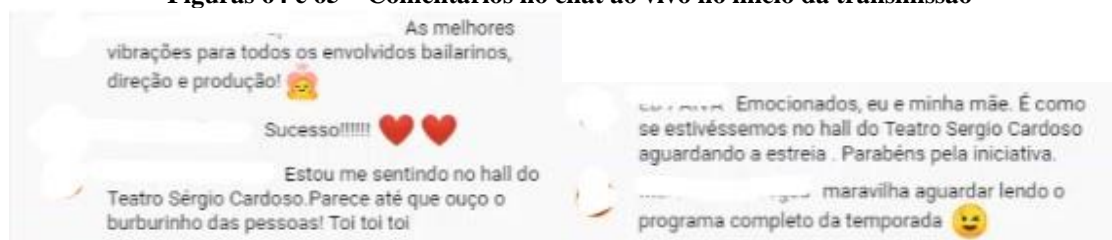


Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2021).

Ao longo da transmissão, conseguimos observar, por meio dos dados que são exibidos abaixo do *player* do vídeo na plataforma YouTube, que mais de 1.500 usuários simultâneos estavam visualizando os espetáculos ao vivo nos programas das temporadas de 2020 e 2021. O teatro Sérgio Cardoso tem capacidade para 835 lugares. Se considerarmos que as pessoas assistindo on-line podem estar junto com outras pessoas, assistindo por meio da mesma tela, um usuário visualizando o YouTube não equivale necessariamente a um único lugar ocupado na plateia do teatro. Assim, podemos estimar um público ainda maior do que de 1.500 pessoas para cada noite das temporadas virtuais, o que é bastante significativo, pois indicaria mais que o dobro de público do que uma plateia presencial, com lotação esgotada, comporta normalmente. Para um conteúdo segmentado como é o da dança, esse valor representa um sucesso para a iniciativa proposta pela SPCD.

Por meio do acompanhamento das mensagens no chat ao vivo durante as transmissões da temporada, é possível aferirmos as reações da plateia virtual a essa nova experiência de recepção da dança. No início da transmissão, enquanto aguardam o espetáculo começar de fato e acompanham a contagem regressiva na tela, muitos usuários comentam sobre sua expectativa e ansiedade para o espetáculo e relacionam a experiência a estar no hall de entrada do teatro, ouvindo o burburinho das conversas do público que está entrando naquele espaço (Figuras 64 e 65). Detectamos, dessa maneira, o efeito de coletividade e copresença esperados do “ao vivo” em ação. O público alude à sensação de uma recepção compartilhada, mesmo que cada um esteja assistindo de sua própria tela; assim, cria-se uma forma de audiência simultânea, que pode ser reforçada pelo fato de as transmissões ocorrerem com hora marcada, sem repetição, com transmissão direta e não ficarem disponíveis para consumo posterior, o que torna aquele um evento único que deve ser assistido no mesmo momento.

**Figuras 64 e 65 – Comentários no chat ao vivo no início da transmissão**

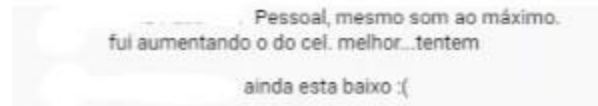


Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

As mensagens do público são, em sua grande maioria, elogiosas ao trabalho da Companhia. É possível distinguir também alguns familiares e amigos de bailarinos que se identificam no chat, bem como frequentadores assíduos dos espetáculos da SPCD, que

reconhecem os profissionais pelo nome em seus comentários. Algumas reclamações observadas dizem respeito à qualidade do som, que estava baixo principalmente quando a diretora artística fazia a introdução no palco, passando informações sobre o espetáculo (Figura 66).

**Figura 66 – Comentários no chat ao vivo sobre a qualidade do áudio**



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

Notamos a presença de muitos agradecimentos à SPCD pela iniciativa de transmitir os espetáculos por meio do YouTube, além de alguns pedidos para que os vídeos fiquem disponíveis por mais tempo. A linguagem das redes sociais, com o uso de *emojis* de aplausos e corações para agradecer a apresentação e expressar carinho pela Companhia, também é muito frequente nas mensagens. Os agradecimentos reconhecem a importância da iniciativa no sentido de fazer a arte e a cultura brasileiras circularem para mais públicos em tempos desafiadores como a pandemia de covid-19. Outros espectadores mencionam aspectos das obras de dança que foram apresentadas e elogiam suas qualidades artísticas e técnicas.

**Figuras 67, 68, 69 e 70 – Comentários no chat durante a transmissão ao vivo dos espetáculos da SPCD**



Fonte: Reprodução/canal oficial da SPCD/YouTube (2020).

As produções audiovisuais transmitidas ao vivo pelas companhias de dança em seus canais no YouTube ressaltam o valor da experiência coletiva de recepção. Características como a interação direta com a plateia virtual por meio do chat, a interpelação dos espectadores e o olhar para a câmera, a hora marcada para a transmissão e a limitação do acesso, são estratégias comunicacionais que criam efeitos de copresença nos vídeos e contribuem para a unicidade da exibição. A sensação de estar presente junto com os outros receptores e o diálogo estabelecido por meio das ferramentas da plataforma de compartilhamento de vídeos contribuem para o reforço dos laços afetivos entre os públicos que apreciam o trabalho artístico das companhias de dança e seus produtores, contribuindo para a identificação e o pertencimento a esse grupo, como é característico da comunicação segmentada.

Além disso, o registro audiovisual da dança em suas múltiplas modalidades e estilos participa da formação de um repertório da dança para o público que assiste aos vídeos no canal do YouTube. Eles educam o olhar para diferentes formas de percepção e visualização da dança e também do audiovisual, visto que o uso dessa linguagem de maneira cuidadosa e pensada para a melhor experiência de recepção contribui para a criação de um repertório visual das formas de se filmar o espaço cênico e a movimentação coreografada.

Por fim, os vídeos estudados destacam a importante relação entre a arte e sociabilidade. As formas de recepção e mediação social dos espetáculos de dança e do audiovisual que circulam nas mídias digitais tem o potencial de abrir espaços para o debate sobre a expressão artística, dar visibilidade a produções diversas e aproximar o público das obras, de modo que eles possam se apropriar desse conhecimento e agir criticamente diante da arte.

## 6. Considerações finais

### Mediação estética: Uma proposta crítica para o audiovisual on-line

Os vídeos produzidos por companhias de dança profissionais para circulação no YouTube são produções híbridas, que misturam múltiplos formatos e linguagens, e apontam para novas formas de utilização das redes sociais digitais como espaço para interação com o público, no entremeio de produção e recepção, como um novo intermediário na circulação da dança contemporânea. A reflexão sobre as funções desempenhadas pelas mídias no circuito das artes deve, primeiramente, superar preconceitos que tentam separar mídia e arte, como se fosse possível a existência de uma alheia à outra, e buscar compreender como as mídias podem ser aliadas das artes enquanto suportes para sua produção e enquanto meios de comunicação e difusão, que contribuem para visibilizar o trabalho artístico e fomentar debates em torno dele.

Por meio da análise dos vídeos que compõem o *corpus* da tese, procuramos compreender os efeitos de sentido construídos na linguagem e na triangulação entre produção, circulação e recepção das obras audiovisuais produzidas por companhias de dança e distribuídas pela plataforma YouTube, adotando a perspectiva da crítica de mídia (SOARES; SILVA, 2016; SILVA; SOARES, 2019; PAGANOTTI; SOARES, 2019). Como apontam Silva e Soares, no caso das produções midiáticas, as obras devem ser analisadas “sempre em um circuito crítico, do qual participam tanto os criadores como seu público, incluindo a crítica profissional e aquela mais dispersa, seja ela especializada ou informal” (SILVA; SOARES, 2019, p. 70). O trabalho da crítica deve abranger também uma dimensão ética na reflexão sobre os parâmetros e critérios de sua prática, sua relação com os produtores e avaliação e visibilização das obras, não apenas em seus aspectos temáticos, mas também quanto aos formatos produzidos e seus diálogos possíveis com o contexto de circulação. Segundo Paganotti e Soares:

No entremeio de tais articulações é que podemos conceber uma crítica da cultura midiática que não leve em consideração apenas as obras (seus elementos internos), tampouco somente os contextos ampliados (suas demandas externas), mas que busque, justamente, o equilíbrio (ou o tensionamento) entre esses polos. No caso da crítica da mídia, ela já se encontra inserida no tecido social e dele não pode ser separada, pois cada um de nós toma parte nessa cultura midiática – o lugar da crítica, portanto, inscreve-se no intervalo entre a criação, a circulação e a apropriação desses discursos, ecoando a voz dos receptores e colocando uma questão sobre a atuação do crítico como mediador. Nesse sentido, a crítica não pode desconsiderar os contextos sociais em que é realizada, assumindo sempre uma perspectiva histórica e política, para além de aspectos prescritivos ou normativos (PAGANOTTI; SOARES, 2019, p. 134).

A crítica de mídia precisa ser compreendida em perspectiva que entrelaça estética, ética e política, de forma que sua atuação problematize as formas de construção das representações, questionando as formas de “dar a ver” viabilizadas pela mídia, para refletir sobre o que é visível ou invisível, e como estes processos se constituem nas mediações culturais. Logo, “além de apontar estabilidades ou reafirmar gêneros já reconhecidos, a crítica de mídia seria um lugar de questionamento e ruptura no interior dos próprios meios de comunicação” (SOARES; SILVA, 2016, p. 19). Deve ocorrer, portanto, um duplo movimento na crítica, “realizar uma análise das mídias que seja de fato crítica” e “pensar o lugar da crítica como desconstrução de discursos cristalizados” para que não se repliquem na mídia apenas “análises opinativas ou superficiais que se denominam ‘críticas’, mas, na verdade, apenas repetem o já sabido sem demonstrar aquilo que afirmam” (SOARES; SILVA, 2016, p. 20).

A função da crítica enquanto instância de legitimação, tanto de produções culturais, quando de suas possíveis interpretações pela recepção, foi transformada com o emergência das novas modalidades comunicacionais no contexto das redes sociais e plataformas on-line para compartilhamento de conteúdo, que tornaram o campo da crítica mais difuso e descentralizado, expandindo os limites da crítica em um circuito midiático que envolve a crítica formal, profissional, acadêmica, mas também a recepção de diferentes públicos, que podem, por meio da cultura participativa, mesmo que em uma relação assimétrica de poder e influência, partilhar suas impressões sobre as obras. Porém, essas transformações no contexto de circulação midiática, não esvaziam o potencial da crítica na mediação entre obras e públicos, como destacam os autores:

Paradoxalmente, por outro lado, a proliferação de produções – especialmente audiovisuais – reafirma a importância do exercício crítico para que o público possa se posicionar frente a essa maior quantidade e variedade de obras, renovando o espaço da crítica como aquele que deve estabelecer uma relação ampliada entre elas e seus receptores (PAGANOTTI; SOARES, 2019, p. 133).

Se a crítica pode ser pensada por meio de um circuito que mobiliza criadores, públicos e obras e, mais do que isso, volta-se para a problematização de representações estabelecidas, propondo novos modos para a construção de identidades e visibilidades, faz-se necessário definir alguns caminhos teórico-metodológicos para sua realização. Alguns desses percursos foram apontados na tese, especialmente por meio das mediações midiática, estética e social escolhidas como operadores metodológicos dos materiais empíricos analisados. As mídias, dentre elas o jornalismo cultural e os vídeos publicados por companhias de dança no YouTube, ao apresentarem produções culturais se tornam mediadoras entre as esferas da produção e

recepção no processo de circulação das obras. A *mediação estética* está relacionada à materialização das produções culturais, às formas simbólicas e culturais articuladas nos textos. A *mediação midiática* entende a mídia como mediadora entre as esferas de produção e recepção na circulação de bens culturais. E a *mediação social* é aquela relacionada à recepção das produções culturais, às condições sociais do receptor, às gramáticas da ação que regulam sua interação com os meios de comunicação e às relações cotidianas que formam a socialidade. Ressaltamos que as mediações propostas estão articuladas de forma simultânea e interconectada, e apenas foram separadas para viabilizar o exercício da análise.

Desse modo, escolhemos o *gênero* como categoria analítica para a organização do material audiovisual mapeado a partir dos canais do YouTube do Grupo Corpo e da São Paulo Companhia de Dança, pois entendemos que ele é um conceito transversal que se constrói na relação entre produtores, textos e receptores das mídias, constituindo, dessa maneira, um campo profícuo para a investigação das mediações articuladas nestas produções midiáticas. A partir dessa organização, nos propusemos a pensar sobre as narrativas construídas no audiovisual on-line destes canais, especialmente na chave das suas relações com a referencialidade e com a transmissão ao vivo, entre os vídeos que são mais documentais ou os que são menos documentais, a depender de sua ancoragem no mundo histórico, e das formas de representação por eles articuladas, podendo estabelecer diálogos com as formas ficcionais. Observamos que nem todos os vídeos que se pretendem documentais nessas produções têm usado das mesmas estratégias.

Retomamos, então, os conceitos de “opacidade e transparência”, propostos por Xavier (2005; 2018) para compreendermos as estratégias utilizadas pelo audiovisual em suas construções discursivas. O autor propõe esse eixo analítico para confrontar diferentes posturas que orientam a prática e a crítica da produção audiovisual em torno da questão do estatuto da imagem e do som frente à realidade. Nesse par, a transparência diz respeito à uma estética que privilegia o “efeito janela”, apagando os traços de mediação em sua composição e favorecendo a ilusão de que o mundo representado tem uma existência autônoma. Já a opacidade, no extremo oposto, caracteriza estratégias de construção que evidenciam o caráter mediador da mídia e revelam, de alguma forma, os mecanismos, convenções e dispositivos que viabilizam o processo de representação. A investigação dos processos de significação da imagem audiovisual mobiliza dois referenciais (XAVIER, 2003, p. 33): o da própria imagem e suas molduras, na relação do que é visível ou invisível nela, e o do espectador que define um campo de questões e expectativas para o audiovisual na circunstância da recepção. Assim, o olhar construído pela mediação da câmera oferece pontos de vista, que devem ser confrontados na

relação com suas leituras. Isso posto, retomaremos algumas das características dos vídeos analisados para melhor compreender como a opacidade e a transparência estão articuladas nas obras audiovisuais, não como categorias estanques, mas relacionadas às estratégias usadas nas narrativas considerando os efeitos de sentido que elas pretendem a produzir.

Primeiramente, abordaremos as aulas transmitidas ao vivo para os *workshops* do Grupo Corpo. Podemos identificar em sua forma audiovisual, na estética do vídeo, a escolha por um enquadramento fixo, com apenas uma câmera que opera sem cortes durante toda a aula, uma estratégia de transparência, já que o espectador não vê nenhuma interferência na cena, por meio do posicionamento da câmera, da montagem, ou da edição. Tudo acontece ali na frente câmera, como se o público estivesse acompanhando imediatamente, e os acontecimentos se desenrolam de maneira autônoma aos dispositivos de filmagem e transmissão. Por isso, constrói-se um sentido de simultaneidade em duas dimensões, a primeira no que se refere ao imediatismo do “aqui e agora”, de acompanhar algo que acontece em tempo real, e a segunda quanto à questão do apagamento dos traços da mediação. No entanto, paralelamente, o vídeo e seus enunciadores se referem à situação de gravação, e aos aparatos técnicos e equipe que estão atuando no processo de mediação, portanto, revelando as engrenagens por trás da transmissão.

Os apresentadores e professores interpelam o público, olham diretamente para a câmera e mencionam os mecanismos de interação em jogo, como a moderação do chat ao vivo na plataforma do YouTube. Os enunciadores interpelam “você” que assiste a aula para perguntar se está acompanhando a explicação dos movimentos, pedem que comente no chat, respondem alguns dos comentários, chamam o espectador para a ação através das ferramentas de participação, como compartilhamento e os “likes”. O vídeo explicita a presença de outras pessoas, a equipe de produção, ali na sala de ensaio, mesmo que elas estejam fora do campo do visível no enquadramento. Essas estratégias fazem emergir a opacidade da tela, que se revela enquanto operação de mediação, mas ao invés de quebrar os efeitos de transparência da transmissão ao vivo, a presença da opacidade e da referência aos mecanismos de filmagem contribuem para reforçar a autenticidade do que está acontecendo no vídeo. A aparente consciência da situação de filmagem pode funcionar para o público que assiste à transmissão como um atestado de que o que se passa naquele material audiovisual é “real” justamente porque quem está participando sabe que está sendo gravado, sabe que o público está acompanhando a exibição.

Os espetáculos transmitidos ao vivo durante as temporadas virtuais da SPCD apresentam uma estética mais elaborada na filmagem das coreografias dançadas no palco do teatro, a linguagem audiovisual utiliza mais mudança de enquadramentos pois a captação de



imagens é realizada com mais de uma câmera, para que vários ângulos e pontos de vista da coreografia possam ser oferecidos para o público. O vídeo combina planos mais fechados, focados em um bailarino e na expressividade e emoção do movimento de uma pessoa específica, com outros planos que são gerais para enquadrar o palco como um todo, e mostrar perspectivas do conjunto que executa os passos em sincronia e a ocupação do espaço cênico. A edição da coreografia é bastante explorada, pois é por meio da montagem dos diferentes planos em sequência que se cria a continuidade da movimentação.

A edição é um movimento que pode quebrar a aparência de imediação e a semelhança da representação com o mundo visível, os cortes e a justaposição de diferentes perspectivas de uma cena são modos de ruptura com a “objetividade” da imagem audiovisual. No entanto, como aponta Xavier (2005, p. 24), essa ruptura causada pela descontinuidade dos cortes pode ser superada ou neutralizada por modos de montagem que contribuem para o efeito de identificação do olhar do leitor com o olhar da câmera, que se posiciona como um espectador privilegiado, que propicia o acesso a imagens as quais, muitas vezes, não estariam acessíveis sem a mediação do aparato fílmico.

Nesse caso, apesar da operação ostensiva de montagem dos espetáculos para sua transmissão no audiovisual, há um efeito de transparência construído enquanto estratégia na relação com o público na tentativa de recriar experiências de espetatorialidade de performances ao vivo. Apesar de conscientemente, o espectador sabe que aquele material audiovisual está sendo editado, mesmo que seja editado ao vivo, e não em momento posterior à gravação. Nele existe uma estética que se direciona à transparência, para criar sentidos como se o público que está assistindo ao vídeo fosse o público que assiste ao espetáculo da plateia, de uma posição privilegiada, de um lugar central na plateia, sem nenhum obstáculo para obstruir a visão, mas também com acesso a uma visão do movimento e do palco que talvez não seria possível sem o aparato de filmagem. Assim, identificamos uma diferença fundamental entre a gravação de um espetáculo no palco e a videodança. O espetáculo gravado não é produzido para a interação com o audiovisual de maneira explícita, ele depende da transparência, do efeito janela, para que o espetáculo tenha a aparente autonomia dos dispositivos de mediação da filmagem.

Por outro lado, a videodança articula duas linguagens, a da dança e a do audiovisual, de forma intencional, procurando explorar as possibilidades da interação da câmera com a movimentação do corpo, com o uso da edição, o ajuste de foco e desfoco, o uso do zoom, da iluminação, do posicionamento da câmera, para criar coreografias em um gênero plurimidiático, no qual as diferentes linguagens envolvidas são indissociáveis.

Nesse sentido, a videodança opera uma estética audiovisual mais opaca, pois a textura da superfície da tela e a mediação são elementos explorados na constituição deste formato. Para a transmissão da temporada ao vivo, ainda mais com a filmagem do espetáculo feita em simultaneidade com a performance no palco, o efeito da transparência é essencial para estabelecer uma relação de convencimento na circunstância da recepção, que deve aderir à ideia de assistir ao espetáculo na versão ao vivo pelo YouTube. Nesse processo, o público precisa passar por uma suspensão da descrença e acreditar, a partir das estratégias de construção de sentido operadas nas obras, que está tendo acesso à experiência do espetáculo *como se* ele estivesse sendo performado no palco.

As produções audiovisuais documentais analisadas demonstram como, apesar de constituírem discursos referenciais, e, portanto, possuírem uma ancoragem no mundo histórico que promete ao público uma relação com a representação de aspectos deste mundo, engendram em suas construções na linguagem escolhas estéticas e narrativas variadas para alcançar o efeito de real esperado. Então, também nos vídeos documentais percebemos tensionamentos no jogo de opacidade e transparência, usados como estratégias para construir espaços de legitimidade, credibilidade e autenticidade próprios dos discursos referenciais.

Os vídeos das séries de bastidores do Grupo Corpo usam a filmagem no modo observativo, no qual temos mínima interferência do aparato de gravação sobre a cena, que se desenrola espontaneamente, ou autonomamente, diante da câmera, uma estratégia associada à transparência. Em contraponto, a montagem que justapõe diferentes cortes do movimento, em uma composição ritmada ao compasso da trilha sonora, que evidencia a quebra da continuidade e a fragmentação da narrativa oferece uma camada de opacidade, que por sua vez não interrompe o efeito de real construído, mas contribui para legitimar o discurso no espaço da produção artística em que se situa.

O documentário *Temporada em Construção* emprega uma linguagem jornalística e documental, baseada em entrevistas, que apaga as marcas dos dispositivos de feitura do audiovisual. Não vemos no quadro as câmeras, microfones, nem a interpelação do espectador por meio do olhar em direção à câmera. Mesmo a entrevista é encenada de forma que o diálogo tenha uma aparência de autonomia, como se acontecesse mesmo sem a presença dos dispositivos de mediação. Assim, o documentário se aproxima de estratégias de transparência, como uma janela aberta para o interior da Companhia. Mas essa camada narrativa mais documental é intercalada no vídeo por outro elemento estético, a forma expressiva poética da videodança *Nuvens*, que abre brechas para uma linguagem menos referencial.

Propomos, a partir da investigação das produções audiovisuais que compõem a amostragem desta pesquisa, compreender a *mediação estética* operacionalizada nas estratégias de composição dos vídeos, em sua materialidade audiovisual, por meio da articulação dos conceitos de opacidade e transparência. Buscamos problematizar esses lugares de forma a atualizar a teoria e avançar sobre seu entendimento não enquanto traços separados ou “mutuamente excludentes”, como já apontava Xavier (2005, p. 165), mas enquanto estratégias estéticas que participam de um jogo de tensionamentos colocados em prática nas formas narrativas para produzir determinados efeitos de sentido. No contexto atual, com as mídias digitais, as produções da cultura audiovisual que circulam em diversas plataformas, como o YouTube, por exemplo, apresentam formas híbridas de construção discursiva, que operam deslizamentos, adaptações e transformações sobre as formas já estabelecidas em outras modalidades comunicacionais, atuando nos espaços intersticiais de tensionamento das estratégias de opacidade e transparência. Assim, opacidade e transparência não são lugares estanques, mas estruturas de sentido dinâmicas que podem ser combinadas estrategicamente, de forma que, algumas vezes, a transparência contribui para o efeito de opacidade, e a opacidade contribui para o efeito de transparência nos discursos audiovisuais.

Essa complexificação está relacionada ao aparato da cultura audiovisual contemporânea e da produção em vídeo que circula nas plataformas digitais e redes sociais, como o YouTube. Podemos pensar nesse material como tributário da televisão, como elaboramos no segundo capítulo, mas ele não é idêntico à televisão, é um deslizamento da televisão para outras formas audiovisuais. No entanto, podemos estabelecer aqui um diálogo entre essas formas que tensionam a opacidade e a transparência nos vídeos on-line, e a relação da televisão com a transparência analisada por Eco (1984) no fenômeno por ele intitulado de “neotevê”. A televisão, usualmente, é um veículo que constrói sentidos bastante baseados na ideia da transparência, colocando-se como uma janela para o mundo, porém Eco observa a ascensão de formas da TV que operam de modo quase metalinguístico, opondo a televisão que fala do mundo exterior àquele que “fala de si mesma e do contato que estabelece com o próprio público” (ECO, 1984, p. 182).

O autor identifica, então, traços de opacidade (ainda que não use esse termo para descrevê-los) no discurso televisivo, como a visibilidade do aparato de gravação, que antes eram ocultados, e o fenômeno do olhar para a câmera, opondo os efeitos de sentido construídos pela ação de quem não olha para a câmera, como se os acontecimentos fossem autônomos à presença da televisão, e quem, pelo contrário, olha para a câmera “sublinhando o fato de que a tevê existe e que seu discurso “acontece” justamente porque a televisão existe” (ECO, 1984, p.

186). Eco avalia que a neotevê altera as relações de referencialidade atravessando os gêneros da informação e do entretenimento, pois “*não está mais em questão a verdade do enunciado*, isto é, a aderência entre o enunciado e o fato, mas a *verdade da enunciação* que diz respeito a cota de realidade daquilo que aconteceu no vídeo” (ECO, 1984, p. 188, grifos do autor). Nesse fenômeno a revelação do dispositivo não impede a televisão de buscar o efeito de transparência, de apagamento de sua instância enquanto mediadora dos acontecimentos, mas de forma paradoxal, pode reforçá-lo, ampliando a legitimidade e autenticidade das emissões, como aponta Eco:

Verifica-se nesses casos um fenômeno curioso: aparentemente a televisão quer desaparecer como sujeito do ato de enunciação, mas sem com isso enganar o próprio público, o qual sabe muito bem que a televisão está presente e está inclusive consciente do fato de que aquilo que vê (real ou fictício) acontece bastante longe e é visível justamente graças ao canal televisivo. Mas a televisão marca sua presença só e justamente enquanto canal (ECO, 1984, p. 187).

As operações metalinguísticas na televisão contemporânea sugerem uma acentuação das práticas da neotevê e o surgimento do que Serelle (2009) denomina de “metatevê”, que se volta para o próprio código, que envolve tanto os “processos produtivos dessa mídia (operações de ordem técnica, rotinas profissionais lógicas de transmissão etc.)” quanto o “desnudamento de modos e estratégias do narrar televisivo” (SERELLE, 2009, p. 171). O autor insere este fenômeno na lógica da hipermediação (do inglês *hypermediacy*), relacionada à opacidade midiática por se referir à percepção mais explícita das estratégias da mediação, na qual “os sujeitos, conscientes de que o conhecimento sobre o mundo chega por meio das mídias, tornam-se fascinados e cultuam o próprio ato de mediação” (SERELLE, 2009, p. 169). No entanto, como Serelle aponta, nem sempre o movimento metalinguístico é feito com caráter crítico sobre o aparato mediador, mas pode também ser usado em conformidade com as lógicas da produção televisiva e, paradoxalmente, reafirmar a possibilidade de mediação do mundo.

Encontramos, portanto, indícios dos tensionamentos entre transparência e opacidade enquanto estratégias de construção do discurso audiovisual, que emergiram com mais força e de forma mais complexa nas produções do circuito midiático contemporâneo. Na cultura audiovisual, as mídias fazem parte do nosso dia a dia, permeando diversos aspectos do cotidiano, em um processo de convergência midiática e de formas de transmissão de informação. Nesse contexto, a produção audiovisual passa por processos de descentralização e os modos de consumo do audiovisual se aproximam de ações de recirculação, remixagem e produção por parte dos usuários das redes. Como aponta Serelle (2009, p. 178), o audiovisual

contemporâneo oferece “não somente modos de ver, sentir e interpretar o mundo, mas também linguagens com as quais se expressar, materializadas numa profusão de vídeos gerados e veiculados cotidianamente por mídias operadas pelos próprios sujeitos”.

Logo, a relação dos públicos com as mídias se transforma, a distinção entre autores e receptores se torna mais difusa, de forma que os receptores podem também atuar como novos produtores midiáticos, o que poderia gerar uma familiaridade destes com o funcionamento dos processos de produção e com a linguagem midiática e audiovisual, e, conseqüentemente, diluir a “mágica” ou a “ilusão”, ou até, nos termos de Benjamin (2018), a “aura” das obras. A perda da aura leva a uma aproximação e possível apropriação dos meios de comunicação e suas obras pelos públicos. Esse processo pode influenciar a relação entre opacidade e transparência, e potencializar esse deslizamento entre as duas, porque o público tem mais conhecimento do aparato que viabiliza a mediação (mesmo que não seja um conhecimento especializado ou técnico), por isso a autorreferência da mídia e a revelação das engrenagens da mediação podem atuar como um reforço da autenticidade da filmagem, contribuindo para os efeitos de transparência mencionados anteriormente.

Finalizamos nossa proposta crítica enfatizando a necessidade de pensarmos nas mediações estéticas articuladas em produções audiovisuais que circulam nas mídias digitais, pois é necessário analisarmos os regimes de visualidade e de percepção do mundo e suas relações com as técnicas e com as formas de construção do visível, dizível, audível e factível, tendo em vista a relação entre estética e política, em diálogo com Walter Benjamin (2018) e Jaques Rancière (2014). A partir destes autores, buscamos compreender como a experiência sensível, ou a percepção sensorial, se organiza ou se altera em movimentos que não são naturais, e sim históricos, pois são vinculados às formas coletivas de existência, às configurações sociais, culturais e políticas em que se inserem.

Benjamin (2018), ao observar como a chegada do cinema e as possibilidades de reprodução técnica das obras de arte altera a experiência estética e tenciona as expressões artísticas, identifica a perda da “aura” das obras de arte, que deixam de ter sua função social fundada no ritual, e passam a “fundar-se em outra práxis, a saber: a política” (BENJAMIN, 2018, p. 48). A reprodutibilidade técnica da arte altera também as formas de recepção e participação do público, que se distanciam do comportamento contemplativo da arte ligada à aura e ao ritual, e as posições de autor e público se tornam mais próximas e cambiáveis, borrando a fronteira entre as duas instâncias, emergindo, então, um potencial emancipatório da arte reprodutível, que, ao se aproximar do público, abre possibilidades críticas em sua recepção coletiva e tátil.

Rancière (2014), por sua vez, considera que a estética e a política estão permanentemente vinculadas (divergindo da noção benjaminiana que identifica um momento histórico em que a política se torna estética), pois são maneiras de organizar o sensível, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. Para o autor:

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa (RANCIÈRE, 2014, p. 63).

A arte se conecta com a política por suas possibilidades de intervenção ou de manutenção das formas de ver, dizer e pensar o mundo e as relações sociais. A potência de transformação social da arte se origina em sua capacidade de intervir na partilha do sensível, propondo formas alternativas de percepção, de representação e de visibilidade, concebendo “contra o consenso outras formas de ‘senso comum’, formas de um senso comum polêmico” (RANCIÈRE, 2014, p. 75).

A produção audiovisual sobre dança que circula nos meios de comunicação pode agir em duas direções na reorganização das formas de percepção do mundo. A mídia, ao representar a dança enquanto forma de expressão artística e produção de bens culturais, propõe novas maneiras de dar a ver e de compreender o que é a dança, em seus diversos modos de realização, do profissional ao amador, do clássico ao contemporâneo, e tantos outros estilos que se desenvolvem entre esses extremos, além de dar visibilidade às instituições e aos atores sociais que participam da criação e circulação desta arte. Além disso, a própria dança e suas múltiplas formas estéticas oferecem aos públicos perspectivas plurais sobre o mundo por meio dos temas, histórias e personagens que buscam representar em suas criações coreográficas encenadas. Novas formas de representação midiática da dança têm potencial de abrir brechas para novas experiências comuns do sensível.

Retornamos, então, ao trabalho desempenhado pelas companhias de dança profissionais para compreendermos, no âmbito das *mediações midiáticas*, como a São Paulo Companhia de Dança e o Grupo Corpo estruturam a produção audiovisual em seus canais do YouTube de forma a fazer uma ponte entre suas criações artísticas e seus públicos, ampliando, assim, o circuito da dança por meio de sua circulação midiática.

Como vimos ao longo do trabalho, ter uma equipe de audiovisual, memória e comunicação permanentemente no expediente da companhia permite o desenvolvimento profissional e o pensamento estratégico para o conteúdo das redes, alinhado ao trabalho da companhia como um todo. Na São Paulo Companhia de Dança destacam-se a preocupação com a formação do público, com um viés mais educativo, e um trabalho de memória da dança, muito presente nos formatos audiovisuais produzidos por ela, não somente os analisados em profundidade nesta tese, mas também nas demais produções que integram o mapeamento feito pela pesquisa, como a série de documentários *Figuras da Dança* e a websérie *Conheça o Artista*.

Esse objetivo parece alinhado à proposta de uma companhia pública, financiada pela Secretaria de Cultura do Estado e gerida pela Associação Pró-dança, e que deve, portanto, ter uma atuação social e política para além da atuação artística e estética. Apresentar ao público obras plurais da dança, desde os clássicos de repertório até coreógrafos contemporâneos que propõem linguagens próprias de movimentação; combinar criações nacionais e internacionais, abrindo espaço para novos nomes no cenário da dança no Brasil; e promover o debate sobre essa expressão artística e suas diversas formas, a partir dos estímulos que as obras podem oferecer ao público, figuram entre os objetivos da Companhia, tanto em suas temporadas de espetáculos quanto em suas produções para as mídias.

Outro ponto valorizado pela SPCD é a preocupação em demonstrar o profissionalismo e todo o trabalho envolvido em uma produção cultural, abordando as diferentes funções dos trabalhadores da cultura e, inclusive, envolvendo os bailarinos em outros processos além da interpretação das coreografias e dos ensaios, como o Programa de Desenvolvimento das Habilidades Futuras do Artista da Dança (PDHFAD), por meio do qual os bailarinos também são incluídos em processos de comunicação audiovisual, criação coreográfica, ensino da dança e trabalhos técnicos, ampliando o escopo da atuação desses profissionais. Ao mesmo tempo, ao revelar esses processos para o público, a companhia contribui para a formação de uma consciência social sobre a importância de se investir em cultura, uma das áreas mais atingidas pela ausência de políticas públicas e de reconhecimento das artes no governo federal de 2019-2022. A tradição da São Paulo Companhia de Dança em fazer documentários e outros produtos audiovisuais, como vinhetas – inclusive em parceria com emissoras de televisão, como a TV Cultura, o Canal Curta! e o Arte1 – demonstram experiência na área e um saber-fazer que certamente contribuiu para que ela pudesse desenvolver conteúdos estratégicos para suas mídias digitais. Além disso, essa experiência permitiu que pudessem rapidamente se adaptar, em um

momento de adversidade, a novos formatos de interação com o público e de apresentação de espetáculos de dança.

O Grupo Corpo, por sua vez, apesar de não possuir uma equipe especializada em produção audiovisual em seu quadro permanente de profissionais, trabalha com produtoras de audiovisual profissional com experiência na área das artes cênicas para a realização das séries documentais que registram seus processos criativos. Mesmo os *workshops*, que foram produzidos pela equipe de bailarinos e ensaiadores, busca um formato mais profissional e menos doméstico, o cuidado com o cenário, as vestimentas, a qualidade de som e imagem, a roteirização da aula e a atenção à participação do público via chat, demonstram todo um preparo e planejamento anterior. Portanto, novamente, percebemos que as produções audiovisuais para mídias digitais são realizadas de acordo com estratégias comunicacionais que estão alinhadas à proposta de atuação da companhia de dança. Inclusive, o canal oficial do Grupo Corpo no YouTube, apesar de existir desde 2009, começou a ser alimentado com regularidade a partir do projeto de comemoração aos 40 anos do Grupo com o objetivo de marcar essa efeméride em um processo de recuperação da memória da companhia, e de renovação e continuidade do trabalho.

A linguagem de movimentação específica das coreografias de Rodrigo Pederneiras, sempre identificadas como representantes de uma brasilidade própria que tem reconhecimento nacional e internacional, e o estilo de criação guiado por uma íntima relação com a trilha sonora e a musicalidade marcam os espetáculos do Grupo Corpo, e estão refletidos em toda a produção audiovisual distribuída nas plataformas digitais, sejam os vídeos de coreografias, documentais ou ao vivo. Observamos, então, que o Grupo utiliza as mídias digitais como forma de marcar o seu espaço no cenário da dança contemporânea, revelando o seu pensamento sobre o fazer artístico e se diferenciando de outras companhias. O canal do YouTube e os vídeos publicados sevem como acervo das produções do Corpo e como divulgação do seu trabalho, pautados na chave da excelência e do reconhecimento da qualidade de suas obras.

Assim, percebemos um objetivo menos didático e mais artístico ou estético na presença midiática dessa companhia. Porém, ainda é possível apontar o caráter formativo do conteúdo que desempenha a função de mediador entre o público e as obras, acrescentando camadas interpretativas para os espetáculos, criando um repertório visual da dança da companhia e instaurando novos olhares para a dança, além de serem capazes de aproximar o público da linguagem de movimento própria do Grupo, seja por meio das aulas no *workshop* ou das séries documentais. Salientamos, ainda, a função da visibilidade midiática do Grupo na arrecadação de financiamento, tornando a companhia mais atrativa para a captação de recursos de



patrocinadores (pessoas físicas ou jurídicas) por meio da Lei de Incentivo à Cultura<sup>56</sup>, além de cumprir com o requerimento de oferecer contrapartidas sociais de caráter formativo, como bolsas de estudo, ensaios abertos, estágios, cursos, palestras e oficinas.<sup>57</sup>

A relação com os públicos, as formas de recepção e socialização das produções audiovisuais das companhias de dança, no que concerne sua *mediação social*, foram consideradas nesta tese a partir das interações com os usuários por meio das plataformas digitais e o “leitor modelo” implicado nos textos, já que nossa entrada no circuito midiático se deu pelos textos e sua materialidade, e não como um estudo de recepção propriamente. Primeiramente, para entendermos as sociabilidades possíveis na plataforma de compartilhamento de vídeos, é preciso considerar o YouTube, simultaneamente, a partir de dois aspectos da comunicação. Primeiramente, ele pode ser visto como um meio de comunicação de massa, quando pensamos no site em sua totalidade, pois é uma plataforma com mais de 2 bilhões de usuários ativos por mês, que podem acessar, por meio deste ponto central de distribuição, mais de 500 horas de conteúdo postado a cada minuto e espalhado para uma audiência global. Paradoxalmente, ao mesmo tempo, o YouTube participa de uma comunicação descentralizada e segmentada quando analisamos a variedade de canais que veiculam conteúdo audiovisual por meio desta plataforma, e como esses canais estabelecem a comunicação com os seus públicos, muitas vezes focados em nichos que se constroem em torno de interesses em comum e com números menores de visualizações e inscritos.

Assim, as produções midiáticas que circulam no YouTube são bastante heterogêneas, na plataforma podemos encontrar conteúdos amadores feitos pelos próprios usuários, comunidades de fãs (características da cultura participativa da convergência midiática), conteúdos profissionais realizados por produtoras de audiovisual e até mesmo por grandes empresas midiáticas que atuam em múltiplos meios de comunicação, além disso encontramos vídeos de vários gêneros e formatos, que podem ser mais próximos de gêneros audiovisuais já estabelecidos em outros meios, ou inovações, deslizamentos e apropriações que configuram gêneros próprios das plataformas de compartilhamento on-line.

Ao analisarmos os vídeos das companhias de dança publicados em seus respectivos canais no YouTube, percebemos que eles estabelecem uma comunicação segmentada com um público bastante específico, formado por indivíduos que tem um interesse em comum pela

---

<sup>56</sup> Site governamental sobre a Lei de Incentivo à Cultura: <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>.

<sup>57</sup> As regras para projetos culturais candidatos à Lei podem ser consultadas em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2023/04/cultura-divulga-criterios-para-projetos-candidatos-a-recursos-da-lei-rouanet>.

dança enquanto forma de expressão artística, podendo ser outros bailarinos e produtores culturais, que têm um conhecimento mais especializado nesta área, ou mesmo o público amador e leigo, que não possui o saber técnico sobre a dança, mas aprecia seus espetáculos e se comportam como fãs das companhias de dança. Nesse sentido, pelos comentários lidos nas páginas de exibição dos vídeos e no chat das transmissões ao vivo, observamos que a presença nas redes digitais contribui para o fortalecimento dos laços afetivos entre os públicos e os produtores artísticos, mantendo os canais de comunicação abertos, reaviando o interesse dos espectadores no trabalho das companhias e reafirmando seu lugar no cenário da dança.

Apesar dos comentários serem pouco numerosos, especialmente quando comparados a canais de outros tipos que se estabelecem no YouTube e têm na plataforma o seu principal foco de atuação, eles são entusiasmados e demonstram que o público parece apreciar a possibilidade de conhecer mais sobre as companhias e poder rever seus trechos favoritos dos espetáculos de dança. Outro fator que indica a leitura positiva dos conteúdos é a quantidade de “gostei” registrados nos vídeos, e o número nulo de “não gostei”, indicando que quem chega até os vídeos é o público que realmente tem um interesse prévio pela dança e vai em busca dessas produções. Por outro lado, há pouca interação, diálogo ou debate nos comentários, seja entre o público e o produtor, que responde pouco na página do YouTube, seja entre os receptores, que muito raramente dialogam entre si, respondendo às interações uns dos outros. Assim, observamos que os comentários servem mais como uma forma de marcar o seu pertencimento ao grupo de pessoas que têm aquele interesse em comum e de obter certo reconhecimento por parte dos criadores, ou até indicar o seu reconhecimento ao trabalho da companhia de dança, como um aplauso no fim de um espetáculo, um “bravo” de apreciação à obra assistida.

Em suma, observamos que as produções audiovisuais das companhias de dança para seus canais no YouTube ainda engatinham no uso das ferramentas de sociabilidade desta plataforma, que além de seus aspectos de visualização e distribuição de vídeos, também possui características de rede social, que poderia permitir maior participação dos públicos. Especialmente os vídeos documentais têm menor relação com os gêneros próprios do YouTube, por fazerem um uso escasso dos recursos participativos e incentivarem pouco a interação por meio de chamados à ação para os receptores. As transmissões ao vivo se direcionam mais para as relações de sociabilidade, por sua característica de procurar criar efeitos de recepção coletiva, e uma impressão de “estar juto” mesmo com uma audiência dispersa e remota. O formato que melhor aproveita possibilidades interativas do YouTube são os *workshops* realizados pelo Grupo Corpo, principalmente no que diz respeito à participação do público, já que os enunciadores interpelam diretamente a plateia, respondem aos comentários e incentivam o uso

das ferramentas interativas das plataformas. Assim, esses vídeos são os que têm mais comentários no chat ao vivo e mais interações entre o público e bailarinos, e dos receptores entre si.

A pesquisa se iniciou a partir de inquietações sobre o lugar do jornalismo audiovisual especializado em cultura e os espaços de circulação midiática de conteúdos sobre a dança contemporânea no Brasil. Entendemos que “(...) as reportagens veiculadas no jornalismo cultural, diferentemente das outras editorias, não são necessariamente ligadas ao calor dos fatos, à instantaneidade da cobertura noticiosa (...)” (GUILHERME, 2019, p. 95), o que possibilita que conteúdos especializados desempenhem não apenas um papel informativo, mas também atuem de forma mais aprofundada e interpretativa. Além disso, consideramos que a crítica “(...) ocupa um espaço de destaque no jornalismo cultural, pois já teve papel importante na formação de gostos artísticos (...)”, porém, na contemporaneidade “(...) encontra-se em crise em relação a seu espaço e função dentro do campo da arte (...)” (GUILHERME, 2019, p. 95).

Assim, questionamos se o objetivo das produções audiovisuais especializadas em cultura era serem recebidas por uma ampla audiência, ou se seria mais interessante garantir que atingissem seu público, que, apesar de mais restrito, é mais investido nas obras. Tendo em vista as características do contexto da cultura audiovisual e da convergência midiática, procuramos investigar como as transformações nas modalidades comunicacionais geram novas formas de produção, circulação e consumo de obras culturais, especificamente da dança contemporânea brasileira. Nossa hipótese apontava para o uso das mídias digitais, como YouTube, redes sociais e até mesmo canais de *streaming* na internet, para circulação de obras audiovisuais sobre dança. Então, buscamos compreender de que modo, ao produzir seu próprio conteúdo em mídias digitais, as companhias profissionais procuram um caminho de comunicação alternativo e qual é o circuito midiático que se constrói a partir dessas produções audiovisuais.

O projeto de pesquisa inicial previa a análise de um canal oficial de companhia de dança contemporânea no YouTube, o Grupo Corpo. Este grupo havia sido selecionado por sua presença frequente na mídia e por seu canal possuir uma quantidade significativa de produções disponíveis on-line e um grande número de usuários inscritos se comparado a outros canais de companhias brasileiras. No entanto, em decorrência do período de isolamento social instituído em 2020 como medida sanitária para minimizar as contaminações por covid-19, muitas companhias, do Brasil e do mundo, encontraram nas plataformas de redes sociais digitais uma forma de divulgar seu trabalho e manter o contato com o público quando não era possível frequentar os teatros e estrear espetáculos presencialmente. Este novo cenário exigiu que a pesquisa reavaliasse a seleção dos objetos empíricos para análise e realizasse um mapeamento

extenso das novas produções audiovisuais de companhias de dança para meios digitais, que estão em um processo constante de transformação.

Nesse processo de constante atualização, encontramos no trabalho de São Paulo Companhia de Dança um segundo canal no YouTube que se destacou das demais companhias brasileiras por desenvolver produções originais para esta plataforma de mídia e conseguir, em pouco tempo, produzir uma temporada digital de espetáculos, transmitida ao vivo para o público. Além disso, o conteúdo disponibilizado no canal anteriormente à pandemia evidencia que a preocupação em estar visível nas mídias digitais já fazia parte do planejamento de atividades da SPCD e que sua equipe de produção estava dedicada à criação de obras audiovisuais que vão além da filmagem dos espetáculos.

Em nosso percurso metodológico adentramos o circuito midiático no momento dos textos, ou, nesse caso, das produções audiovisuais que circulam nos canais das companhias no YouTube. Por isso, privilegamos em nossa análise o olhar para as mediações estéticas e as relações dos formatos híbridos presentes nessas plataformas digitais com os gêneros audiovisuais, construídos nas relações entre produção e leituras. Apontamos, então, caminhos para pesquisas futuras que possam explorar outras esferas do circuito midiático da dança contemporânea brasileira. Uma direção possível é a investigação da esfera de produção para compreender, pela perspectiva dos produtores culturais, qual é o pensamento estratégico que guia a produção de conteúdo para as redes, e qual a importância percebida por eles para esse tipo de produção no contexto atual da convergência midiática. Ainda no campo dos estudos de produção, algo que pode suscitar investigações é a problematização da infraestrutura tecnológica, administrativa e econômica das plataformas, para compreender os processos de monetização, de impulsionamento e de visibilização dos conteúdos publicados por meio delas.

A pesquisa de recepção é uma alternativa que poderia elucidar em um diálogo direto com os públicos da dança qual a sua relação com os conteúdos divulgados nas mídias digitais e as formas de socialidade envolvidas no consumo destas produções. Outro campo que tem potencial para o desenvolvimento de estudos posteriormente é o de produções audiovisuais nas redes digitais que estão ligadas ao universo da dança, mas não são produzidos por companhias profissionais, como o uso dessas mídias por escolas de dança e festivais, e até mesmo investigar como bailarinos se tornam influenciadores digitais nesse contexto.

Finalmente, vale ressaltar que as companhias de dança não têm o uso das plataformas como sua fonte direta de renda para o desenvolvimento do trabalho, portanto, não observamos o uso das ferramentas de monetização do canal do YouTube por elas, pois para isso, seria necessária uma pesquisa voltada à esfera da produção propriamente. No entanto, a circulação

dos vídeos e outros tipos de conteúdo em mídias digitais, sejam elas plataformas de compartilhamento de vídeos ou redes sociais, contribuem para a visibilidade e o reconhecimento das companhias no campo da produção cultural, o que, por sua vez, pode atrair apoiadores, patrocinadores e públicos. Assim, a presença midiática da dança tem potencial para auxiliar nos processos de financiamento, como captação de recursos por meio da Lei de Incentivo à Cultura, e demonstrar a importância dos investimentos públicos na área da cultura, visto que, segundo Matos e Nussbaumer (2018), a maioria dos grupos e coletivos de dança no Brasil se consideram independentes e, entre esses, grande parte acaba precisando se sustentar por meio de investimentos próprios, o que dificulta sua continuidade e institui modos de produção baseados na informalidade, contribuindo para a precarização das relações de trabalho na área.

A arte é política, ela tem a potência de reestabelecer nossos laços com a coletividade e nos conectar uns com os outros, propondo novas formas de existência, de abrir caminhos para novas formas de olhar e agir no mundo, de nos trazer acalanto em momentos de dificuldade e de abrir brechas para a esperança. Nos posicionamos, ao final do percurso da tese, de maneira esperançosa, reforçando a importância de se pensar sobre o trabalho cultural no país e sua circulação nas mídias como forma de resistência e a necessidade de dar visibilidade aos diversos produtores culturais, especialmente aqueles que dependem de apoio e financiamento público para viabilizar a continuidade de seu exercício profissional e artístico.

## Referências bibliográficas

- BARTHES, R. O efeito de real. *In: O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In: Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011. p.19-62
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.
- BERNARDET, J. C. O Processo como Obra. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jul. 2003. Caderno Mais!. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>. Acesso em: 01 mai. 2023.
- BIDERMAN, I. Dança da solidão. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06 set. 2020. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/09/temporada-online-de-danca-em-sp-desperta-saudades-ate-mesmo-de-sofrer-por-amor.shtml?origin=folha>. Acesso em: 01 mai. 2023.
- BITTENCOURT, B. De corpo aberto. *Elle Brasil*, set. 2020. Disponível em: <https://elle.com.br/Revista-Digital/de-corpo-aberto>. Acesso em: 01 mai. 2023.
- BOGÉA, I. (Org). *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BRITO, R. C. Análise do circuito. **Malasartes**, Rio de Janeiro, Brazil, v. 1, p. 5-6, set./nov. 1975. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111095#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-970%2C240%2C3639%2C2037>. Acesso em: 07 jun. 2021.
- BUCCI, E. Em torno da instância da imagem ao vivo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 65-79, ago./dez. 2009. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p65-79>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/view/38241>. Acesso em: 01 mai. 2023.
- CAMARGO, A. V. A. A dança que o jornal reporta: considerações sobre dança e jornalismo cultural no Brasil. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Salvador, v. 3, n. 2, p. 11-22, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/11182/9771>. Acesso em: 01 mai. 2023.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- CERTEAU, M. *A cultura no plural*. Campinas: Papiurus, 1995.

CHAMBAT-HOUILLON, M.-F. O formato televisual: produção, programação e recepção. *In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. Comunicação audiovisual: gêneros e formatos.* Porto Alegre: Sulina, 2007.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias.** São Paulo: Contexto, 2012.

CÔRREA, J. Mudança de passo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 09 set. 2020. Na Quarentena, p. H1.

CORRÊA, P. Circuito, cidade e arte: dois textos de Malasartes. **Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, v. 17, p. 74-83, 2008.

COULDRY, N. Liveness, “reality”, and the mediated habitus from television to the mobile phone. **Communication Review**, v. 7, n. 4, p. 353-361, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1080/10714420490886952>. Disponível em: <http://eprints.lse.ac.uk/52423/>. Acesso em: 01 mai. 2023.

COULDRY, N. Mediatization or Mediation? Alternative Understandings of the Emergent Space of Digital Storytelling. **New Media & Society**, v. 10, n. 3, p. 373–91, jun. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1177/1461444808089414>. Acesso em: 02 mar 2021.

COULDRY, N. O Tempo e as mídias digitais: aprofundamento do tempo, déficits do tempo e configuração narrativa. **Revista Parágrafo**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 63-73, 2015.

COUTINHO, E. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v. 15, p. 165-191, abr. 1997. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228>. Acesso em: 01 mai. 2023.

DATAREPORTAL. **Digital 2023: Global Digital Overview.** 2023. Disponível em: <https://datareportal.com/reports/digital-2023-global-overview-report>. Acesso em: 01 mai. 2023.

DIJCK, J. V. **The culture of connectivity: a critical history of social media.** Oxford: Oxford University, 2013.

DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. **Comunicação audiovisual: gêneros e formatos.** Porto Alegre: Sulina, 2007.

ECO, U. Tevê: a transparência perdida. *In: Viagem na irrealidade cotidiana.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 182-204.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, U. **Interpretação e superinterpretação.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ESCOTEGUY, A. C. Circuito da cultura/circuito de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e recepção. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 4, n. 11, p. 115-135, nov. 2007. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/111/112>. Acesso em: 01 mai. 2023.

FARO, A. J. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FELIPPI, A.; ESCOSTEGUY, A. C. Jornalismo e estudos culturais: a contribuição de Jesús Martín-Barbero. **RuMoRes**, São Paulo, v. 7, n. 14, p. 8-27, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/69427>. Acesso em: 01 mai. 2023.

FOLLAIN DE FIGUEIREDO, V. L. Crise na crítica e declínio do paradigma estético da modernidade. In: 25º Encontro Anual da Compós, 2016, Goiânia. **Anais...** Campinas, Galoá, 2016. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2016/trabalhos/crise-da-critica-e-declinio-do-paradigma-estetico-da-modernidade?lang=pt-br>. Acesso em: 01 maio. 2023.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FREIRE, M.; SOARES, R. L. História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 10, n. 28, p. 71-86, mai./ago. 2013. DOI: <https://doi.org/10.18568/cmc.v10i28.506>. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/506>. Acesso em: 01 mai. 2023.

GLOBONEWS. Sem espetáculos por causa da pandemia, Grupo Corpo lota aulas online. **Jornal das Dez**, 04 jul. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/globonews/jornal-das-dez/video/sem-espetaculos-por-causa-da-pandemia-grupo-corpo-lota-aulas-online-9659698.ghtml>. Acesso em: 01 mai. 2023.

GOMES, I. M. M. (Org.). **Gênero televisivo e modo de endereçamento no telejornalismo**. Salvador: EDUFBA, 2011a.

GOMES, I. M. M. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011b. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2011.1.8801>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8801>. Acesso em: 30 mar. 2021.

GOMES, M. R. **Jornalismo e ciências da linguagem**. São Paulo: Hacker/Edusp, 2000.

GRUPO CORPO. Site Oficial da Companhia. Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.grupocorpo.com.br/>. Acesso em: 01 mai. 2023.

GRUPOCORPOOFICIAL. Canal oficial da companhia. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/@GrupoCorpoOficial>. Acesso em: 01 mai. 2023.

GRUPOCORPOOFICIAL. **Gira – Criação do espetáculo 2017**. YouTube, 2017. Playlist. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLhuQiNjoB49-jCBviRPWWkfjhEgfgkxTj>. Acesso em: 01 mai. 2023.

GRUPOCORPOOFICIAL. **Grupo Corpo – Espetáculo 2015**. YouTube, 2015. Playlist. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLhuQiNjoB49-uyuRa0r10jm4xoua5LEkA>. Acesso em: 01 mai. 2023.



GRUPOCORPOOFICIAL. **Grupo Corpo – GIL 2019**. YouTube, 2019. Playlist Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLhuQiNjoB499Sth5WBZSo6UCIeVSCVqhY>. Acesso em: 01 mai. 2023.

GUILHERME, S. F. Representações da Arte em Reportagens Televisivas: o lugar do jornalismo cultural. *In: XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, 2015, Uberlândia. **Anais...** São Paulo, Intercom/UFU, 2015. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/resumos/R48-0846-1.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2023.

GUILHERME, S. F. **Corpos brasileiros em cena**: a dança contemporânea apresentada pelo jornalismo audiovisual especializado na Série Corpos. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2018.tde-27122018-115215>. Acesso em: 07 jun. 2021.

GUILHERME, S. F. Construções críticas no jornalismo audiovisual especializado de Starte. **Estudos de Jornalismo e Mídia**, v. 16, n. 1, p. 89-99, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-6924.2019v16n1p89>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2019v16n1p89> Acesso em 1 maio 2023

GUTMANN, J. F.; CALDAS, F. G. É TV na Internet? Matrizes midiáticas e definições em disputa do YouTube no Brasil. *In: 27º Encontro Anual da Compós*, 2018, Belo Horizonte. **Anais...** Campinas, Galoá, 2018. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2018/trabalhos/e-tv-na-internet-matrizes-midiaticas-e-definicoes-em-disputa-do-youtube-no-brasi?lang=pt-br>. Acesso em: 01 mai. 2023.

GUTMANN, J. F. **Formas do telejornal**: um estudo das articulações entre valores jornalísticos e linguagem televisiva. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

GUTMANN, J. F. Entre tecnicidades e ritualidades: formas contemporâneas de performatização da notícia na televisão. **Galáxia**, n. 28, p. 108-120, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014216654>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/MX7cHWX3zkgJFkhN6fJF3tt/?lang=pt>. Acesso em: 01 mai. 2023.

GUTMANN, J. F. O que dizem os enquadramentos de câmera no telejornal? Um olhar sobre formas audiovisuais contemporâneas do jornalismo. **Brazilian Journalism Research**, v. 8, n. 2, p. 64–79, 2012. DOI: <https://doi.org/10.25200/BJR.v8n2.2012.422>. Disponível em: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/422>. Acesso em: 21 abr. 2023.

GUTMANN, J.; DALLA VECCHIA, L. Lives Musicais em Performance: mise-em-scène e encenações audiovisuais do “ao vivo” em Billie Eilish. **Revista Eco-Pós**, v. 25, n.1, p. 274-300, 2022. DOI: <https://doi.org/10.29146/ecops.v25i1.27855>. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27855](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27855). Acesso em: 01 mai. 2023.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

JOHNSON, R. O que é, afinal, estudos culturais? *In*: SILVA, T. T. da (Org.). **O que é, afinal, estudos culturais?** 5ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

JOST, F. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

JOST, F. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

JOST, F. Extensão do domínio da televisão à era digital. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 61-74, mai./ago. 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p61-74>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/161832>. Acesso em: 01 mai. 2023.

KARHAWI, I. S. Na tela da TV e do computador: as celebridades youtubers. *In*: CORRÊA, E. S.; SILVEIRA, S. C. (Orgs.). **Tendências em Comunicação Digital**. Volume 2. 1ed. São Paulo: ECA/USP, 2017. p. 92-114.

KATZ, H. **O Brasil descobre A DANÇA descobre o Brasil**. São Paulo: DBA Editora, 1994. Disponível em: [www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11303137409.pdf](http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11303137409.pdf). Acesso em: 01 mai. 2023.

LOPES, M. I. V. Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. **Intexto**, Porto Alegre, n. 43, p. 14-23, set./dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.19132/1807-8583201843.14-23>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/81160/48900>. Acesso em: 01 mai. 2023.

LOTZ, A. **Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television**. Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2017. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/m/maize/mpub9699689/1:7/--portals-a-treatise-on-internet-distributed-television?rgn=div1;view=toc>. Acesso em: 01 mai. 2023.

LUPINACCI, L. “Da minha sala pra sua”: teorizando o fenômeno das lives em mídias sociais. **Galáxia**, n. 46, p. 1-17, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202149052>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/49052>. Acesso em: 01 mai. 2023.

LUPINACCI, L. **Live, Here and Now: experiences of immediate connection through habitual social media**. Tese (Doutorado). London School of Economics and Political Science, Londres, 2022.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MACHADO, A. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, A.; VÉLEZ, M. L. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. **E-Compós**, Brasília, v. 8, p. 1-15, abr. 2007. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.123>. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/123>. Acesso em: 01 mai. 2023.

MARTÍN-BARBERO, J. Dos meios às mediações: 3 introduções. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 9-31, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i1p9-31>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/145681>. Acesso em: 12 out. 2020.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTINO, L. M. S. **Teorias das mídias digitais**. Linguagens, ambientes e redes. Petropolis: Vozes, 2015.

MATA, J. Morte e vida em telas: análise das estratégias sensíveis entre profissionais e público nas dez maiores lives musicais do planeta num cenário de pandemia. **MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, v. 2, n. 1, p. 77–94, 2021. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/44>. Acesso em: 01 mai. 2023.

MATOS, L.; NUSSBAUMER, G. (Coord.). **Mapeamento da dança**: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil. Salvador: UFBA, 2016.

MATOS, L.; NUSSBAUMER, G. Mapeamento da dança: modos de sobrevivência de grupos, companhias e coletivos. **Boletim Observatório da Diversidade Cultural**, v. 80, n. 5, p. 44–53, set./out. 2018.

MITTELL, J. A cultural approach to television genre. **Cinema Journal**, v. 40, n. 3, Spring, p. 1–24, 2001.

MONTAÑO, S. **Plataformas de vídeo**: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da Web na contemporaneidade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MOTTA, L. G. A análise pragmática da narrativa jornalística. In: **Anais**. XXVIII Intercom. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/105768052842738740828590501726523142462.pdf>.

NAGIB, L. Passagens: caminhos cruzados entre o cinema e a geografia brasileira. **RuMoRes**, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 19–40, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.148836>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/148836>. Acesso em: 3 maio. 2023.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005a.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narratividade ficcional. Volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005b. p. 47–67.

NUSSBAUMER, G. M. A cultura do marketing. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 6, n. 10, p. 203–211, 2008.

PAGANOTTI, I.; SOARES, R. L. A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 131–153, mai./ago. 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p131-153>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/148983>. Acesso em: 01 mai. 2023.

PENNER, T. A.; IKEDA, F. S. M. Histórias da Netflix Contadas no YouTube: a construção da identidade da marca a partir do *storytelling*. In: MEDIACOM 2019, 2019, São Paulo. **Anais...** São Paulo, FAPCOM, 2019. Disponível em: <https://www.fapcom.edu.br/wp-content/uploads/2019/10/ANAIS-MEDIACOM-2019.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2023.

PERNICIOTTI, F. Dançando com o Corpo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 5 mar. 2021. Caderno 2, p. H2.

PIZA, D. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2011.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO Experimental, Editora 34, 2005

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

REIS, S. R. **Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo**: Dança Universal. Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, 2008.

RIVERA, J. B. **Periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

RODOWICK, D. N. Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge. **New Literary History**, v. 26, n. 1, p. 111–121, 1995.

ROSÁRIO, N. M. Formatos e Gêneros em corpos eletrônicos. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. (Orgs.). **Comunicação audiovisual**: gêneros e formatos. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SÁ, S. P.; BITTENCOURT, L. Espaços urbanos e plateias virtuais: o YouTube e as transmissões de espetáculos ao vivo. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 24, p. 1-15, jan./jun. 2014. DOI: <https://doi.org/10.12957/logos.2014.13135>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/13135>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SALLES, C. A. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. São Paulo: Horizonte/Fapesp, 2010.

SALLES, C. A. **Redes da Criação**: Construção da obra de arte. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTOS, V. L. F. **Uma análise das narrativas audiovisuais artivistas**: a produção de conteúdo cultural na TV e nas plataformas digitais. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2022.

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA. Site Oficial da Companhia. São Paulo. Disponível em: <https://spcd.com.br/>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA. Canal oficial da companhia. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/@AudiovisualSPCD>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA. **World Ballet Day | São Paulo Companhia de Dança – Temporada em Construção**. YouTube, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/gK3zU4yF0mE>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SERELLE, M. Metatevê: a mediação como realidade apreensível. **MATRIZES**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 167-179, 2009. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v2i2p167-179>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizzes/article/view/38231>. Acesso em: 1 maio. 2023.

SERELLE, M. A crítica do entretenimento no jornalismo cultural. **Revista Comunicação Midiática**, Bauru, v. 7, n. 2, p. 47-62, mai./ago. 2012. Disponível em: <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/286>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SERELLE, M. A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone. **MATRIZES**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 75-90, mai./ago. 2016a. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v10i2p75-90>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizzes/article/view/119986>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SERELLE, M. A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 43, n. 45, p. 187-199, 2016b. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.109226>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/109226>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. **RuMoRes**, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 58-77, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2019.163281>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/163281>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SILVA, G; SOARES, R. L. O jornalismo como tradução: fabulação narrativa e imaginário social. **Galáxia**, São Paulo, n. 26, p. 110-121, dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/TG4nKsP9gQVQjZZzHndkVjd/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SOARES, R. L. Pequeno inventário de narrativas midiáticas: verdade e ficção em discursos audiovisuais. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 37, n. 34, p. 55-72, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68122>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68122>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SOARES, R. L. Realismos audiovisuais: visibilidades intertextuais em documentários televisivos. **Doc On-Line**, n. 18, p. 216-240, set. 2015. DOI: <https://doi.org/10.20287/doc.d18.dt02>. Disponível em: [http://doc.ubi.pt/18/artigos\\_2.pdf](http://doc.ubi.pt/18/artigos_2.pdf). Acesso em: 01 mai. 2023.

SOARES, R. L. A Narrativa nos Discursos Jornalísticos. **Revista Significação**, YouTube, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/0mlpdCogNTU>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SOARES, R. L.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 9-28, mai./ago. 2016. DOI: <https://doi.org/10.18568/cmc.v13i37.1140>. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/1140>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SOUZA, J. C. A. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

SOUZA, T. C. C. A Análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. Revista eletrônica **Ciberlegenda**, Niterói, n. 6, p. 1-34, 2001. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36795>. Acesso em: 01 mai. 2023.

SPANGHERO, M. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

TELEPADI. Globoplay cria pacote com canais pagos e abertos, esvaziando TV por assinatura. **Folha de S. Paulo**, Telepadi, São Paulo, 31 ago. 2020. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/globo-une-globosat-e-globo-em-pacote-unico-no-digital-esvaziando-tv-paga/#.X00InRO-4FI.twitter>. Acesso em: 01 mai. 2023.

TV GLOBO. “Valsa do apartamento”: tecnologia permite a união do balé e da música em plena pandemia. **Jornal Nacional**, Rio de Janeiro, 13 fev. 2021. Reportagem (2 min). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9267862/>. Acesso em: 01 mai. 2023.

VELOSO, V. Grupo Corpo se reinventa na pandemia e oferece aulas de dança gratuitas pela internet. **G1**, CBN, Belo Horizonte, 15 mai. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/05/15/grupo-corpo-se-reinventa-na-pandemia-e-oferece-aulas-de-danca-gratuitas-pela-internet.ghtml>. Acesso em: 01 mai. 2023.

VELOSO, A. C.; TONDO, S. Com pandemia e novos hábitos, 2020 se torna o ano do streaming no Brasil. **Extra**, Rio de Janeiro, 27 set. 2020. Disponível em: <https://extra.globo.com/economia/com-pandemia-novos-habitos-2020-se-torna-ano-do-streaming-no-brasil-rv1-1-24660806.html>. Acesso em: 01 mai. 2023.

VIDEODANÇA. *In*: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14324/videodanca>. Acesso em: 01 mai. 2023.

WOLTON, D. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1996.

XAVIER, I. **O olhar e a cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, I. A opacidade e a transparência no cinema. **Revista Significação**, YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLVF94mZZnI>. Acesso em: 01 mai. 2023.



## **APÊNDICE A – Mapeamento de vídeos nos canais oficiais das companhias de dança no YouTube**

O mapeamento completo dos vídeos publicados nos canais oficiais do Grupo Corpo e da São Paulo Companhia de Dança no YouTube pode ser consultado no seguinte link e QRCode:



<https://11nk.dev/HBYJh>

**MAPEAMENTO DOS VÍDEOS NO CANAL OFICIAL DO GRUPO CORPO**

Título do vídeo	Tempo	Data	Visualizações	Gostei	Não gostei	Comentários	Gênero	Subgênero	Playlist	OBS.
Grupo Corpo - Imã   2009	0:01:41	16/11/2009	34.741	96	0	5	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Imã   2009	00:00:55	16/11/2009	24.776	43	0	1	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Breu   2007	00:03:21	02/03/2010	35.018	259	0	15	Coreografia	Espetáculo/trecho	Espetáculos Grupo Corpo	
Grupo Corpo - Lecuona   2004	0:02:57	08/03/2010	35.455	178	0	16	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Lecuona   2004	0:03:31	09/03/2010	49.043	190	0	17	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Lecuona   2004	0:02:58	10/03/2010	99.780	726	0	56	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - O Corpo   2000	0:02:03	16/03/2010	13.447	49	0	6	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Santagustín   2002	0:04:19	24/03/2010	25.012	75	0	5	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Benguelê   1998	0:05:09	30/03/2010	54.684	517	0	16	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Bach   1996	0:04:03	05/05/2010	12.203	71	0	3	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Bach   1996	0:04:57	05/05/2010	74.696	246	0	11	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Parabelo   1997	0:05:08	06/05/2010	141.907	819	0	37	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Parabelo   1997	0:04:09	06/05/2010	27.162	238	0	14	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Nazareth   1993	0:07:50	07/05/2010	43.780	217	0	15	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - 21   1992	0:02:22	09/05/2010	8.085	30	0	0	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - 21   1992	0:02:46	09/05/2010	10.868	37	0	0	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Missa do Orfanato   1989	0:03:06	11/05/2010	18.495	150	0	7	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Sem Mim   2011	0:02:29	06/10/2011	96.042	749	0	44	Coreografia	Espetáculo/trecho	Espetáculos Grupo Corpo	
Grupo Corpo - Sem Mim   2011	0:03:31	07/10/2011	143.794	934	0	59	Coreografia	Espetáculo/trecho	Espetáculos Grupo Corpo	
Grupo Corpo - Santagustín   2002	0:05:15	13/03/2012	53.263	206	0	12	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Triz   ensaio - Grupo Corpo	0:00:31	13/08/2013	4.428	27	0	7	Documental	Bastidores	-	
Grupo Corpo - Triz   2013	0:01:55	14/03/2014	6.292	52	0	1	Coreografia	Espetáculo/trecho	-	
Grupo Corpo - Triz   2013	0:06:30	14/03/2014	148.956	1.000	0	36	Coreografia	Espetáculo/trecho	Espetáculos Grupo Corpo	
Grupo Corpo - Triz   2013	0:04:35	04/04/2014	57.709	401	0	16	Coreografia	Espetáculo/trecho	Espetáculos Grupo Corpo	
Grupo Corpo - 40 Anos: Criação do espetáculo de 2015	0:00:40	22/01/2015	1.282	31	0	0	Promocional	Promo	-	
Grupo Corpo - 40 Anos: Conheça essa história	0:00:54	22/01/2015	2.901	88	0	3	Promocional	Promo	-	
Grupo Corpo - 40 Anos: Criação do espetáculo de 2015 (Teaser 02)	0:00:47	27/01/2015	1.925	29	0	4	Promocional	Promo	-	
Grupo Corpo - 40 Anos: Novos vídeos no Canal	0:00:34	29/01/2015	8.044	52	0	2	Promocional	Promo	-	
# 01 Grupo Corpo - 40 Anos: O primeiro espetáculo (Ep.01)	0:06:36	05/02/2015	7.228	166	0	15	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos	
Grupo Corpo - Maria Maria   1976 [Primeiro espetáculo do Grupo Corpo]	0:39:50	05/02/2015	61.184	1.000	0	69	Coreografia	Espetáculo/integra	Espetáculos Grupo Corpo	
# 01 Espetáculo 2015: A música de Marco Antônio Guimarães para o Grupo Corpo (Ep. 01)	0:04:38	12/02/2015	7.191	110	0	6	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015	
Grupo Corpo - Bach   1996 [Suite VI]	0:05:11	12/02/2015	64.276	687	0	28	Coreografia	Espetáculo/trecho	Espetáculos Grupo Corpo	
Grupo Corpo - 21   1992	0:07:54	12/02/2015	70.074	1.000	0	36	Coreografia	Espetáculo/trecho	Espetáculos Grupo Corpo	
Grupo Corpo - Sete ou oito peças para um ballet   1994	0:02:33	12/02/2015	16.704	215	0	6	Coreografia	Espetáculo/trecho	Espetáculos Grupo Corpo	
# 02 Espetáculo 2015: Ensaio da Filarmônica de Minas Gerais para gravação trilha do Grupo Corpo	0:04:14	19/02/2015	3.359	58	0	3	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015	



# 02 Grupo Corpo - 40 Anos: Trajetória de 1978 - 1987 (Ep. 02)	0:06:37	26/02/2015	5.049	87	0	6	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 03 Espetáculo 2015 - A música de Samuel Rosa para o Grupo Corpo	0:04:45	05/03/2015	6.898	89	0	6	Documental	Basidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 04 - Gravação da trilha com a Filarmônica de Minas Gerais	0:05:27	12/03/2015	4.133	82	0	9	Documental	Basidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 05 - Gravação em estúdio da trilha do novo espetáculo do Grupo Corpo	0:03:55	19/03/2015	2.534	47	0	0	Documental	Basidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 03 Grupo Corpo - 40 Anos: Missa do Orfanato (1989)	0:04:14	26/03/2015	2.710	64	0	6	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
Grupo Corpo - Onqotô   2005: Mortal Loucura	0:07:31	29/03/2015	305.801	5.600	0	227	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Missa do Orfanato   1989	0:03:20	30/03/2015	3.267	48	0	3	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - 21   1992 [Hai kai - 01]	0:03:22	30/03/2015	5.758	48	0	0	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - 21   1992 [Abertura]	0:02:36	30/03/2015	8.307	103	0	2	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Onqotô   2005: Pesar do Mundo	0:04:49	30/03/2015	189.761	2.500	0	77	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Triz   2013	0:06:47	02/04/2015	18.716	247	0	5	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Sem Mim   2011	0:07:26	02/04/2015	253.937	3.000	0	144	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Lecuona   2004	0:05:53	02/04/2015	30.389	438	0	29	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Benguelê   1998	0:03:49	02/04/2015	7.944	120	0	8	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Benguelê   1998	0:02:46	02/04/2015	4.268	72	0	14	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Parabelo   1997	00:04:02	02/04/2015	8.390	139	0	1	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Parabelo   1997	0:07:22	02/04/2015	808.020	13.000	0	671	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Parabelo   1997	0:05:18	02/04/2015	21.781	327	0	11	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Nazareth   1993	00:03:13	02/04/2015	3.540	48	0	7	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Nazareth   1993	0:03:28	02/04/2015	8.536	183	0	49	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Nazareth   1993	0:07:28	02/04/2015	38.020	450	0	16	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Missa do Orfanato   1989	0:02:07	02/04/2015	2.611	26	0	6	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Missa do Orfanato   1989	0:04:16	02/04/2015	4.636	82	0	9	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Missa do Orfanato   1989	0:02:29	02/04/2015	2.790	56	0	5	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Missa do Orfanato   1989	0:05:43	02/04/2015	12.406	193	0	11	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Inã   2009	0:03:24	02/04/2015	11.041	160	0	3	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Sete ou oito peças para um ballet   1994	0:02:49	02/04/2015	11.646	151	0	19	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Bach   1996	0:03:57	02/04/2015	7.650	104	0	2	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Bach   1996	0:02:20	02/04/2015	4.181	42	0	1	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Bach   1996	0:04:37	02/04/2015	36.267	295	0	16	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - 21   1992	0:03:59	02/04/2015	9.382	101	0	4	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - 21   1992	0:02:35	02/04/2015	3.714	41	0	3	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Benguelê   1998	0:04:33	02/04/2015	31.660	405	0	41	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Lecuona   2004	0:03:12	04/04/2015	25.870	352	0	31	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Lecuona   2004	0:02:14	04/04/2015	16.914	210	0	12	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Lecuona   2004	0:03:04	04/04/2015	16.020	230	0	15	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Santagustin   2002	0:03:17	04/04/2015	7.095	79	0	7	Coreografia	Espectáculo/trecho	Espectáculos Grupo Corpo

Grupo Corpo - O Corpo   2000	0:03:42	04/04/2015	8.884	115	0	12	Coreografia	Espetáculo/trecho	Espetáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Benguelê   1998	0:07:47	04/04/2015	63.240	736	0	25	Coreografia	Espetáculo/trecho	Espetáculos Grupo Corpo
# 04 - Grupo Corpo - 40 Anos: 21 (1992)	0:05:23	10/04/2015	3.392	70	0	5	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 06 - Montagem da Coreografia do espetáculo 2015	0:03:28	16/04/2015	6.309	109	0	8	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 07 - Montagem da coreografia do Espetáculo 2015 do Grupo Corpo	0:02:12	23/04/2015	6.052	98	0	7	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 05 - Grupo Corpo - 40 Anos: Nazareth (1993)	0:06:27	30/04/2015	3.751	107	0	1	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 08 - Montagem da coreografia do Espetáculo 2015	0:03:16	07/05/2015	7.416	90	0	7	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 06 Grupo Corpo 40 anos - Sete ou oito peças para um ballet (1994) e Bach (1996)	0:06:42	15/05/2015	3.364	78	0	1	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 09 - Contando os passos	0:04:27	21/05/2015	4.009	96	0	11	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 07 - Grupo Corpo 40 anos - Parabelo (1997)	0:05:32	28/05/2015	4.541	99	0	1	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 10 - Samuel Rosa no ensaio do novo espetáculo	0:02:47	04/06/2015	5.505	79	0	2	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 08 - Grupo Corpo 40 Anos - Benguelê (1998)	0:05:58	11/06/2015	2.349	62	0	2	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 11 - Concepção do cenário	0:03:18	18/06/2015	2.623	42	0	3	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 09 - Grupo Corpo 40 Anos - O Corpo (2000) e Santiagustin (2002)	0:05:35	25/06/2015	1.676	34	0	0	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 12 - Novos elementos entram em cena	0:02:43	02/07/2015	4.074	46	0	3	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 10 - Grupo Corpo 40 Anos - Lecuona (2004)	0:04:47	09/07/2015	3.500	59	0	1	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 13 - Agora é só ensaiar	0:03:00	16/07/2015	3.700	64	0	3	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 11 - Grupo Corpo 40 Anos - Onqotó (2005)	0:05:12	23/07/2015	4.286	96	0	2	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 14 - Grupo Corpo na reta final para a estreia	0:02:57	30/07/2015	3.668	67	0	8	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 15 - Grupo Corpo estreia espetáculo comemorativo de 40 anos	0:06:02	06/08/2015	10.171	131	0	8	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 16 - Grupo Corpo estreia em São Paulo	0:04:03	14/08/2015	5.683	95	0	9	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 12 - Grupo Corpo 40 Anos - Breu (2007)	0:06:36	21/08/2015	3.223	66	0	1	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 13 - Grupo Corpo 40 Anos - Imã (2009)	0:04:15	28/08/2015	1.779	35	0	0	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
Grupo Corpo - Imã   2009	0:04:11	28/08/2015	39.318	418	0	12	Coreografia	Espetáculo/trecho	Espetáculos Grupo Corpo
# 14 - Grupo Corpo 40 Anos - Sem Mim (2011)	0:07:00	04/07/2015	6.537	121	0	6	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 17 - Grupo Corpo estreia no Rio de Janeiro	0:06:09	12/09/2015	3.614	76	0	3	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - Espetáculo 2015
# 15 - Grupo Corpo 40 Anos - Triz (2013)	0:06:14	25/09/2015	2.299	55	0	1	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 16 - Grupo Corpo 40 Anos - Suíte Branca	0:07:10	10/10/2015	22.105	427	0	24	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
# 17 - Grupo Corpo 40 Anos - Dança Sinfônica	0:06:47	24/10/2015	10.063	149	0	17	Documental	Documentário/série	Grupo Corpo 40 Anos
Grupo Corpo - Temporada Popular BH 2015	0:01:04	08/11/2015	1.302	30	0	4	Promocional	Promo	Promos
2015 - Grupo Corpo em Recife	0:03:47	13/11/2015	2.218	76	0	4	Documental	Bastidores/turnê	Turnês
Grupo Corpo - Curitiba 2015	0:01:16	24/11/2015	1.237	38	0	1	Promocional	Promo	Promos

2015 - Grupo Corpo em Belo Horizonte	0:03:06	29/11/2015	2.131	69	0	2	Documental	Bastidores/turnê	-	
2015 - Grupo Corpo em Curitiba	0:04:38	11/12/2015	2.281	45	0	4	Documental	Bastidores/turnê	Turnês	
2015 - Grupo Corpo em São Paulo	0:05:02	27/12/2015	2.792	84	0	6	Documental	Bastidores/turnê	Turnês	
Grupo Corpo 2016 - Montevídeu/Uruguai	0:01:02	02/02/2016	10.272	79	0	1	Promocional	Promo	Promos	
Grupo Corpo - VOD Assista quando e onde quiser	0:00:35	19/02/2016	1.570	32	0	2	Promocional	Promo	-	
Grupo Corpo TOUR 2016 - Montevídeu/Uruguai	0:02:50	03/03/2016	1.890	49	0	1	Documental	Bastidores/turnê	Turnês	
Grupo Corpo 2016 - USA	0:00:30	07/03/2016	2.095	22	0	0	Promocional	Promo	Promos	
Grupo Corpo USA TOUR 2016 - Trailer	0:01:13	25/03/2016	1.677	41	0	0	Promocional	Promo	Turnês	
Grupo Corpo USA TOUR 2016 - Trailer 2	0:01:16	01/04/2016	1.402	41	0	3	Promocional	Promo	Turnês	
Grupo Corpo TOUR 2016 - USA Ep. 01	0:05:16	20/04/2016	13.084	200	0	17	Documental	Bastidores/turnê	Turnês	
Grupo Corpo TOUR 2016 - USA Ep. 02	0:05:35	29/04/2016	6.307	122	0	9	Documental	Bastidores/turnê	Turnês	
Grupo Corpo 2016 - Buenos Aires/Argentina (Promo)	0:00:39	10/05/2016	4.357	48	0	1	Promocional	Promo	Promos	
Grupo Corpo BACKSTAGE Ep. 01	0:02:30	26/05/2016	5.374	183	0	5	Documental	Bastidores	Backstage	
Grupo Corpo 2016 - Porto Alegre (Promo)	0:00:34	07/06/2016	1.580	30	0	0	Promocional	Promo	Promos	
Grupo Corpo TOUR 2016 - Buenos Aires/Argentina	0:03:33	20/06/2016	3.045	70	0	4	Documental	Bastidores/turnê	Turnês	
Grupo Corpo BACKSTAGE Ep. 02	0:02:53	10/07/2016	10.693	294	0	11	Documental	Bastidores/criação	Backstage	
Grupo Corpo   Dança Sinfônica [2015]	0:01:20	21/07/2016	59.572	712	0	33	Coreografia	Espectáculo/trecho	-	
Grupo Corpo 2016 - São Paulo (Promo)	0:00:29	25/07/2016	1.161	29	0	2	Promocional	Promo	-	
Grupo Corpo 2016 - Belo Horizonte (Promo)	0:00:32	24/08/2016	1.058	30	0	1	Promocional	Promo	Promos	
Grupo Corpo BACKSTAGE Ep. 03	0:02:36	27/08/2016	30.146	973	0	68	Documental	Bastidores	Backstage	*encerramento das Olimpíadas
Grupo Corpo 2016 - Rio de Janeiro (Promo)	0:00:34	08/09/2016	1.219	31	0	2	Promocional	Promo	-	
Amigos do Corpo	0:01:31	04/10/2016	1.444	79	0	1	Promocional	Promo	-	
Grupo Corpo TOUR 2016 - New York/USA	0:02:22	10/10/2016	3.361	85	0	4	Documental	Bastidores/turnê	Turnês	
Seja um Amigo do Corpo	00:01:00	24/11/2016	768	33	0	2	Promocional	Promo	-	
Grupo Corpo 2016 - Temporada Popular BH (Promo)	0:00:28	05/12/2016	661	21	0	1	Promocional	Promo	Promos	
Grupo Corpo EURO TOUR • NOV 2016	0:03:35	05/12/2016	3.626	85	0	9	Documental	Bastidores/turnê	Turnês	
Grupo Corpo 2017 - Criação Espectáculo (Promo)	0:00:27	10/02/2017	3.693	75	0	8	Promocional	Promo	Promos	Gira - criação do espetáculo - 2017
Grupo Corpo BACKSTAGE Ep. 04	0:02:11	17/02/2017	7.596	234	0	7	Documental	Bastidores	Backstage	
Grupo Corpo 2017 - Criação Espectáculo (Promo 02)	0:00:42	24/02/2017	2.366	61	0	4	Promocional	Promo	Promos	Gira - criação do espetáculo - 2017
Grupo Corpo BACKSTAGE Ep. 05	0:02:25	04/03/2017	7.181	209	0	14	Documental	Bastidores	Backstage	
Grupo Corpo 2017 - Criação Espectáculo (Promo 03)	0:00:30	13/03/2017	2.487	57	0	7	Promocional	Promo	Gira - criação do espetáculo - 2017	
# 01 Grupo Corpo 2017: A Música do Metá Metá	0:01:37	11/04/2017	10.488	209	0	9	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017	
# 02 Grupo Corpo 2017: Música pronta, começa a coreografia	0:02:06	25/04/2017	8.753	215	0	6	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017	
#03 Grupo Corpo 2017: Início da remontagem de Bach	0:02:06	04/05/2017	5.662	162	0	15	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017	
#04 Grupo Corpo 2017: A criação da coreografia continua	0:01:48	12/05/2017	6.298	150	0	9	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017	

#05 Grupo Corpo 2017: A criação do Espetáculo continua	0:01:39	25/05/2017	4.413	95	0	13	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017
#06 Grupo Corpo 2017: Remontagem de Bach	0:02:00	05/06/2017	6.565	176	0	5	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017
#07 Grupo Corpo 2017: A criação do Espetáculo continua	0:02:13	09/06/2017	5.461	131	0	27	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017
#08 Grupo Corpo 2017: A criação do Espetáculo	0:01:35	24/06/2017	6.539	146	0	15	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017
#09 Grupo Corpo 2017: A criação do Espetáculo	0:01:08	07/07/2017	4.531	100	0	5	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017
Grupo Corpo TOUR 2017 - Spoleto/ITALIA	0:03:18	15/07/2017	6.314	306	0	13	Documental	Bastidores/turnê	Turnês
Grupo Corpo 2017 - São Paulo (Promo)	0:00:32	21/07/2017	2.862	36	0	8	Promocional	Promo	-
#10 - Grupo Corpo 2017: A criação do Espetáculo	0:01:38	01/08/2017	6.174	164	0	6	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017
#11 - Grupo Corpo 2017: Estreia em São Paulo	0:04:04	12/08/2017	19.059	329	0	34	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017
Grupo Corpo 2017 - Rio de Janeiro (Promo)	0:00:30	14/08/2017	2.065	47	0	1	Promocional	Promo	Promos
#12 - Grupo Corpo 2017: Estreia no Rio de Janeiro	0:03:04	31/08/2017	7.400	159	0	9	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017
Grupo Corpo 2017 - Belo Horizonte (Promo)	0:00:30	01/09/2017	1.124	32	0	1	Promocional	Promo	Promos
#13 - Grupo Corpo 2017: Estreia em Belo Horizonte	0:01:56	17/09/2017	3.059	114	0	2	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017
Grupo Corpo 2017 - Ipatinga (Promo)	0:00:30	27/09/2017	830	29	0	3	Promocional	Promo	Promos
Grupo Corpo 2017 - Porto Alegre (Promo)	0:00:30	02/10/2017	1.068	46	0	1	Promocional	Promo	-
Grupo Corpo 2017 - Uberlândia (Promo)	0:00:30	09/10/2017	993	30	0	1	Promocional	Promo	Promos
#14 - Grupo Corpo 2017: Estreia em Porto Alegre	0:03:31	16/10/2017	4.168	89	0	4	Documental	Bastidores/criação	Gira - criação do espetáculo - 2017
O Grupo Corpo se completa com seu apoio (2017)	00:00:35	20/11/2017	260	11	0	-	Promocional	Promo	-
Grupo Corpo 2017 - Belo Horizonte Temporada Popular (promo)	0:00:39	20/11/2017	794	37	0	4	Promocional	Promo	Promos
#01 - Grupo Corpo 2018	0:01:55	12/03/2018	2.688	116	0	7	Documental	Bastidores	Backstage
#02 - Grupo Corpo 2018	0:01:45	19/03/2018	3.250	159	0	5	Documental	Bastidores	Backstage
Grupo Corpo 2018 - Curitiba	00:04:24	05/04/2018	5.136	165	0	16	Documental	Bastidores/turnê	Turnês
#03 Grupo Corpo - 2018	0:00:41	19/04/2018	2.249	98	0	3	Documental	Bastidores	Backstage
#04 - Grupo Corpo 2018	0:00:56	10/05/2018	1.920	113	0	5	Documental	Bastidores	Backstage
Grupo Corpo 2018 - Wolfsburg	0:05:17	16/05/2018	8.681	258	0	18	Documental	Bastidores/turnê	Turnês
#05 - Grupo Corpo 2018	0:01:40	30/05/2018	3.449	179	0	6	Documental	Bastidores	Backstage
#06 - Grupo Corpo 2018	0:01:46	15/06/2018	3.961	171	0	0	Documental	Bastidores	Backstage
#07 - Grupo Corpo 2018	0:02:00	29/06/2018	2.965	176	0	8	Documental	Bastidores	Backstage
Grupo Corpo - Gira   2017	0:05:40	04/07/2018	438.984	2.900	0	91	Coreografia	Espetáculo/trecho	*vídeo em destaque na home
#08 - Grupo Corpo 2018	0:01:46	16/07/2018	5.518	235	0	5	Documental	Bastidores	Backstage
Grupo Corpo 2018 - São Paulo	0:04:35	16/08/2018	6.161	248	0	8	Documental	Bastidores/turnê	Turnês
Grupo Corpo 2018 - Belo Horizonte	0:04:11	10/09/2018	7.977	219	0	9	Documental	Bastidores/turnê	Turnês
Grupo Corpo 2018 - Salvador	0:04:42	10/10/2018	12.238	229	0	3	Documental	Bastidores/turnê	Turnês

Grupo Corpo 2018 - Rio de Janeiro	0:04:18	18/10/2018	6.657	226	0	11	Documental	Bastidores/turnê	Turnês
Grupo Corpo - Dança Sinfônica (2015)	0:03:38	22/11/2018	45.594	960	0	31	Coreografia	Espectáculo/frecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - 21 (1992)	0:02:01	22/11/2018	15.254	256	0	0	Coreografia	Espectáculo/frecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - 21 (1992)	0:01:10	22/11/2018	23.961	186	0	1	Coreografia	Espectáculo/frecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo 2018 - Belo Horizonte (Temporada Popular)	0:04:25	14/12/2018	1.686	108	0	5	Documental	Bastidores/turnê	-
Grupo Corpo - Breu (2007)	0:04:26	15/12/2018	16.791	339	0	23	Coreografia	Espectáculo/frecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Suíte Branca (2015)	0:01:43	15/12/2018	32.738	853	0	16	Coreografia	Espectáculo/frecho	Espectáculos Grupo Corpo
Grupo Corpo - Lecuona (2004)	0:03:05	24/12/2018	6.592	166	0	6	Coreografia	Espectáculo/frecho	-
Grupo Corpo - Lecuona (2004)	0:03:35	24/12/2018	6.131	181	0	5	Coreografia	Espectáculo/frecho	-
#01 - Grupo Corpo 2019	0:02:23	18/01/2019	4.585	232	0	8	Documental	Bastidores	Backstage
Grupo Corpo 2019 - Montreal	00:04:58	02/03/2019	19.534	304	0	10	Documental	Bastidores/turnê	Turnês
Grupo Corpo 2019 - New York	0:05:57	02/03/2019	28.410	558	0	17	Documental	Bastidores/turnê	Turnês
Grupo Corpo 2019   Sherbrooke, Canada	0:02:56	21/03/2019	4.769	143	0	8	Documental	Bastidores/turnê	Turnês
Grupo Corpo 2019   Ottawa, Canada	0:04:13	21/03/2019	10.799	290	0	11	Documental	Bastidores/turnê	Turnês
#01 Grupo Corpo - GIL	0:02:28	10/05/2019	13.242	566	0	17	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
#02 Grupo Corpo - GIL	0:01:53	17/05/2019	6.712	271	0	8	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
#03 Grupo Corpo - GIL	0:01:56	24/05/2019	7.056	259	0	16	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
Grupo Corpo   Amigos do Corpo	0:00:29	03/06/2019	1.173	74	0	2	Promocional	Promo	-
#04 Grupo Corpo - GIL	0:02:01	03/06/2019	8.166	417	0	9	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
#05 Grupo Corpo - GIL	0:02:19	10/06/2019	9.085	367	0	7	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
#06 Grupo Corpo - GIL	0:01:34	18/06/2019	6.703	250	0	5	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
#07 Grupo Corpo - GIL	0:01:53	25/06/2019	4.044	206	0	8	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
GIL - Seja nosso convidado	0:00:14	28/06/2019	2.097	102	0	-	Promocional	Promo	Promos
#08 Grupo Corpo - GIL	0:01:30	04/07/2019	4.647	237	0	14	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
#09 Grupo Corpo - GIL	00:01:33	11/07/2019	6.726	316	0	4	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
#10 - Grupo Corpo - GIL	0:01:25	22/07/2019	6.890	256	0	8	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
#11 Grupo Corpo - GIL	0:01:52	01/08/2019	5.464	245	0	10	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
#12 Grupo Corpo - GIL	0:03:38	16/08/2019	9.787	392	0	14	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
#13 Grupo Corpo - GIL	0:03:47	09/09/2019	14.889	331	0	6	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
#14 Grupo Corpo - GIL	0:04:05	16/09/2019	26.615	645	0	19	Documental	Bastidores/criação	Grupo Corpo - GIL 2019
Grupo Corpo 2019 - Belo Horizonte (Temporada Popular)	0:05:06	06/12/2019	20.439	636	0	15	Documental	Bastidores/turnê	Turnês
Primavera [backstage #1]	0:00:39	17/10/2021	2.186	167	0	3	Documental	Bastidores/criação	Primavera [backstage] e Backstage
Primavera [backstage #2]	0:00:42	20/10/2021	9.893	292	0	8	Documental	Bastidores/criação	Primavera [backstage] e Backstage
Agenda Abril 2022   Florianópolis e Porto Alegre	0:00:43	05/04/2022	1.389	61	0	5	Promocional	Promo	Promos
Agenda Abril 2022   São Paulo	0:01:00	18/04/2022	1.826	102	0	8	Promocional	Promo	Promos
Agenda Junho 2022   Rio	0:00:51	03/06/2022	1.182	57	0	4	Promocional	Promo	Promos
Agenda agosto 2022	0:00:42	12/07/2022	2.920	119	0	8	Promocional	Promo	Promos
GIRA no Inhotim	0:03:34	22/09/2022	1.084	117	0	12	Documental	Bastidores/turnê	-
Agenda   Outubro 2022 - Salvador	0:01:00	06/10/2022	1.091	51	0	3	Promocional	Promo	Promos

Grupo Corpo   Salvador 2022	0:04:06	07/11/2022	1.463	109	0	4	Documental	Basidores/turnê	Turnês	
Grupo Corpo   Campos do Jordão 2022	0:06:27	26/11/2022	984	96	0	12	Documental	Basidores/turnê	Turnês	
Grupo Corpo   Uberlândia 2022	0:05:12	13/12/2022	847	67	0	7	Documental	Basidores/turnê	Turnês	
Grupo Corpo   Belo Horizonte - dez 2022	0:06:40	22/12/2022	1.168	101	0	9	Documental	Basidores/turnê	Turnês	visualizações segundo Twitter do Grupo
Grupo Corpo - Aula 01 15/08	1:00:00	15/08/2020	5.700				Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 13/11/20
Grupo Corpo - Aula 02 16/08	1:00:00	16/08/2020	3.809	2.300	5		Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 13/11/20
Grupo Corpo - Aula 03 17/08	1:00:00	17/08/2020					Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 13/11/20
Grupo Corpo - Aula 01	1:00:00	07/11/2020	19.944	3.100	9	75	Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 13/11/20
Grupo Corpo - Aula 02	1:00:00	08/11/2020	12.654	2.100	6	44	Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 13/11/20
Grupo Corpo - Aula 03	1:00:00	09/11/2020	10.853	1.700	8	8	Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 13/11/20
Grupo Corpo Workshop Online - Aula 05/03	1:19:25	05/03/2021	17.455	3.000	6	57	Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 08/03/21
Grupo Corpo Workshop Online - Aula 12/03	1:01:05	12/03/2021	9.130	1.500	5	38	Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 15/03/21
Grupo Corpo Workshop Online - Aula 19/03	1:04:10	19/03/2021	7.610	1.200	2	44	Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 23/03/21
Grupo Corpo Workshop Online - Aula 26/03	1:12:28	26/03/2021	6.172	981	0	23	Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 30/03/21
Grupo Corpo - Workshop Online Aula 01		07/05/2021	11.572	1.500	4	52	Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 14/05/21
Grupo Corpo - Workshop Online Aula 02	1:15:58	14/05/2021	9.714	1.200	6	31	Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 21/05/21
Grupo Corpo - Workshop Online Aula 03	1:00:00	21/05/2021	7.987	886	1	25	Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 28/05/21
Grupo Corpo - Workshop Online Aula 04	1:08:09	28/05/2021	4.561	591	1	13	Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 03/06/21
Grupo Corpo - Workshop Online Aula Especial		31/05/2021	4.065	597	1	5	Ao vivo	Workshop	-	disponível 1 semana / print 03/06/21
Grupo Corpo - Workshop Online Aula 01	00:58:55	04/03/2022	4.004	571	0	21	Ao vivo	Workshop	-	disponível 10 dias / print 11/03/2022
Grupo Corpo - Workshop Online Aula 02	1:02:20	11/03/2022	2.782	340	0	7	Ao vivo	Workshop	-	disponível 10 dias / print 18/03/22
Grupo Corpo - Workshop Online Aula 03	1:00:55	18/03/2022	2.016	252	0	5	Ao vivo	Workshop	-	disponível 10 dias / print 26/03/22
Grupo Corpo - Workshop Online Aula 04	1:08:08	25/03/2022	1.484	171	0	8	Ao vivo	Workshop	-	disponível 10 dias / print 01/04/22
Temporada Comentada   Parabelo - 16/07/2021	1:00:00	16/07/2021	915*	479	2		Ao vivo	Espetáculo/comentado	-	
Temporada Comentada   Gira 13/08/2021	1:00:00	13/08/2021	662*	138	0		Ao vivo	Espetáculo/comentado	-	
Temporada Comentada   Bach 17/09/2021	1:00:00	17/09/2021			-		Ao vivo	Espetáculo/comentado	-	
Temporada Comentada - SUITE BRANCA 08-10-21		08/10/2021	212*	102	0		Ao vivo	Espetáculo/comentado	-	
<b>MÉDIAS</b>	<b>0:08:30</b>		<b>21.541</b>	<b>385</b>	<b>0</b>	<b>16</b>				

MAPEAMENTO DOS VÍDEOS NO CANAL OFICIAL DA SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA												
Título do vídeo	Tempo	Data	Visualizações	Gostei	Não gostei	Comentários	Gênero	Subgênero	Playlist	OBS.		
Corpo a Corpo Professores - CAIXA PRETA - São Paulo Companhia de Dança	0:05:55	05/10/2009	2.375	23	0	1	Documental	Documentário/Institucional	-			
São Paulo Companhia de Dança - Teatro Alfa	0:00:30	19/10/2009	1.570	2	0	0	Promocional	Promo	-			
São Paulo Companhia de Dança - Estreia novas obras no Teatro Alfa	0:00:31	01/09/2010	888	3	0	1	Promocional	Promo	-			
São Paulo Companhia de Dança - Estreia Sechs Tånze no Teatro Alfa	0:00:42	01/09/2010	3.043	3	0	0	Promocional	Promo	-			
São Paulo Companhia de Dança - Prélude à l'Après-midi d'un Faune no Teatro Alfa	0:00:40	02/09/2010	2.489	5	0	0	Promocional	Promo	-			
FIGURAS DA DANÇA - 2010	0:03:46	11/10/2010	678	3	0	0	Promocional	Promo	-			
São Paulo Companhia de Dança - Prélude à l'Après-midi d'un Faune - HD	0:00:53	07/11/2010	1.320	5	0	0	Promocional	Promo	-			
São Paulo Companhia de Dança - Sechs Tånze - HD	0:00:50	07/11/2010	1.742	6	0	0	Promocional	Promo	-			
São Paulo Companhia de Dança - Sérgio Cardoso - Os Duplos HD	0:00:52	08/11/2010	12.469	33	0	0	Promocional	Promo	-			
A SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA - INSTITUCIONAL	0:05:48	16/12/2010	33.545	196	0	5	Documental	Documentário/Institucional	-			
São Paulo Companhia de Dança - Vitória (ES)	0:00:30	27/01/2011	2.548	4	0	0	Promocional	Promo	-			
SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA - PALESTRA - INÊS BOGÉA - VITÓRIA	0:00:54	03/02/2011	737	2	0	0	Promocional	Promo	-			
São Paulo Companhia de Dança - Caraguatatuba 11 e 12 de Fevereiro	0:00:37	11/02/2011	703	2	0	0	Promocional	Promo	-			
São Paulo Companhia de Dança apresenta obras de seu repertório em Salvador	0:00:30	19/04/2011	3.522	2	0	0	Promocional	Promo	-			
Cia dança2	0:01:24	26/05/2011	159	3	0	0	Documental	Depoimentos	-			
Canteiro de Obras - Sechs Tånze	0:10:10	01/07/2011	673	8	0	0	Documental	Bastidores/criação	-			
Canteiro de Obras 2010 - Os Duplos	0:13:27	02/07/2011	1.498	16	0	0	Documental	Bastidores/criação	-			
Memória - Canteiro de Obras 2010	0:09:31	07/07/2011	1.131	7	0	2	Documental	Bastidores/criação	-			
SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA NO METRÔ	0:03:53	26/01/2012	4.292	13	0	0	Promocional	Promo	-			
São Paulo Companhia de Dança - Metrô Brás	0:05:23	03/02/2012	2.794	14	0	2	Coreografia	Espetáculo/trechos	-			
São Paulo Companhia de Dança - Metrô Brás e Paraisópolis	0:02:40	08/03/2012	1.331	11	0	0	Coreografia	Espetáculo/trechos	-			
BALLET 101, 2006 de Eric Gauthier - TRECHO Editado	0:02:14	17/07/2012	4.045	15	0	0	Coreografia	Espetáculo/trechos	-			
SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA NO TEATRO ALFA 2012	0:00:30	06/09/2012	3.319	9	0	0	Promocional	Promo	-			
Making Off - Turnê Européia - São Paulo Companhia de Dança	0:02:00	14/04/2013	920	4	0	3	Documental	Bastidores/turnê	-			
TURNÊ EUROPEIA - ALEMANHA e ÁUSTRIA	0:09:18	14/05/2013	2.347	20	0	0	Documental	Bastidores/turnê	-			
ESTRÉIA MUNDIAL DE PEEKABOO - WOLFSBURG	0:03:22	15/05/2013	1.509	6	0	0	Documental	Bastidores/turnê	-			
AZOUGUE, 2012 de Rui Moreira - Trecho Editado	0:02:56	04/06/2013	1.419	12	0	2	Coreografia	Espetáculo/trechos	-			

Programas Educativos   Espetáculo Aberto para Estudantes   São Paulo Companhia de Dança	0:01:32	10/07/2013	770	2	0	0	-	Promocional	Promo	-
FIGURAS DA DANÇA 2009   RUTH RACHOU - Promocional	0:03:26	22/03/2014	1.397	24	0	0	1	Promocional	Promo	-
INSIDE OF THE DANCE - São Paulo Dance Company	0:06:01	07/09/2014	1.248	4	0	0	0	Documental	Documentário/institucional	-
1º ATELIÊ INTERNACIONAL SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA	0:08:39	27/05/2014	11.419	129	0	0	3	Documental	Documentário/institucional	-
São Paulo Companhia de Dança em Salvador - ROMEU E JULIETA	0:00:30	22/09/2014	2.409	11	0	0	0	Promocional	Promo	-
Coreography, 2015 de Clébio Oliveira - MAM Promocional	0:02:11	09/04/2015	927	16	0	0	1	Promocional	Promo	-
FIGURAS DA DANÇA 2013 - CECILIA KERCHER - TEASER	0:01:46	25/07/2015	3.103	59	0	0	2	Promocional	Promo	-
FIGURAS DA DANÇA 2014 - JAIR MORAES - TEASER	0:01:34	25/07/2015	1.751	34	0	0	0	Promocional	Promo	-
FIGURAS DA DANÇA 2014 - ELIANA CAMINADA - TEASER	0:01:04	25/07/2015	554	16	0	0	1	Promocional	Promo	-
FIGURAS DA DANÇA 2008 - ADY ADDOR - TEASER	0:01:08	25/07/2015	840	12	0	0	0	Promocional	Promo	-
2º Ateliê Internacional São Paulo Companhia de Dança	0:09:06	09/10/2015	1.999	26	0	0	0	Documental	Documentário/institucional	-
MUSEU DANÇANTE - THE DANCING MUSEUM	0:08:56	21/10/2015	463	18	0	0	0	Documental	Documentário	-
ARTE 1 EM MOVIMENTO - Um novo Dom Quixote	0:08:04	14/11/2015	437	8	0	0	2	Documental	Reportagem externa	-
São Paulo Companhia de Dança - Temporada Nov/2015 - O Sonho de Dom Quixote	0:00:27	14/11/2015	453	4	0	0	0	Promocional	Promo	-
Bingol, 2014 de Rafael Gomes - Teaser	0:01:10	23/11/2015	619	3	0	0	0	Promocional	Promo	-
CANTEIRO DE OBRAS 2012 - Trecho 2m33	0:02:33	26/01/2016	607	11	0	0	1	Promocional	Promo	-
Por Dentro da Dança - Teatro Sérgio Cardoso	0:08:19	03/06/2016	3.140	58	0	0	3	Documental	Bastidores/criação	-
O Sonho de Dom Quixote - De 10 a 19 de junho - Teatro Sérgio Cardoso	0:00:30	15/06/2015	717	8	0	0	1	Promocional	Promo	-
São Paulo Companhia de Dança - De 10 a 26 de junho Teatro Sérgio Cardoso	0:00:30	16/06/2016	333	4	0	0	0	Promocional	Promo	-
Por Dentro da Dança - Jacareí - São Paulo Companhia de Dança	0:08:00	13/07/2016	1.401	29	0	0	3	Documental	Bastidores/criação	-
Clipe de Campinas - O Sonho de Dom Quixote	0:02:21	23/08/2016	461	5	0	0	0	Documental	Bastidores/turnê	-
São Paulo Companhia de Dança em INDAIATUBA	0:02:12	02/09/2016	1.806	39	0	0	0	Promocional	Promo	-
São Paulo Companhia de Dança - Teaser Série TV Cultura	0:01:14	05/09/2016	995	16	0	0	0	Promocional	Promo	-
São Paulo Companhia de Dança em ILHABELA	0:02:35	08/09/2016	811	15	0	0	0	Promocional	Promo	-
São Paulo Companhia de Dança em Pindamonhangaba	0:03:06	06/11/2016	342	8	0	0	1	Documental	Bastidores/turnê	-
Romeu e Julieta, de Giovanni Di Palma no Teatro Sérgio Cardoso	0:00:27	06/11/2016	249	7	0	0	0	Promocional	Promo	-
ROMEU E JULIETA, de Giovanni Di Palma   com Nielson Souza e Larissa Lins	0:05:28	06/11/2016	1.299	30	0	0	1	Documental	Bastidores/criação	-



São Paulo Companhia de Dança - Temporada Teatro Sérgio Cardoso - GEN, NGALI... e PIVÔ	0:00:27	09/11/2016	1.101	13	0	0	Promocional	Promo	-
PULCINELLA de Giovanni Di Palma - São Paulo Companhia de Dança - Promo 01	0:02:10	23/08/2017	477	9	0	0	Promocional	Promo	-
PULCINELLA   ARLECCHINO - MATERIA NA GLOBO	0:04:32	23/08/2017	515	6	0	1	Documental	Reportagem externa	-
PULCINELLA de Giovanni Di Palma - São Paulo Companhia de Dança - Promo Ensaio	0:02:04	23/08/2017	277	5	0	0	Promocional	Promo	-
Figuras da Dança 2016   José Possi Neto	0:41:31	23/08/2017	1.652	37	0	2	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2008   Marilena Ansaldo	0:25:49	23/08/2017	1.705	105	0	5	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2008   Ismael Guiser	0:25:44	23/08/2017	1.202	51	0	0	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2008   Ady Addor	0:25:46	23/08/2017	1.725	87	0	2	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2008   Penha de Souza	0:25:33	23/08/2017	1.355	76	0	4	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2009   Ruth Rachou	0:28:26	23/08/2017	1.097	33	0	0	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2009   Hilda Bittencourt	0:28:17	23/08/2017	1.137	47	0	0	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2009   Tatiana Leskova	0:28:22	23/08/2017	2.753	129	0	3	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2009   Antonio Carlos Cardoso	0:31:45	23/08/2017	846	22	0	1	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2009   Luis Arrieta	0:27:38	23/08/2017	1.747	89	0	1	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2011   Célia Gouvêa	0:34:03	23/08/2017	1.094	34	0	1	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2011   Ana Boleafogo	00:34:29	23/08/2017	13.424	525	0	12	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2010   Márcia Haydée	0:30:24	23/08/2017	8.011	254	0	27	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2010   Carlos Moraes	0:29:37	23/08/17	1.215	52	0	0	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2010   Sônia Mota	0:27:54	23/08/2017	2.359	61	0	2	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2010   Angel Vianna	00:29:19	23/08/2017	3.758	175	0	4	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2010   Décio Otero	0:28:12	23/08/2017	1.050	49	0	2	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2012   Marilene Martins	0:28:34	23/08/2017	1.423	41	0	2	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2012   Ismael Ivo	0:32:01	23/08/2017	21.996	775	0	47	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2012   Edson Claro	0:31:02	23/08/2017	2.244	124	0	12	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2012   Lia Robatto	0:33:15	23/08/2017	2.462	77	0	3	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2013   Hugo Travers	0:28:32	23/08/2017	1.045	38	0	8	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2013   J.C. Violla	0:27:51	23/08/2017	2.027	59	0	2	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2013   Cecilia Kerche	0:35:49	23/08/2017	11.240	459	0	26	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2013   Janice Vieira	0:26:46	23/08/2017	896	28	0	2	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2013   Eva Schul	0:34:43	23/08/2017	1.889	72	0	2	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2015   Nora Esteves	0:30:03	23/08/2017	3.121	114	0	5	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2015   Maria Pia Finocchio	0:26:15	23/08/2017	2.975	73	0	1	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2014   Paulo Pedemeiras	0:36:41	23/08/2017	1.966	69	0	6	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2014   Eliana Caminada	0:28:37	23/08/2017	2.213	100	0	5	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2014   Mara Borba	0:36:34	23/08/2017	1.226	37	0	0	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2014   Jair Moraes	0:30:21	23/08/2017	2.004	68	0	7	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2008   Ivonice Saite	0:26:04	23/08/2017	1.742	65	0	3	Documental	Documentário	Figuras da dança

Figuras da Dança 2016 - José Possi Neto - Promocional	0:04:48	23/08/2017	535	11	0	1	Promocional	Promo	-
3º Ateilé Internacional SPCD, 2017 - Direção Inês Bogéa	0:08:07	23/11/2017	1.306	50	0	0	Documental	Documentário/Institucional	-
10 ANOS da São Paulo Companhia de Dança por Galeria Produções	0:00:42	27/11/2017	461	12	0	0	Promocional	Promo	-
10 ANOS DA SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA - ASSINATURA 2018	0:01:10	29/11/2017	1.367	12	0	0	Promocional	Promo	-
10 ANOS da SPCD - TEASER 1 - TEMPORADA SPCD 2017 (Teatro Sérgio Cardoso)	0:01:00	30/11/2017	373	12	0	0	Promocional	Promo	-
Meu Amigo Bailarino 2017	00:02:43	07/12/2017	195	7	0	0	Documental	Bastidores	-
FIGURAS DA DANÇA 2017   Aracy Evans	0:26:15	22/12/2017	2.935	128	0	13	Documental	Documentário	Figuras da dança
10 ANOS da SPCD - TEASER 2 - ENTREVISTADOS	0:00:59	26/12/2017	234	9	0	1	Promocional	Promo	-
ARTE 1 em São Paulo Companhia de Dança 10 anos   Pillula Nº 01	0:05:17	09/01/2018	1.976	57	0	3	Documental	Reportagem externa	Canal ARTE 1 - Mini-documentários
10 ANOS da SPCD - TEASER 3 - PULCINELLA (Teatro São Pedro)	0:01:00	12/01/2018	231	8	0	0	Promocional	Promo	-
#10anosSPCD Teaser 01 - Audição Jan/2018	0:01:01	18/01/2018	397	13	0	0	Promocional	Promo	-
10 ANOS da SPCD - TEASER 4 - O LAGO DOS CISENES	0:01:00	23/01/2018	1.160	22	0	1	Promocional	Promo	-
10 ANOS da SPCD - TEASER 5 - DETALHES	0:00:59	31/01/2018	230	3	0	0	Promocional	Promo	-
#10anosSPCD Teaser 02 - Criação Thiago Bordin	0:01:00	31/01/2018	534	10	0	0	Promocional	Promo	-
#10anosSPCD Teaser 03 - Ilhabela   Aniversário SPCD	0:01:30	06/02/2018	130	3	0	0	Promocional	Promo	-
ARTE 1 em São Paulo Companhia de Dança 10 anos   Pillula Nº 02	0:05:21	16/02/2018	4.633	131	0	5	Documental	Reportagem externa	Canal ARTE 1 - Mini-documentários
#10anosSPCD Teaser 04 - Chamada Santo Andre   Yoshi	0:01:01	28/02/2018	111	3	0	0	Promocional	Promo	-
10 ANOS DA SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA - ASSINATURA 2018 ADQUIRIDA	0:01:00	14/03/2018	290	7	0	0	Promocional	Promo	-
Matéria Antena Paulista - 10 anos SPCD	0:05:08	14/03/2018	1.734	62	0	1	Documental	Reportagem externa	-
#10anosSPCD Teaser 07 - Ensaio GEN, Cassi Abranches	0:01:00	03/04/2018	40	12	0	0	Promocional	Promo	-
#10anosSPCD Teaser 08 - Convite Marcia Haydée	0:00:51	11/04/2018	364	2	0	0	Promocional	Promo	-
#10anosSPCD Teaser 09 - Preparação O Sonho de Dom Guixote	0:00:57	13/04/2018	269	4	0	0	Promocional	Promo	-
#10anosSPCD Teaser 10 - Preparação para Linz	0:01:00	24/04/2018	132	2	0	0	Promocional	Promo	-
#10anosSPCD Teaser 06 - Palestra A Escrita da Dança	0:00:40	24/04/2018	164	5	0	0	Promocional	Promo	-
#10anosSPCD Teaser 05 - Chamada Santo Andre   Nielson e Thamiris	0:01:00	24/04/2018	70	1	0	0	Promocional	Promo	-
ARTE 1 em São Paulo Companhia de Dança 10 anos   Pillula Nº 03	0:05:50	08/05/2018	28.079	562	0	96	Documental	Reportagem externa	Canal ARTE 1 - Mini-documentários
#10anosSPCD Teaser 11 - Preparação para Fürth	0:00:59	14/05/2018	149	5	0	0	Promocional	Promo	-
O Lago dos Cisnes SPCD e OSESP	0:06:37	29/05/2018	91.747	1.500	0	132	Coreografia	Espetáculo/trechos	-

PÁSSARO DE FOGO, 2010 de Marco Goecke I Promocional v.3L	0:01:26	30/05/2018	2.223	30	0	0	Promocional	Promo	-
ARTE 1 em São Paulo Companhia de Dança 10 anos   Pílula Nº 06	0:06:26	30/05/2018	1.232	32	0	0	Documental	Reportagem externa	Canal ARTE 1 - Mini-documentários
Grand Pas de Deux de O Quebra-Nozes (1892), SPCD e OSESP - Promocional	0:04:03	30/05/2018	6.177	125	0	7	Coreografia	Espetáculo/trechos	-
Temporada 2018 - São Paulo Companhia de Dança   Primeira Semana - Noite Marco Goecke	0:00:59	01/06/2018	1.212	13	0	0	Promocional	Promo	-
LA SYLPHIDE, 2014 de Mario Galizzi - Promocional	0:06:59	02/06/2018	2.007	47	0	1	Coreografia	Espetáculo/trechos	-
MELHOR ÚNICO DIA, 2018 de Henrique Rodovalho   Promocional v.1L	0:01:41	06/06/2018	2.004	52	0	0	Promocional	Promo	-
Temporada SPCD 2018   14'20", Petrichor, Instante e Gnawa   30seg.	0:00:30	26/06/2018	500	3	0	2	Promocional	Promo	-
Programa Metrópolis   Trecho exibido dia 26/06/2018	0:04:04	27/06/2018	129	5	0	0	Documental	Reportagem externa	-
INSTANTE, 2017 de Lucas Lima   Promocional	0:00:59	27/06/2018	299	9	0	0	Promocional	Promo	-
VINHETA - TV CULTURA e SPCD   Tema: Música Performance AINDA ARDE	0:00:30	28/06/2018	3.120	21	0	2	Vinheta	Vinheta	Vinhetas   Parceria TV Cultura e São Paulo Companhia de Dança
Programa SPTV - Temporada SPCD 2018   Trecho exibido dia 28/06/2018	0:00:59	28/06/2018	103	3	0	0	Promocional	Promo	-
Reportagem - Jornal da Câmara   Guarulhos 'Meu Amigo Bailarino' leva dança a instituições	0:02:47	28/06/2018	344	13	0	0	Documental	Reportagem externa	-
#10anosSPCD Teaser 13 - Bernstein 100	0:02:21	13/07/2018	82	3	0	0	Documental	Reportagem externa	-
ARTE 1 em São Paulo Companhia de Dança 10 anos   Pílula Nº 05	0:01:00	27/07/2018	288	8	0	1	Promocional	Promo	-
ARTE 1 em São Paulo Companhia de Dança 10 anos   Pílula Nº 07	0:03:31	01/08/2018	590	8	0	3	Documental	Reportagem externa	Canal ARTE 1 - Mini-documentários
BERNSTEIN 100 - SESC Pinheiros   São Paulo Companhia de Dança	0:06:27	10/08/2018	1.333	39	0	0	Documental	Reportagem externa	Canal ARTE 1 - Mini-documentários
MIRA, 2018 de Milton Coatti - Coreografia em 360 graus   Direção Inês Bogéa e Luciano Cury	0:00:50	15/08/2018	256	4	0	0	Promocional	Promo	-
TEMPORADA 2018 Teatro Alfa - São Paulo Companhia de Dança   Promocional 01	0:06:38	28/08/2018	2.972	77	0	10	Coreografia	Vídeodança	360° VR
ODISSEIA de Joelle Bouvier   São Paulo Companhia de Dança - Direção Inês Bogéa   Teatro Alfa 2018	0:01:00	12/09/2018	233	4	0	0	Promocional	Promo	-
SESC Palladium Belo Horizonte   São Paulo Companhia de Dança - Direção Inês Bogéa	0:00:48	14/09/2018	380	6	0	0	Promocional	Promo	-
SESC Palladium Belo Horizonte   São Paulo Companhia de Dança - Direção Inês Bogéa	0:01:00	22/09/2018	101	5	0	0	Promocional	Promo	-
SESC Palladium Belo Horizonte   São Paulo Companhia de Dança - Direção Inês Bogéa	0:00:40	24/09/2018	96	4	0	0	Promocional	Promo	-
SESC Palladium Belo Horizonte   São Paulo Companhia de Dança - Direção Inês Bogéa	0:00:43	24/09/2018	132	6	0	0	Promocional	Promo	-
SESC Palladium Belo Horizonte   São Paulo Companhia de Dança - Direção Inês Bogéa	0:00:49	05/10/2018	96	4	0	0	Promocional	Promo	-

Canal Curta! São Paulo Companhia de Dança 10 anos	0:02:32	05/10/2018	256	21	0	0	Documental	Reportagem externa	-
ARTE 1 em São Paulo Companhia de Dança 10 anos   Pílula Nº 09 MIRA	0:05:29	12/10/2018	814	20	0	0	Documental	Reportagem externa	Canal ARTE 1 - Mini-documentários
Bastidores da montagem de O Lago dos Cisnes de Mário Galizzi sob direção de Inês Bogéa   Clipe 01	00:01:00	12/10/2018	258	11	0	0	Documental	Bastidores/criação	Bastidores O Lago dos Cisnes
São Paulo Companhia de Dança   Assinantes - Adriana Picarelli - vídeo 1	0:01:36	25/10/2018	95	3	0	0	Documental	Bastidores	-
Bastidores da montagem de O Lago dos Cisnes de Mário Galizzi sob direção de Inês Bogéa   Clipe 03	0:01:00	26/10/2018	194	10	0	0	Documental	Bastidores/criação	Bastidores O Lago dos Cisnes
São Paulo Companhia de Dança   Assinantes - Adriana Picarelli - vídeo 2	0:01:24	31/10/2018	157	4	0	1	Documental	Bastidores	-
ODISSEIA by Joelle Bouvier   São Paulo Companhia de Dança - Direction Inês Bogéa   Teaser	0:01:21	05/11/2018	5.162	25	0	0	Promocional	Promo	-
São Paulo Companhia de Dança   Assinantes - Adriana Picarelli - vídeo 3	0:00:53	05/11/2018	285	9	0	0	Documental	Bastidores	-
Bastidores da montagem de O Lago dos Cisnes de Mário Galizzi sob direção de Inês Bogéa   Clipe 04	0:01:00	05/11/2018	247	10	0	0	Documental	Bastidores/criação	Bastidores O Lago dos Cisnes
Bastidores da montagem de O Lago dos Cisnes de Mário Galizzi sob direção de Inês Bogéa   Clipe 05	0:01:00	05/11/2018	592	22	0	2	Documental	Bastidores/criação	Bastidores O Lago dos Cisnes
Bastidores da montagem de O Lago dos Cisnes de Mário Galizzi sob direção de Inês Bogéa   Clipe 02	0:01:00	05/11/2018	218	8	0	0	Documental	Bastidores/criação	Bastidores O Lago dos Cisnes
São Paulo Companhia de Dança   Assinantes - Adriana Picarelli - vídeo 5	0:00:38	08/11/2018	69	2	0	0	Documental	Bastidores	-
São Paulo Companhia de Dança   Assinantes - Adriana Picarelli - vídeo 6	0:00:30	12/11/2018	130	5	0	0	Documental	Bastidores	-
O Lago dos Cisnes   Temporada 2018 SPCD	0:00:30	13/11/2018	2.454	36	0	0	Promocional	Promo	-
O Lago dos Cisnes   Temporada 2018 SPCD - SESSÃO EXTRA	0:00:58	22/11/2018	821	22	0	0	Promocional	Promo	-
Bastidores da montagem de O Lago dos Cisnes de Mário Galizzi sob direção de Inês Bogéa   Clipe 07	0:01:00	23/11/2018	314	7	0	0	Documental	Bastidores/criação	Bastidores O Lago dos Cisnes
Bastidores da montagem de O Lago dos Cisnes de Mário Galizzi sob direção de Inês Bogéa   Clipe 06	00:01:00	23/11/2018	535	14	0	0	Documental	Bastidores/criação	Bastidores O Lago dos Cisnes
Temporada 2019 - São Paulo Companhia de Dança   Teatro Sérgio Cardoso - Assinatura	0:00:55	21/02/2019	1.807	25	0	0	Promocional	Promo	-
São Paulo Companhia de Dança - Dança em Construção   Criação 2019 Édouard Lock	0:00:45	27/02/2019	1.143	15	0	0	Documental	Bastidores/criação	-
São Paulo Companhia de Dança - Dança em Construção   Criação 2019 Cassi Abranches	0:00:57	12/03/2019	809	14	0	0	Documental	Bastidores/criação	-
FIGURAS DA DANÇA 2018   Tindaro Silvano	0:42:43	05/09/2019	4.007	200	0	21	Documental	Documentário	Figuras da dança
VINHETA - TV CULTURA e SPCD   Tema: Arte	0:00:30	09/09/2019	1.422	5	0	0	Vinheta	Vinheta	Vinhetas   Parceria TV Cultura e São Paulo Companhia de Dança
VINHETA - TV CULTURA e SPCD   Tema: Futebol	0:00:30	09/09/2019	1.329	8	0	0	Vinheta	Vinheta	Vinhetas   Parceria TV Cultura e São Paulo Companhia de Dança

VINHETA - TV CULTURA e SPCD   Tema: Ecologia	0:00:30	09/09/2019	744	7	0	0	0	0	Vinheta	Vinheta	Vinheta   Parceria TV Cultura e São Paulo Companhia de Dança
VINHETA - TV CULTURA e SPCD   Tema: Educação	0:00:30	09/09/2019	1.702	15	0	0	0	1	Vinheta	Vinheta	Vinheta   Parceria TV Cultura e São Paulo Companhia de Dança
ARTE 1 em São Paulo Companhia de Dança 10 anos   Pílula N° 04	0:06:28	09/09/2019	3.121	77	0	0	0	2	Documental	Reportagem externa	Canal ARTE 1 - Mini-documentários
ARTE 1 em São Paulo Companhia de Dança 10 anos   Pílula N° 08	0:05:26	09/09/2019	794	17	0	0	0	1	Documental	Reportagem externa	Canal ARTE 1 - Mini-documentários
ARTE 1 em São Paulo Companhia de Dança 10 anos   Pílula N° 10 Melhor Único Dia	0:05:23	09/09/2019	442	11	0	0	0	0	Documental	Reportagem externa	Canal ARTE 1 - Mini-documentários
Parceria São Paulo Companhia de Dança e Tv Cultura   Vinheta 10 anos	0:01:00	13/09/2019	825	20	0	0	0	1	Vinheta	Vinheta	-
São Paulo Companhia de Dança   Direção Artística Inês Bogéa	0:04:08	02/10/2019	1.929	34	0	0	0	0	Promocional	Promo	-
Teaser - Montagem Goyo Montero	0:00:46	08/10/2019	270	9	0	0	0	0	Documental	Bastidores/criação	-
AGORA, 2019 de Cassi Abranches   Promotional	0:01:35	11/10/2019	5.848	72	0	0	0	4	Coreografia	Espetáculo/trechos	-
AGORA, 2019 de Cassi Abranches   Promocional	0:01:35	11/10/2019	1.939	25	0	0	0	0	Coreografia	Espetáculo/trechos	-
GEN, 2014 de Cassi Abranches - PROMOCIONAL	0:03:56	16/10/2019	2.061	14	0	0	0	1	Coreografia	Espetáculo/trechos	-
O Sonho de Dom Quixote de Márcia Haydée - Promocional	0:03:59	16/10/2019	1.578	33	0	0	0	1	Coreografia	Espetáculo/trechos	-
SUPERNOVA by Marco Goeckle   Promotional	0:05:33	16/10/2019	1.114	27	0	0	0	1	Coreografia	Espetáculo/trechos	-
Livros de Ensato - Adquirir já! Memória - São Paulo Companhia de Dança, direção Inês Bogéa	0:00:50	16/10/2019	318	2	0	0	0	0	Promocional	Promo	-
Temporada 2019 - São Paulo Companhia de Dança   Teatro Sérgio Cardoso - VAI de Shamel Pitts	0:00:49	01/11/2019	691	19	0	0	0	0	Promocional	Promo	-
ANTHEM, 2019 de Goyo Montero   São Paulo Companhia de Dança - Direção artística Inês Bogéa	0:00:47	08/11/2019	1.437	33	0	0	0	2	Promocional	Promo	-
APARIÇÕES 2020, de Ana Catarina Vieira   São Paulo Companhia de Dança - Direção Inês Bogéa - Promo*	0:00:51	07/03/2020	962	23	0	0	0	0	Promocional	Promo	-
Bastidores da montagem de O Lago dos Cisnes de Mário Galizzi sob direção de Inês Bogéa   Clipe 09	0:01:01	30/03/2020	919	22	0	0	0	0	Documental	Bastidores/criação	Bastidores O Lago dos Cisnes
Criações 2020 - Aparições de Ana Catarina Vieira   São Paulo Companhia de Dança - Direção Inês Bogéa	00:00:46	30/03/2020	222	9	0	0	0	0	Promocional	Promo	-
Ep #01 - O Lago dos Cisnes - Podcast Contos do Balé	0:14:34	03/04/2020	3.452	158	0	0	0	7	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
Ep #02 - O Corsário - Podcast Contos do Balé	0:15:09	01/05/2020	1.048	54	0	0	0	1	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
Canteiro de Obras 2008 - Construindo Polígono I   Direção Inês Bogéa e Antonio Carlos Rebesco (Pipoca)	00:25:52	06/05/2020	539	27	0	0	0	1	Documental	Documentário	-
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 5	0:01:00	29/05/2020	247	14	0	0	0	1	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP I Corpus - Alma e Esperança

Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 9	0:01:00	29/05/2020	177	7	0	0	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 13	0:01:00	29/05/2020	200	7	0	0	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 14	0:01:00	29/05/2020	165	4	0	0	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 10	0:01:00	29/05/2020	153	5	0	0	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 11	0:01:00	29/05/2020	133	7	0	0	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 6	0:01:00	29/05/2020	221	5	0	0	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 3	0:01:00	29/05/2020	284	8	0	0	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 7	0:01:00	29/05/2020	176	3	0	0	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 4	0:01:00	29/05/2020	221	4	0	0	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 1	0:01:00	29/05/2020	394	7	0	1	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 12	0:01:00	29/05/2020	338	7	0	1	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 8	0:01:00	29/05/2020	398	12	0	1	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança - Vídeo 2	0:01:00	29/05/2020	338	7	0	0	0	Coreografia	Videodança	Ação SPCD & BCSP   Corpus - Alma e Esperança
Ep #03 - La Sylphide - Podcast Contos do Balé	0:15:51	05/06/2020	969	62	0	3	0	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
Album SPCD   QUATRO ELEMENTOS - O LAGO DOS CÍSNES de Mario Galizzi	0:01:00	06/06/2020	520	30	0	2	0	Documental	Bastidores	-
Trecho do documentário Canteiro de Obras 2010 - Sechs Tänze   Direção Inês Bogéa e Moira Toledo	0:06:58	10/06/2020	882	43	0	2	0	Documental	Bastidores/criação	-
Ep #04 - Pássaro de Fogo - Podcast Contos do Balé Contos do Balé Contos do Balé	0:11:31	01/07/2020	768	37	0	0	0	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
Ep #05 - A Flauta Mágica - Podcast Contos do Balé	0:10:32	07/08/2020	775	31	0	0	0	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
Imagimária Serenata   Cantares e Danças   São Paulo Companhia de Dança & Theatro São Pedro	0:26:34	21/08/2020	1.565	98	0	2	0	Coreografia	Videodança	#SPCDDigital

São Paulo Companhia de Dança em "Cartas para um Outro Tempo" no Dança #EmCasaComSesc	0:30:08	22/08/2020	768	41	0	2	Coreografia	Vídeodança	#SPCDdigital
Matrizes   Cantares e Dançares   São Paulo Companhia de Dança & Teatro São Pedro	0:23:49	22/08/2020	2.156	135	0	7	Coreografia	Vídeodança	#SPCDdigital
Teaser - Rococó Variations, de Stephen Shropshire	0:01:06	17/09/2020	412	27	0	2	Documental	Bastidores/criação	-
Teaser - Só Tinha de Ser com Você, de Henrique Rodovalho	0:01:00	17/09/2020	1.131	86	0	4	Documental	Bastidores/criação	-
Ep #06 - Dom Quixote - Podcast Contos do Balé	0:11:54	02/10/2020	589	48	0	1	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
World Ballet Day   São Paulo Companhia de Dança - Temporada em Construção	0:57:37	29/10/2020	4.424	291	0	11	Documental	Documentário	#SPCDdigital
Ep #07 - A Bela Adormecida - Podcast Contos do Balé	0:18:46	02/11/2020	641	25	0	-	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
Dança Hoje - Teaser	0:01:28	12/11/2020	638	48	0	0	Promocional	Promo	-
Brincar e Dançar - Teaser	0:00:29	27/11/2020	176	20	0	-	Promocional	Promo	-
EP #01 - Brincar e Dançar - Corpo, Estrela da Terra	0:15:15	29/11/2020	1.201	75	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #02 - Brincar e Dançar - Corpo bola	0:15:24	02/12/2020	659	51	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
Amálgama   Promocional	0:00:58	03/12/2020	544	21	0	1	Promocional	Promo	-
Amálgama I O Filme	0:24:42	04/12/2020	3.547	224	0	13	Coreografia	Vídeodança	#SPCDdigital
Sobre Amálgama   SPCD, MAC USP e Osesp	0:12:10	04/12/2020	1.093	91	0	4	Documental	Documentário	#SPCDdigital
EP #03 - Brincar e Dançar - Mãos brincantes	0:15:41	06/12/2020	654	35	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #04 - Brincar e Dançar - Metamorfose da borboleta	0:15:29	09/12/2020	566	27	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
Temporada em Construção   Com Libras e legendas em português	0:57:37	10/12/2020	757	62	0	5	Documental	Documentário	Acessibilidade
EP #05 - Brincar e Dançar - Pés Brincantes	0:15:23	13/12/2020	583	35	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #06 - Brincar e Dançar - Equilíbrios e lançamentos com peteca	0:15:04	16/12/2020	269	13	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #07 - Brincar e Dançar - Veia d'água	0:15:30	20/12/2020	377	15	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
Workshop Dança para Todos   Com Audiodescrição e Libras	0:57:44	21/12/2020	542	28	0	1	Educativo	Aula	Acessibilidade
EP #08 - Brincar e Dançar - É boi, pega o touro	0:15:15	23/12/2020	418	21	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #09 - Brincar e Dançar - No passo do galope	0:15:10	27/12/2020	453	17	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
Figuras da Dança 2020   Gisèle Santoro	0:32:37	28/12/2020	1.478	57	0	2	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2020   Neyde Rossi	0:31:36	28/12/2020	949	51	0	2	Documental	Documentário	Figuras da dança
EP #10 - Brincar e Dançar - Roda pião	0:15:19	30/12/2020	1.220	39	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
Nuvens   São Paulo Companhia de Dança	0:16:19	28/01/2021	1.486	128	0	13	Coreografia	Vídeodança	#SPCDdigital
Ep #08 - Petrouchka - Podcast Contos do Balé	0:15:20	05/02/2021	287	30	0	-	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
SPCD na Estrada #01 - São Paulo	0:02:15	23/02/2021	1.064	63	0	5	Coreografia	Vídeodança	SPCD na estrada
SPCD na Estrada #02 - Botucatu	0:02:22	23/02/2021	455	27	0	0	Coreografia	Vídeodança	SPCD na estrada
SPCD na Estrada #03 - Bauru	0:01:59	05/03/2021	908	54	0	4	Coreografia	Vídeodança	SPCD na estrada
Gala Clássica   SPCD, Osesp e TV Cultura	0:58:57	19/03/2021	8.051	402	0	26	Coreografia	Espetáculo/integra	#SPCDdigital

Ep #09 - A Menina Mal Olhada - Podcast Contos do Balé	0:13:41	26/03/2021	566	36	0 -	0 -	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
SPCD na Estrada #04 - Araras	0:02:08	31/03/2021	709	45	0	3	Coreografia	Vídeodança	SPCD na estrada
Dia Internacional da Dança 2021   São Paulo Companhia de Dança e Convidados	8:18:19	05/05/2021	1.233	57	0	5	Coreografia	Vídeodança	#SPCDdigital
SPCD na Estrada #05 - Piracicaba	0:02:35	07/05/2021	582	54	0	3	Coreografia	Vídeodança	SPCD na estrada
EP #01 - T2 - Brincar e Dançar - Elefante Desengonçado	0:13:15	15/05/2021	1.371	97	0 -		Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #01 - T2 - Brincar e Dançar - Elefante Desengonçado   Acessibilidade	0:13:15	15/05/2021	318	28	0 -		Educativo	Educativo	Acessibilidade
EP #02 - T2 - Brincar e Dançar - Vamos fazer pastel?	0:14:41	22/05/2021	692	42	0 -		Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #02 - T2 - Brincar e Dançar - Vamos fazer pastel?   Acessibilidade	0:14:41	22/05/2021	345	23	0 -		Educativo	Educativo	Acessibilidade
EP #03 - T2 - Brincar e Dançar - Esculturas vivas   Acessibilidade	0:13:48	29/05/2021	147	12	0 -		Educativo	Educativo	Acessibilidade
EP #03 - T2 - Brincar e Dançar - Esculturas vivas	0:13:52	29/05/2021	459	25	0 -		Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #04 - T2 - Brincar e Dançar - Cabeça, ombro, joelho e pé	0:13:41	05/06/2021	693	37	0 -		Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #04 - T2 - Brincar e Dançar - Cabeça, ombro, joelho e pé   Acessibilidade	0:13:41	05/06/2021	375	14	0 -		Educativo	Educativo	Acessibilidade
Temporada Teatro Sergio Cardoso - São Paulo Companhia de Dança	0:00:30	07/06/2021	1.627	87	0	0	Promocional	Promo	-
EP #05 - T2 - Brincar e Dançar - Cadê o toicinho que estava aqui?	0:13:37	12/06/2021	648	36	0 -		Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #05 - T2 - Brincar e Dançar - Cadê o toicinho que estava aqui?   Acessibilidade	0:13:37	12/06/2021	212	17	0 -		Educativo	Educativo	Acessibilidade
Ep #10 - Giselle - Podcast Contos do Balé	0:08:50	21/06/2021	703	53	0	3	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
SPCD na Estrada #06 - Salto	0:02:29	29/06/2021	799	62	0	3	Coreografia	Vídeodança	SPCD na estrada
Teaser - Conheça o Artista - São Paulo Companhia de Dança	0:00:48	30/06/2021	365	25	0	0	Promocional	Promo	Conheça o Artista - Temporada I
EP #01 - Conheça o Artista - Yoshi Suzuki	0:03:16	01/07/2021	753	91	0	12	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada I
EP #02 - Conheça o Artista - Cecília Valadares	0:03:01	02/07/2021	590	68	0	3	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada I
EP #03 - Conheça o Artista - Thaminis Prata	0:03:40	03/07/2021	496	61	0	7	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada I
EP #04 - Conheça o Artista - Vinícius Vieira	0:04:08	04/07/2021	334	45	0	3	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada I
EP #05 - Conheça o Artista - Diego de Paula	0:04:06	05/07/2021	211	33	0	3	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada I
EP #06 - Conheça o Artista - Beatriz Paulino	0:04:00	06/07/2021	261	38	0	3	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada I



EP #07 - Conheça o Artista - Geivison Moreira	0:03:26	07/07/2021	172	35	0	2	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada I
EP #08 - Conheça o Artista - Luan Barcelos	0:03:54	08/07/2021	167	22	0	1	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada I
EP #09 - Conheça o Artista - Nielson Souza	0:04:10	09/07/2021	237	42	0	5	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada I
EP #10 - Conheça o Artista - Carolina Pegurelli	0:04:06	10/07/2021	442	47	0	2	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada I
EP #11 - Conheça o Artista - Ammanda Rosa Brincar e Dançar   Segunda Temporada   Teaser   São Paulo Companhia de Dança	0:03:50	11/07/2021	385	56	0	8	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada I
EP #06 - T2 - Brincar e Dançar - Mestre mandou, não vou acatar   Acessibilidade	0:00:33	15/07/2021	71	3	0	-	Promocional	Promo	-
EP #06 - T2 - Brincar e Dançar - Mestre mandou, não vou acatar	0:14:26	17/07/2021	105	10	0	-	Educativo	Educativo	Acessibilidade
SPCD na Estrada #07 - Campos do Jordão	0:14:26	17/07/2021	538	39	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #07 - T2 - Brincar e Dançar - O feijão da vovó   Acessibilidade	0:03:06	21/07/2021	485	43	0	4	Coreografia	Vídeodança	SPCD na estrada
EP #07 - T2 - Brincar e Dançar - O feijão da vovó	0:11:53	24/07/2021	117	9	0	-	Educativo	Educativo	Acessibilidade
EP #07 - T2 - Brincar e Dançar - O feijão da vovó	0:11:53	24/07/2021	497	33	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #08 - T2 - Brincar e Dançar - Pular elástico	0:13:27	31/07/2021	4.615	114	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #08 - T2 - Brincar e Dançar - Pular elástico   Acessibilidade	0:13:27	31/07/2021	156	15	0	-	Educativo	Educativo	Acessibilidade
Ep #11 - La Bayadère - Podcast Contos do Balé	0:13:57	06/08/2021	274	22	0	-	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
EP #09 - T2 - Brincar e Dançar - E se eu contasse essa história de outra forma?   Acessibilidade	0:14:13	07/08/2021	110	6	0	-	Educativo	Educativo	Acessibilidade
EP #09 - T2 - Brincar e Dançar - E se eu contasse essa história de outra forma?	0:14:13	07/08/2021	966	13	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
EP #10 - T2 - Brincar e Dançar - Daqui pra lá, de lá pra cá   Acessibilidade	0:15:01	14/08/2021	129	2	0	-	Educativo	Educativo	Acessibilidade
EP #10 - T2 - Brincar e Dançar - Daqui pra lá, de lá pra cá	0:15:01	14/08/2021	1.651	24	0	-	Educativo	Educativo	Brincar e dançar
SPCD na Estrada #08 - São Vicente	0:02:30	25/08/2021	783	58	0	6	Coreografia	Vídeodança	SPCD na estrada
Temporada 2021 - Giselle Ato II e Agora	0:00:30	17/09/2021	770	49	0	1	Promocional	Promo	-
SPCD na Estrada #09 - Jundiá	0:02:37	23/09/2021	606	54	0	0	Coreografia	Vídeodança	SPCD na estrada
Giselle - Ato II (2021) de Lars Van Cauwenbergh	0:00:30	29/09/2021	1.126	66	0	1	Promocional	Promo	-
World Ballet Day 2021   Teaser	0:00:51	15/10/2021	521	48	0	1	Promocional	Promo	-
São Paulo Dance Company   World Ballet Day 2021	0:47:41	19/10/2021	7.558	502	0	18	Documental	Bastidores/criação	#SPCDDigital
Ep #12 - Coppélia - Podcast Contos do Balé	0:14:15	20/10/2021	323	39	0	-	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
SPCD na Estrada #10 - Santa Bárbara d'Oeste	0:03:00	27/10/2021	917	52	0	5	Coreografia	Vídeodança	SPCD na estrada
Marmórea   São Paulo Companhia de Dança	0:09:15	19/11/2021	1.226	111	0	5	Coreografia	Vídeodança	#SPCDDigital
Ep #13 - O Quebra Nozes - Podcast Contos do Balé	0:12:18	24/12/2021	388	37	0	-	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
Sobre Reflexos de um Tempo Presente - Dança Hoje 2021	0:20:55	28/12/2021	609	33	0	2	Documental	Documentário	#SPCDDigital

Reflexos de um tempo presente   Dança Hoje 2021 - Episódio 01	0:25:22	30/12/2021	1.344	101	0	3	Coreografia	Vídeodança	#SPCDdigital
Reflexos de um tempo presente   Dança Hoje 2021 - Episódio 02	0:27:31	01/01/2022	1.607	90	0	4	Coreografia	Vídeodança	#SPCDdigital
Figuras da Dança 2021   Ilara Lopes	0:34:21	01/02/2022	900	49	0	7	Documental	Documentário	Figuras da dança
Figuras da Dança 2022   Hugo Bianchi	0:30:24	01/02/2022	717	39	0	0	Documental	Documentário	Figuras da dança
Temporada 2022, Cor do Arco-Íris	0:00:46	03/03/2022	424	29	0	0	Promocional	Promo	-
Ep #14 - Raymonda - Podcast Contos do Balé	0:07:44	10/03/2022	288	23	0	-	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
Parte 1 - Turnê SPCD 2022 - França e Canadá	0:09:38	22/03/2022	360	43	0	2	Documental	Bastidores/turnê	-
Parte 2 - Turnê SPCD 2022 - França e Canadá	0:11:30	04/04/2022	558	54	0	3	Documental	Bastidores/turnê	-
Parte 3 - Turnê SPCD 2022 - França e Canadá	0:07:30	11/04/2022	409	31	0	0	Documental	Bastidores/turnê	-
Ep #15 - Paqueta - Podcast Contos do Balé	0:18:06	09/05/2022	185	13	0	-	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
SPCD no Museu EP #01 - Verso	0:03:00	30/05/2022	1.202	88	0	0	Coreografia	Vídeodança	SPCD no Museu
SPCD no Museu EP #02 - Lost	0:03:52	19/06/2022	660	59	0	4	Coreografia	Vídeodança	SPCD no Museu
SPCD no Museu EP #03 - Scrappy	0:03:21	12/07/2022	487	46	0	3	Coreografia	Vídeodança	SPCD no Museu
SPCD no Museu EP #04 - Nkali	0:03:47	09/08/2022	526	41	0	3	Coreografia	Vídeodança	SPCD no Museu
Ep #16 - Pulcinella - Podcast Contos do Balé	0:08:37	13/08/2022	108	11	0	-	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
O Lago dos Cisnes - Bastidores e Pantomimas com Sabrina Streiff (Com Libras)	0:20:57	19/08/2022	543	39	0	4	Documental	Bastidores/criação	-
De olho na obra com Joëlle Bouvier - São Paulo Companhia de Dança	0:20:33	27/08/2022	188	13	0	1	Documental	Bastidores/criação	-
Ep #17 - Cinderella - Podcast Contos do Balé	0:08:42	01/09/2022	122	9	0	0	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
SPCD no Museu EP #05	0:03:56	01/09/2022	367	47	0	1	Coreografia	Vídeodança	SPCD no Museu
Cartas do Brasil, 2022 - de Juliano Nunes - Teaser	0:01:12	16/09/2022	312	19	0	0	Promocional	Promo	-
Conheça o Artista - Segunda Temporada	0:00:34	09/10/2022	192	9	0	0	Promocional	Promo	Conheça o Artista - Temporada II
Ep#12 - Joca Antunes - Conheça o Artista	0:04:00	10/10/2022	183	21	0	1	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada II
Ep #18 - A Sagração da Primavera - Podcast Contos do Balé	0:05:45	12/10/2022	94	13	0	-	Educativo	Podcast	Podcast Contos do Balé
Ep#13 - Ana Roberta - Conheça o Artista	0:04:24	17/10/2022	225	26	0	0	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada II
Ep#14 - Hiago Castro - Conheça o Artista	0:04:18	24/10/2022	122	18	0	0	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada II
'O Quebra-Nozes no Mundo dos Sonhos' - Teaser 1 - Galeria Produções	0:01:52	28/10/2022	629	47	0	1	Documental	Bastidores/criação	O Quebra-Nozes no Mundo dos Sonhos'
Ep#15 - Luiza Yuk - Conheça o Artista	0:04:25	31/10/2022	232	23	0	0	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada II
Ep#16 - Poliana Souza - Conheça o Artista	0:04:17	07/11/2022	107	9	0	2	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada II
Ep#17 - Matheus Queiroz - Conheça o Artista	0:04:37	14/11/2022	198	25	0	4	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada II
Ep#18 - Luciana Davi - Conheça o Artista	0:05:13	21/11/2022	170	20	0	0	Documental	Documentário/websérie	Conheça o Artista - Temporada II



World Ballet Day 2022   São Paulo Dance Company	2:19:37	02/11/2022	5.100	159	0	4	Ao vivo	Bastidores	-	ao vivo
Aniversário de 12 anos da SPCD	8:32:25	28/01/2020	3.718	181	0	-	Ao vivo	Bastidores	-	ao vivo
World Ballet Day 2019 - São Paulo Companhia de Dança	0:40:19	23/10/2019	6.479	163	0	2	Ao vivo	Bastidores	-	ao vivo
Aniversário de 14 anos da SPCD	-	28/01/2022	-	-	-	-	Ao vivo	Aula	-	ao vivo
Reabertura do Teatro Estadual de Araras	-	28/11/2020	-	-	-	-	Ao vivo	Espectáculo ao vivo	-	ao vivo
Palestra   Temporada 2020	00:50:00	09/09/2020	444	72	0	-	Ao vivo	Palestra	-	ao vivo
Palestra   Temporada 2020	00:51:05	16/09/2020	1.008	61	0	2	Ao vivo	Palestra	-	ao vivo
Palestra   Temporada 2020	0:50:31	23/09/2020	936	60	0	1	Ao vivo	Palestra	-	ao vivo
TEMPORADA 2020   Permanência e Inovação   Programa 1	1:30:00	10/09/2020	1.630	576	3	-	Ao vivo	Espectáculo ao vivo	-	ao vivo
TEMPORADA 2020   Permanência e Inovação   Programa 2	1:17:00	17/09/2020	1.530	390	0	-	Ao vivo	Espectáculo ao vivo	-	ao vivo
TEMPORADA 2020   Permanência e Inovação   Programa 3	1:25:15	24/09/2020	5.167	396	3	2	Ao vivo	Espectáculo ao vivo	-	ao vivo
Les Sylphides (Chopiniana) e Só Timha de Ser com Você   17 JUN 19H   AO VIVO	1:50:00	17/06/2021	1.982	196	0	-	Ao vivo	Espectáculo ao vivo	-	ao vivo
Les Sylphides (Chopiniana) e Só Timha de Ser com Você   18 JUN 19H   AO VIVO	1:42:00	18/06/2021	1.506	136	0	-	Ao vivo	Espectáculo ao vivo	-	ao vivo
Les Sylphides (Chopiniana) e Só Timha de Ser com Você   19 JUN 19H   AO VIVO	1:45:00	19/06/2021	1.677	153	0	-	Ao vivo	Espectáculo ao vivo	-	ao vivo
Les Sylphides (Chopiniana) e Só Timha de Ser com Você   20 JUN 17H   AO VIVO	1:32:00	20/06/2021	1.330	109	0	-	Ao vivo	Espectáculo ao vivo	-	ao vivo
Palestra   Clássicos e contemporâneos   16 SET 19H	-	16/09/2021	-	-	-	-	Ao vivo	Palestra	-	ao vivo
Giselle - Ato II e Agora   02 OUT 20h   SPCD	1:28:00	02/10/2021	-	-	0	0	Ao vivo	Espectáculo/integra	-	estreia ao vivo com acessibilidade
Giselle - Ato II e Agora   03 OUT 17h   SPCD	1:28:00	03/10/2021	537	147	0	0	Ao vivo	Espectáculo/integra	-	estreia ao vivo com acessibilidade
Infinitos Traçados - Um espetáculo de dança e música	1:18:05	05/09/2021	667	115	0	0	Ao vivo	Espectáculo ao vivo	-	ao vivo
AULA ABERTA SPCD   Com Beatriz Hack	0:58:15	10/11/2021	745	97	0	7	Ao vivo	Aula	-	ao vivo
AULA ABERTA SPCD   Com Milton Coatti	1:23:25	01/12/2021	550	68	0	2	Ao vivo	Aula	-	ao vivo
AULA ABERTA SPCD   Com Duda Braz	1:22:15	22/09/2022	330	58	0	0	Ao vivo	Aula	-	ao vivo
Palestra   Desassossegos   22 JAN 11H15	-	22/01/2022	-	-	-	-	Ao vivo	Palestra	-	ao vivo
Espectáculo Virtual   Trick Cell Play, Esmeralda e Mamihinatapai	1:22:47	08/04/2022	549	89	0	11	Ao vivo	Espectáculo/integra	-	estreia ao vivo
Palestra Ribeirão Preto	0:50:00	15/06/2022	-	-	-	-	Ao vivo	Palestra	-	ao vivo
O Lago dos Cisnes e Madrugada	1:30:00	18/06/2022	-	-	-	-	Ao vivo	Espectáculo ao vivo	-	ao vivo
Madrugada e Di   SPCD e Teatro São Pedro	1:00:00	24/06/2022	58	-	-	-	Ao vivo	Espectáculo/integra	-	estreia ao vivo
Desassossegos e Infinitos Traçados   SPCD e Teatro São Pedro	-	01/07/2022	-	-	-	-	Ao vivo	Espectáculo/integra	-	estreia ao vivo
Arte na Primavera	-	24/09/2022	-	-	-	-	Ao vivo	Espectáculo ao vivo	-	ao vivo

Reexibição Arte na Primavera	-		08/10/2022	-	-	-	-	-	Ao vivo	Espetáculo/integra	estreia ao vivo
Reexibição Arte na Primavera	-		12/11/2022	-	-	-	-	-	Ao vivo	Espetáculo/integra	estreia ao vivo
O Quebra-Nozes no Mundo dos Sonhos	1:40:00		23/12/2022	-	-	-	-	-	Ao vivo	Espetáculo/integra	estreia ao vivo
O Quebra-Nozes no Mundo dos Sonhos	1:40:00		24/12/2022	-	-	-	-	-	Ao vivo	Espetáculo/integra	estreia ao vivo
Ibi e Madrugada   Aniversário de São Paulo			25/01/2023						Ao vivo	Espetáculo/integra	estreia ao vivo
<b>MÉDIAS:</b>	0:17:07			1.680	54	0	3				