

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA
LICENCIATURA EM DANÇA

ARTHUR BONFANTI DA LUZ

**PRODUTORES CULTURAIS E INSTRUMENTALIZAÇÃO:
Fluxograma dos processos de produção de um espetáculo de dança**

PORTO ALEGRE

2018

Arthur Bonfanti da Luz

**PRODUTORES CULTURAIS E INSTRUMENTALIZAÇÃO:
Fluxograma dos processos de produção de um espetáculo de dança**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Superior de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de licenciado em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha

PORTO ALEGRE
2018

CIP - Catalogação na Publicação

da Luz, Arthur Bonfanti
Produtores culturais e instrumentalização:
fluxograma dos processos de produção de um espetáculo
de dança / Arthur Bonfanti da Luz. -- 2018.
81 f.
Orientador: Márcio Pizarro Noronha.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de
Educação Física, Licenciatura em Dança, Porto Alegre,
BR-RS, 2018.

1. Dança. 2. Estudo de Caso. 3. Fluxograma. 4.
Processos. 5. Produção. I. Noronha, Márcio Pizarro,
orient. II. Título.

Arthur Bonfanti da Luz

**PRODUTORES CULTURAIS E INSTRUMENTALIZAÇÃO:
Fluxograma dos processos de produção de um espetáculo de dança**

Aprovado em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Luisa Oliveira da Cunha – UFRGS

Orientador – Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Gracias

à equipe “Das Tripas Sentimento (2018)”, pelo acolhimento, pela pesquisa, pelo entusiasmo, pela retomada, pela voz;

à Macarenando Dance Concept, pela realidade, pela profissão, pelo discurso, pela existência, pelo pé no chão;

ao orientador, pelo compartilhamento, pela generosidade, pela atenção, pelo norte, pelo olhar;

às professoras e aos professores do curso, pelo trajeto, pela história, pela formação, pelo espaço, pela marca;

aos meus mestres, pela oportunidade, pela crença, pela paciência, pela projeção, pela fala;

aos meus amores, pelo carinho, pelo abraço, pelo suporte, pelo dia-a-dia, pela mão.

a la vida, y el canto de ustedes que es mi mismo canto.

*Nessa hora e meia, a gente vai falando do jeito da gente.
Os tempos da ingenuidade, da desatenção.
Do não saber de nada.
Do susto que se tomou ao se conhecer quase nada.
Dos tempos da quixotada.
Dos restos de amadorismo. Do amadurecimento. Da raiva.
Essas coisas todas que foram transformando a gente.
Que hoje tem o mesmo riso, faz a mesma algazarra, gosta de cachaça, etc.
Mas, que melhorou o jogo de cintura, aprimorou o físico, desenvolveu o faro.
Além de ter aprendido a prender a respiração, quando o cheiro não é dos melhores.
O concerto é isso aí. Devagarinho vai se levando.
Pra no final a esperança ser posta na berlinda, de novo.
Esperança de vida nova. Esperança que pinta.
Mas já com a certeza de que a gente tem que cavar.
Tem que tomar na marra.
Rindo.
Se possível.*

(Elis Regina)

RESUMO

O presente trabalho pretende identificar e analisar os processos de produção de um espetáculo em dança e os organizar de forma a criar um fluxograma. A partir de uma crescente discussão sobre os processos de produção de espetáculos de dança em Porto Alegre e da ampliação de possibilidades de atuação dos profissionais da área, verifica-se a necessidade de identificação e compreensão das etapas de produção de um espetáculo de dança, considerando suas características e o cenário em que está inserido. Para isso foi selecionado o espetáculo “Das tripas sentimento (2018)”, com direção de June Machado, o qual teve a produção acompanhada e observada em um estudo de caso. A partir deste acompanhamento foi efetuada uma coleta de dados para criação de um fluxograma dos processos de produção, infográfico este que poderá servir de base para futuras produções em dança.

Palavras-chave: Dança; Estudo de Caso; Fluxograma; Processos; Produção.

ABSTRACT

The present work intends to identify and analyze the production processes of a dance spectacle, and organize them in order to create a flowchart. From a growing discussion about the production processes of dance spectacles in Porto Alegre, and the expansion of work possibilities in the area, it is verified the need of identification and comprehension of the stages of production of a dance spectacle, considering its characteristics and the scenario in which it is inserted. For this, the spectacle "*Das tripas sentimento (2018)*" was selected, with direction of June Machado, which had the production accompanied and observed in a case study. From this monitoring a data collect was made to create a flowchart of the production processes, this infographic may serve as a base for future dance productions.

Keywords: Dance; Case Study; Flowchart; Processes; Production.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CONTORNANDO O OBJETO	13
1.1 METODOLOGIA.....	13
1.2 MACARENANDO DANCE CONCEPT.....	15
1.3 CASA CULTURAL TONY PETZHOLD.....	16
1.4 JUNE MACHADO.....	18
1.5 ELIS REGINA.....	18
1.6 DAS TRIPAS SENTIMENTO.....	19
1.7 DAS TRIPAS SENTIMENTO (2018).....	22
2 É ISSO MESMO, PRODUÇÃO?	24
2.1 IDENTIFICAR PROCESSOS.....	29
3 FLUXOGRAMA	31
3.1 GERENCIAMENTOS PARALELOS.....	49
3.2 INÍCIO DO PROJETO.....	50
3.3 COMUNICAÇÃO.....	50
3.4 ESPAÇO DE ENSAIO.....	50
3.5 AGENDA DE ENSAIOS.....	51
3.6 ENSAIOS.....	52
3.7 ELEMENTOS CÊNICOS, FIGURINO E CENÁRIO.....	52
3.8 ESPAÇO PARA APRESENTAÇÃO.....	53
3.9 AGENDAMENTO PARA APRESENTAÇÃO.....	55
3.10 ILUMINAÇÃO E SONORIZAÇÃO.....	55
3.11 DIVULGAÇÃO.....	55
3.12 VENDAS.....	56
3.13 ECAD.....	56
3.14 MONTAGEM.....	57
3.15 APRESENTAÇÃO.....	58
3.16 DESMONTAGEM.....	58
3.17 PLANEJAMENTO FUTURO E FINALIZAÇÃO.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS	61
APÊNDICE - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE	64
ANEXO A – SINOPSES E DEFINIÇÕES	66
ANEXO B – AUTODESCRIÇÕES	69
ANEXO C – EVENTOS DAS TRIPAS SENTIMENTO (2018) NA PLATAFORMA FACEBOOK	75
ANEXO D – FOTOS DE DIVULGAÇÃO	77
ANEXO E – PUBLICAÇÕES NA IMPRENSA	79

INTRODUÇÃO

Ao decidir fazer vestibular para o curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, tinha a consciência de que não sabia onde estava pisando, de que a partir daquele momento, o futuro, com previsões tão alinhadas, estava completamente desordenado. E descobri, quase que de súbito, que a decisão de cursar uma graduação em dança vem carregada de posicionamentos, de que a escolha da arte como profissão tem como pré-requisito o fôlego. A minha ideia de profissão, antes calcada nas possibilidades que se resumiam apenas a ser professor ou bailarino, foi se desmistificando, revelando lugares antes totalmente desconhecidos e, que num primeiro imaginário, não se relacionavam de forma alguma com a dança. E foi nesse momento, quase que numa procura inconsciente, que encontrei algo que me despertou uma curiosidade particular: a produção.

Como um espaço de pesquisa e formação, instaurei no curso um terreno exploratório, em que pude me mobilizar para observar fazeres de diferentes perspectivas, entender possíveis itinerários e esmiuçar algumas curiosidades. E foi neste processo que compreendi a produção em dança como uma possibilidade de atuação, de especialização. Um vetor que apontou, sem deixar dúvidas, para um possível futuro. Com essa indicação, algumas disciplinas do curso tomaram outras proporções, disciplinas estas que questionavam minha compreensão sobre o profissional da arte. Em uma pesquisa interna, na quase criação de uma cartela de possibilidades na dança, reconheci estes lugares como possibilidades reais e que estavam bem mais próximas do que pensei estarem. O “Estágio de Docência em Projetos de Dança” foi um dos marcos iniciais, o qual pude realizar no Centro Municipal de Dança procedimentos de gestão e produção. Neste estágio tive a oportunidade de executar a assistência de produção do VI Festival Nacional Dança Ponto Com, com a qual afirmei minha certeza sobre o vetor que havia sido apontado anteriormente.

No semestre seguinte a disciplina de “Produção Cênica” veio para conceituar e firmar todas as ideias que eu vinha formulando sobre a produção em dança. Com o objetivo coletivo de produzirmos um evento, o “Remix”, que foi realizado no Salão de Atos da UFRGS por meio de uma produção da turma que compunha a disciplina. Estas duas experiências de produção dentro da universidade legitimaram o que eu vinha construindo como desejo interno, de que ser produtor também poderia ser

profissão de um estudante de dança. E formando uma tríade de disciplinas, “Gestão e Projetos em Dança” foi a disciplina na qual as portas se abriram, na qual a construção de um projeto para submissão a um edital deixou de ser uma ação distante para se tornar uma ação efetiva; foi nela que pude entender que aquele terreno de produção e gestão em dança estava longe de ser árido. Nesta disciplina percebi que havia, e há, muito o que aprender e entender sobre os fatores que envolvem esta atuação, sobre sua área de conhecimento e o tanto que há para desenvolver.

E de forma simultânea aos acontecimentos do currículo, mantendo a ideia da universidade como espaço de pesquisa e formação, pude participar de outras experiências que somaram a esta prática da produção. Nos anos de 2014, 2016 e 2017 integrei a gestão do Centro Acadêmico da Dança (CADAN), envolvendo-me na realização de três edições do Mix Dance, mostra coreográfica dos alunos do curso, que acontece anualmente no Salão de Atos da UFRGS. Assim como a produção do VI Salão de Dança, de Semanas Acadêmicas, assembleias, seminários e de diversas edições da Movimenta!, festa do curso que busca a criação de espaços de lazer e arrecadação de verba para o curso. Minha participação como bailarino no projeto de extensão Ballet da UFRGS de 2014 a 2016 também trouxe algumas experiências neste sentido, principalmente pelas demandas de produção que ficavam a cargo do elenco para a realização dos espetáculos. Hoje participo do projeto de pesquisa coordenado pelo docente Márcio Noronha, sobre instituições e agentes de arte e cultura e sobre economia da cultura.

Paralela a minha prática e pesquisa dentro do curso de licenciatura, iniciei a busca de uma profissionalização externa, participando de outros eventos que não possuíam o cunho “estudantil”. O ponto alto dessa busca se configura na minha integração à Macarenando Dance Concept. Com uma frequência consideravelmente alta de espetáculos em cartaz, foi na Macarenando que pude realizar a atividade da produção entendendo seu funcionamento no cenário profissional, desta prática desconectada da universidade. Nestes três anos de participação pude analisar a produção de diversos eventos, de espetáculos tradicionais à formatura de cursos, totalizando mais de trezentas apresentações.

Outras experiências esporádicas também foram essenciais para a minha afirmação enquanto produtor em dança, como a participação na produção do Festival de Dança Gestos Contemporâneos em 2016; no espetáculo “O parque

encantado” da Suzana D’Ávila Studio de Dança no mesmo ano; no espetáculo “Rubro Almodóvar” da Khaos Cênica e, acompanhando pontualmente outros espetáculos, como “Illuminus” da New School Dreams, na sua participação em festivais. Dentro dessas experiências trago também o “Cassino da Cassandra”, festa que produzo com o intuito de promover a arte Drag Queen na cidade de Porto Alegre.

Olhar para a dança e a entender como profissão é um processo complexo, de posicionamento, do exercício de se entender como artista, de afirmação enquanto gerador de arte. E ser produtor está junto nesta complexidade. E no intuito de entender este lugar, nasce a vontade da pesquisa, da especialização, na busca por ferramentas de desenvolvimento do trabalho na área. Esta pesquisa vem nesta direção, de refletir sobre o fazer de um produtor em dança.

E como ponto inicial, busco compreender uma das estruturas de atuação mais praticadas por produtores em dança: o acompanhamento da criação de um espetáculo. E considero aqui que, para entender esta estrutura, faz-se necessário estar junto à produção durante este processo, percebendo sua prática conforme a realidade da criação cênica em que ela está inserida.

A partir disso, em um primeiro momento, discutiremos sobre a atuação de um produtor no período de criação de um espetáculo, entendendo como este pode se relacionar com a obra cênica e sua instauração enquanto função. Em um segundo momento apresentarei os resultados da realização de um estudo de caso, que se baseia no acompanhamento e análise da atuação da produção no processo de criação de um espetáculo de dança, com o intuito de identificar todas as etapas que o compõem. Com estas etapas identificadas, apresentarei um fluxograma do processo de produção, criando, para além de um registro, um mapa visual, facilitando a compreensão sobre uma possível estrutura de atuação.

1 CONTORNANDO O OBJETO

Antes de iniciarmos qualquer conversa sobre conceitos ou representações gráficas, precisamos nos situar, saber sobre o quê e sobre quem estamos falando, sobre o nosso objeto. Nesta pesquisa o conhecimento, mesmo que breve, dos sujeitos que compuseram o percurso se faz essencial. E é neste capítulo que entenderemos como este percurso se deu, quem são estes sujeitos, suas histórias e relações

1.1 METODOLOGIA

Com o objetivo de identificar os processos de produção de um espetáculo, considerando o cenário¹ em que este está inserido, e os transpor criando um esquema gráfico, estar dentro de uma prática se tornou o procedimento adequado. Com o intuito de chegar o mais próximo à realidade de um processo de produção de um espetáculo de dança na cidade de Porto Alegre, acompanhei a criação de uma obra cênica, consolidando a metodologia desta pesquisa como um estudo de caso². “Das Tripas Sentimento (2018)”, espetáculo em processo de criação durante o estudo, foi o fenômeno social³ selecionado para ter a produção acompanhada e analisada. Com a minha participação atuante na equipe de produção, estruturou-se uma observação participante⁴, na qual estive imbricado em todo o processo, o acompanhando diretamente em seu fazer. Em breve falaremos detalhadamente do objeto em si, mas se faz necessário que neste momento eu cite dois aspectos

¹ Tadeu e Silva (2013, p. 2) trazem que “[...] cenário é um estudo prospectivo acerca do futuro aliado à organização das informações obtidas, de modo a oferecer um conjunto de informações coerente, sistemático, compreensível e plausível, com o objetivo de descrever um determinado evento e oferecer instrução e suporte à tomada de decisões”.

² Considerando formas metodológicas, Yin (2001, p. 19) diz que “Em geral, estudos de caso representam a estratégia preferida quando se colocam questões do tipo ‘como’ e ‘por que’, quando o pesquisador tem pouco controle sobre os eventos e quando o foco se encontra em fenômenos contemporâneos inseridos em algum contexto da vida real”, fala que vai de encontro ao discurso de Araújo et al. (2008, p. 4) “[...] trata-se de uma abordagem metodológica de investigação especialmente adequada quando procuramos compreender, explorar ou descrever acontecimentos e contextos complexos [...]”.

³ Sampaio e Andery (2010, p. 183) conceituam, dizendo que “Podemos entender fenômenos sociais, portanto, como fatos ou eventos de interesse científico envolvendo os comportamentos de várias pessoas (ou de mais de uma pessoa). Trata-se das interações e dos resultados das interações de pessoas agindo em conjunto”.

⁴ Yin (2015, p. 119) considera que “A observação participante é uma modalidade especial de observação na qual você não é simplesmente um observador passivo. Em vez disso você pode assumir vários papéis na situação do trabalho de campo e participar realmente das ações [...]”.

determinantes para a escolha desta obra como objeto de estudo: seu histórico e a ficha técnica. A seguir, quando falarmos diretamente sobre o “Das Tripas Sentimento (2018)”, estes dois fatores serão essenciais para entendermos a escolha do objeto.

A criação de uma obra cênica, por ser uma ação com muitos fatores envolvidos, possui uma vasta quantidade de informações que se fazem importantes para o entendimento de alguns procedimentos, entre eles, o modo de produção⁵. A metodologia de estudo de caso se fez efetiva por constituir-se também nas diversas possibilidades de coleta de dados⁶, possibilitando a compreensão desta vasta quantidade de materiais que compõe o processo. É importante, porém, ressaltarmos aqui que um estudo de caso não busca uma generalização, objetivo descartado nesta pesquisa.

No momento em que a observação se estabeleceu ativa, instaurei como metodologia inicial de registro um diário de bordo⁷, no qual neste pude fazer notas, procurando manter ao máximo a vivacidade e a realidade das ações que compunham a pesquisa. Ao longo do período de observação reuni documentos que se relacionavam com o objeto de forma direta, os entendendo como registros que contaminaram o fazer para além da criação cênica, mas que chegaram de forma perceptível aos encargos da produção⁸. E junto a estes procedimentos foi somada uma coleta de autodescrições de todos os integrantes da ficha técnica.

A observação teve como duração um período de seis meses, o qual teve seu início instaurado na permissão da equipe diretiva do projeto para que eu atuasse como observador e teve sua finalização após a temporada de estreia do espetáculo. Este período iniciou no mês de maio do ano de 2018 e procedeu de forma corrida até o mês de outubro do mesmo ano.

Em breve falaremos sobre produção, conceituaremos este termo e apontaremos características, mas antes é preciso lembrar que, para que haja esta produção, é necessária a obra cênica em si. Então mesmo que questões

⁵ Pensando o processo como um fluxo constituído por diversos fatores, Yin (2001, p. 21) traz que “Como esforço de pesquisa, o estudo de caso contribui, de forma inigualável, para a compreensão que temos dos fenômenos individuais, organizacionais, sociais e políticos”.

⁶ Yin (2001, p. 27) grifa na metodologia de estudo de caso a “[...] capacidade de lidar com uma ampla variedade de evidências – documentos, artefatos, entrevistas e observações [...]. Além disso, em algumas situações, como na observação participante, pode ocorrer manipulação informal”.

⁷ Trazendo aqui o conceito de Machado (2002, p. 260), onde diz que diário de bordo é a compilação de todas as anotações de um encenador-criador sobre a montagem de um espetáculo, com o intuito futuro de tematizar e discutir; iremos transpor, entendendo esta prática também para o pesquisador.

⁸ Nesse sentido Araújo et al (2008, p. 16) pensa a potencialidade destes documentos, na ação de “[...] tentar extrair das situações as razões pelas quais os documentos foram criados”.

administrativas e gerenciais sejam basilares para o objetivo principal da pesquisa, se faz necessário que conheçamos a obra, de modo a entender que questões cênicas também regem o trabalho em produção.

Então, antes de darmos continuidade, é primordial que eu lhes apresente: leitor e objeto de estudo. E para nos relacionarmos com o objeto de forma a entendermos o fluxograma em que será baseado, é preciso conhecer algumas personalidades desta história, como a...

1.2 MACARENANDO DANCE CONCEPT

Macarenando Dance Concept talvez seja um grupo, uma companhia, um ajuntamento. É um empreendimento criativo⁹ e cultural, que tem a dança como material de trabalho, que cria espetáculos, performances, cursos e outros diversos produtos de dança, sempre com novas perspectivas e questionamentos para a arte. Fundada em 2013 pelo diretor Diego Mac, o nome da empresa deriva exatamente da palavra que você associou: Macarena¹⁰. Nesta inédita relação com a dança, o nome já carrega um símbolo mundial para buscar a aproximação com o público, trazer a dança para a realidade cotidiana, alcançar o povo; objetivo este que já mostra resultados¹¹ nos cinco anos de existência do grupo.

Com direção assinada por Diego Mac, a Macarenando é regida primordialmente pela sua pesquisa poética e estética, questões estas que constroem uma personalidade contundente ao empreendimento. A criação de espetáculos baseados na literalidade de palavras já exemplifica a individualidade do trabalho, além de ilustrar a linha de pesquisa do diretor. Entre as várias ações que compõe o acervo da Macarenando, “Seleção Pública de Patrocinadores” é uma das que foge totalmente à prática de grupos e companhias de dança de Porto Alegre. Compreendendo o funcionamento de editais de patrocínio público e/ou privado para dança, a Macarenando lança um edital invertendo os papéis, colocando as possíveis organizações de patrocínio na situação de construção de uma proposta para

⁹ Modo de operar que se insere na indústria criativa quando Costa e Santos (2011, p. 3) afirmam que “A definição de indústria criativa está nos círculos de criação, produção e distribuição de bens e serviços que utilizam criatividade e capital intelectual como matérias-primas”.

¹⁰ Música lançada em 1996 pela dupla Los Del Río, se popularizou com sua coreografia, tornando-se uma das canções mais tocadas mundialmente.

¹¹ Em uma crítica sobre o espetáculo Abobrinhas Recheadas, Mendonça (2016) diz que há “Uma brincadeira séria da Macarenando Dance Concept, que aponta novos caminhos para a dança ampliar seu público”.

submissão ao edital, para assim, concorrerem à função de patrocinadores. Como uma assinatura de sucesso da Macarenando, “Abobrinhas Recheadas” é outra ação que vem trazer novas relações e possibilidades para a dança, relacionando-a com o humor. O espetáculo se constitui com uma robusta pesquisa coreográfica na literalidade das palavras, criando, como comentamos anteriormente, uma personalidade forte e fascinante, que faz o público e a dança se aproximarem e conversarem de perto.

Trago essas ações da Macarenando¹² para tentar, mesmo que brevemente, exemplificar o funcionamento dessa organização, suas escolhas poéticas e políticas. Com uma gestão que não depende de fomento público, a Macarenando tem uma constante inovação do seu fazer, criando estratégias inéditas no campo para sobrevivência enquanto geradores de arte. Com site e páginas em redes sociais¹³ sempre atualizadas, diferencial considerável se analisarmos a utilização destes meios em outros grupos e companhias da cidade, o empreendimento mantém uma visibilidade constante, constituindo nestas ferramentas possibilidades de manutenção e continuidade, tanto para divulgação quanto disseminação de seu conteúdo.

E para seus ensaios e criações a Macarenando Dance Concept utiliza o espaço físico da...

1.3 CASA CULTURAL TONY PETZOLD

Para sabermos o que é a Casa Cultural Tony Petzhold, e o que representa hoje, precisamos fazer uma breve contextualização histórica. No ano de 1928 foi fundado na cidade de Porto Alegre o Instituto de Cultura Física, idealizado por Nenê Bercht e Mina Black, como eram conhecidas. Esta instituição tinha como proposta o ensino de práticas corporais femininas¹⁴, com a metodologia calcada no método europeu da época, fato conectado pela descendência alemã das fundadoras do instituto. Este espaço educacional obteve grande repercussão na cidade, principalmente nos

¹² Para mais detalhes sobre estas ações, consulte o ANEXO A, onde há as sinopses e definições destes trabalhos na íntegra.

¹³ Site: macarenando.com.br; Facebook: facebook.com/Macarenando e Instagram: instagram.com/macarenandodanceconcept.

¹⁴ Dantas, Dias e Mazo (2012, p. 34) trazem que “Práticas como Ginástica Rítmica, a Ginástica Corretiva, a Ginástica Geral, a Ginástica Acrobática, a Plástica Animada e o Estudo e a Improvisação Coreográfica constituíam a base do seu programa de ensino”.

primeiros anos de funcionamento. Com a saída de Nenê e Mina do Instituto, uma das alunas que marcou a história da escola foi convidada a ser a diretora do espaço, este que perdurou até o ano de 1937, quando foi renomeado para Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold.

Antonia Seitz Petzhold, mais conhecida como Dona Tony, iniciou seu estudo em dança através de Nenê Bercht e Mina Black. Já como diretora do Instituto de Cultura Física, renomeou o espaço entendendo que o objetivo do espaço estava mudando, muito atrelado à inclusão da prática da dança clássica¹⁵. Com idas e vindas à Europa, Dona Tony fez aulas com nomes como Mary Wigman¹⁶, transportando uma vasta formação para a dança de Porto Alegre. Foi, todavia, na década de 50 que Antonia Petzhold instaurou a Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold onde a conhecemos hoje¹⁷. Durante toda sua atuação, Dona Tony construiu grande parte da história da dança da cidade¹⁸ nesta sede, constituindo grupos como o Ballet Phœnix e ministrando aulas para outras grandes personalidades, como João Luiz Rolla¹⁹ e Cecy Frank²⁰.

Com a realização de uma recuperação em 2012, hoje a Casa Cultural Tony Petzhold é conhecida por ser um espaço carregado de história e que concentra diversas atividades em arte, tornando-se um centro cultural popular entre os profissionais da dança. Se constituindo como um local de formação e construção artística, a Casa recheia-se de aulas, espetáculos e eventos da área e, gerida pela recentemente consolidada Associação Tony Petzhold, busca manter sua atividade, entendendo sua importância como espaço de circulação cultural e como patrimônio histórico da dança da cidade.

E na história da Casa Cultural Tony Petzhold encontramos...

¹⁵ Dantas, Dias e Mazo (2012, p. 48) corroboram quando dizem que “A partir de 1931 começam a serem privilegiadas práticas corporais relacionadas à dança, principalmente a chamada dança clássica”.

¹⁶ Importante coreógrafa alemã, consagrou-se na história da dança moderna.

¹⁷ Localizada na Avenida Cristóvão Colombo, nº 400, no bairro Floresta, cidade de Porto Alegre/RS.

¹⁸ “Eu tenho muitos títulos honoríficos. [...] Tenho outro título que recebi no ano passado como emérita e destaque nas artes de Porto Alegre” comenta Petzhold (1988, p. 22) quando fala sobre seu reconhecimento em relação à dança na cidade.

¹⁹ Como um dos primeiros bailarinos de Porto Alegre, marcou a cidade com seus ensinamentos e criações espetaculares.

²⁰ Professora, bailarina e coreógrafa, marcou o desenvolvimento da dança moderna e contemporânea no Rio Grande do Sul.

1.4 JUNE MACHADO

Como mais um nome que fortalece as bases da história da dança porto alegreense, June Machado foi, e é, professora, coreógrafa e diretora artística. Após fazer aulas com Tony Petzhold, June tornou-se professora de dança da Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold, além de outras escolas e grupos que atuou com seus ensinamentos, como o Ballet Sinos, Ballet Phöenix e Grupo Mudança. Com formação em dança clássica, moderna e folclórica e, levando nomes como ²¹Tatiana Leskova, Lennie Dale²² e Walter Árias²³ na sua formação, June Machado foi diretora da Cia de Dança Popular do Sul, na qual dirigiu e coreografou espetáculos como “As mulheres da minha terra” criado em 1989, a partir das projeções das danças folclóricas do Rio Grande do Sul.

E se falando em arte, June não esconde sua admiração por...

1.5 ELIS REGINA

Poderíamos dizer aqui que Elis Regina dispensa apresentações. Nascida em Porto Alegre no ano de 1945, Elis é considerada uma das maiores vozes de todos os tempos da música popular brasileira. Conhecida por sua potência vocal e presença de palco, Pimentinha, como foi apelidada em função do seu temperamento, obteve reconhecimento mundial. Em uma época na qual a bossa nova tomava conta do país, Elis a abraçou, passando também pelo samba, rock, jazz e outros gêneros musicais, inovando os espetáculos e o modo de fazer música.

Como uma das artistas que marcou os festivais da década de 60, muito da popularização de Elis Regina se deu através das mídias, tornando-se uma figura das rádios e televisões brasileiras²⁴. Em seu vasto repertório, Elis leva nomes como Vinícius de Moraes, Caetano Veloso, Chico Buarque e Tom Jobim constituindo uma riquíssima discografia; esta que ajudou a lançar Milton Nascimento, Ivan Lins, Belchior entre outros célebres artistas, no cenário musical. Seu engajamento político

²¹ Bailarina russa naturalizada brasileira, marcou a história do país formando gerações de bailarinas e bailarinos.

²² Coreógrafo, dançarino, ator e cantor, foi um marco na dança brasileira, tornando-se símbolo da contracultura em plena ditadura.

²³ Bailarino uruguaio, fortaleceu e marcou a presença da dança clássica em Porto Alegre.

²⁴ Silva (2006, p. 43) elabora que, as publicações feitas sobre Elis Regina, “[...] ao lado dos registros de sua voz e de sua imagem em movimento, constituem o espaço de expressão onde atualmente podemos encontrar o corpo expandido e midiático da cantora [...]”.

também marcou sua carreira, principalmente, após ser obrigada a cantar o hino nacional ao exército em plena ditadura, situação polêmica que a fez posicionar-se com maior vigor²⁵, cantando músicas como “O bêbado e a equilibrista”, hino da anistia.

Mesmo após trinta e seis anos de seu falecimento, a voz de Elis carrega um discurso atual, que precisa ser ouvido e replicado. Este discurso está carregado em sua obra, que compõem a trilha do espetáculo...

2.6 DAS TRIPAS SENTIMENTO

Se formos retomar o início deste capítulo, quando falado sobre a metodologia da pesquisa, encontraremos a citação do objeto de estudo deste trabalho, o espetáculo “Das Tripas Sentimento (2018)”. Atentemos, porém, a uma diferença: o título deste subcapítulo não possui o ano entre parênteses; logo, são objetos distintos. Exatamente, “Das Tripas Sentimento” foi um espetáculo estreado em 2000, motivo pelo qual o espetáculo acompanhado neste caso possui o ano de estreia em seu nome: “Das Tripas Sentimento (2018)”.

Com direção geral de June Machado, “Das Tripas Sentimento” tinha como norte homenagear Elis Regina²⁶, constituindo sua trilha apenas com músicas da cantora, sob direção musical de Geraldo Flach. Com sessões lotadas, o espetáculo teve sua estreia na Casa Cultural Tony Petzhold, no ano de 2000, período próximo ao falecimento de Dona Tony, criando também um marco para a continuidade do trabalho e da atividade na Casa Cultural. Contando com a atuação de artistas independentes, o espetáculo foi apresentado diversas vezes, conquistando, além do público, seis prêmios Açorianos no seu ano de estreia: Melhor Espetáculo, Melhor Bailarina, Melhor Figurino, Melhor Cenário, Melhor Trilha Sonora e Melhor Produção²⁷.

²⁵ Sobre este caso, Lunardi (2014, p. 188) traz que “Nossa hipótese é que esse episódio se tornou central para compreender a postura engajada que a cantora construiu, principalmente a partir da segunda metade da década de 1970”.

²⁶ “Uma homenagem à imortal cantora brasileira Elis Regina”, frase que acompanhava o programa do espetáculo.

²⁷ Informações retiradas do histórico do Prêmio Açorianos, com disponibilidade de consulta no site da Prefeitura de Porto Alegre.

Figura 1 – Programa “Das Tripas Sentimento” (frente)

<p style="text-align: center;">Ficha Técnica</p> <ul style="list-style-type: none"> • Direção Geral: June Mac • Direção Artística: Lourdes Dall'Onder/June Mac • Direção Musical: Geraldo Flash • Interpretes Convidados: <table border="0" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>Diego Mac</td> <td>Lourdes Dall'Onder</td> <td>Luciane Coccaro</td> </tr> <tr> <td>Luciana Dariano</td> <td>Luciano Fernandes</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Luciano Hoeltz</td> <td>Maria Falkembach</td> <td>Robson Duarte</td> </tr> <tr> <td>Silvana Fuhrmann</td> <td>Thais Petzhold</td> <td></td> </tr> </table> <ul style="list-style-type: none"> • Figurinos e Elementos Cênicos: Lourdes Dall'Onder • Iluminação: Batista Freire • Assistência de Ensaio: Maria Helena Penz • Coordenação de Pesquisa: Eunice Muniz da Silva • Coordenação de Palco: Santos Goulart dos Santos • Cabelos: Rogério Rocha • Produção: Elói Muniz/Eunice Muniz da Silva • Fotos: Nádia Raupp Meneci/Divulgação-ZH <p>Agradecimentos: Tony Petzhold, Lauro Schirmer, Célia Ribeiro, Ilse Simon, Roberto Oliveira, Fífa Machado, Adriane Lengler, Jussara Rosito, Ligia Rigo, Binho, Marli Lopes, Armando, Fernando Giotti, Marcenária Valdemar, Ciandinha, Rene dos Santos, Estofaria do Valtir, Estofaria do Lar, Rogério Preza.</p> <p>Apoio: CME – Materiais Elétricos Fiatecc - Cia. Fiação Tecidos Porto-alegrense</p> <p style="text-align: center;">Cia de Dança Popular do Sul – 343-6247 Lourdes Dall'Onder Lavbauer – 332-3215</p>	Diego Mac	Lourdes Dall'Onder	Luciane Coccaro	Luciana Dariano	Luciano Fernandes		Luciano Hoeltz	Maria Falkembach	Robson Duarte	Silvana Fuhrmann	Thais Petzhold		<p>Núcleo Cultural Tony Petzhold</p> <p>Cia. de Dança Popular do Sul</p> <p>e</p> <p>Artistas independentes</p> <p>Apresentam</p> <p>“Das Tripas Sentimento”</p> <p>Uma homenagem à imortal cantora brasileira</p> <p>Elis Regina</p> <p>Porto Alegre 2000</p>
Diego Mac	Lourdes Dall'Onder	Luciane Coccaro											
Luciana Dariano	Luciano Fernandes												
Luciano Hoeltz	Maria Falkembach	Robson Duarte											
Silvana Fuhrmann	Thais Petzhold												

Fonte: acervo de Marli Lopes

Figura 2 – Programa “Das Tripas Sentimento” (verso)

<p style="text-align: center;">Trilha Coreográfica</p> <ul style="list-style-type: none"> • O Compositor Me Disse - Gilberto Gil • Fascinação - F. D. Marchetti/M. de Fernady Intérprete: Diego Mac Coreógrafo: June Mac/Lia Frôes • Cais - Milton Nascimento/Ronaldo Bastos Intérprete: Luciana Dariano Coreógrafo: June Mac/Lourdes Dall'Onder • As Aparências Enganam - Sérgio Natividade/Tunai Intérpretes: Luciane Coccaro/Luciano Fernandes Coreógrafo: Lourdes Dall'Onder • Menino - Milton Nascimento/Ronaldo Bastos Intérprete: Diego Mac Coreógrafo: June Mac/Lia Frôes • Aparelha do Brasil - Ary Barroso Intérpretes: Diego Mac/Luciane Coccaro/Maria Falkembach/Robson Duarte/Silvana Fuhrmann Coreógrafo: June Mac/Lia Frôes • O Bêbado e a Equilibrista - João Bosco/Aldir Blanc Intérpretes: Diego Mac/Luciane Coccaro/Maria Falkembach/Robson Duarte/Silvana Fuhrmann Coreógrafo: June Mac • Construção - Chico Buarque Intérpretes: Diego Mac/Luciane Coccaro/Maria Falkembach/Robson Duarte/Silvana Fuhrmann Coreógrafo: June Mac/Lia Frôes • Moda de Sangue - Jzoniato Jardim/Valdo Roque Intérprete: Thais Petzhold Coreógrafo: Lourdes Dall'Onder/June Mac • Poema - Fernando Faro Intérprete: Thais Petzhold Coreógrafo: June Mac/Lourdes Dall'Onder 	<ul style="list-style-type: none"> • Tiro ao Alvo - Adoniram Barbosa/Oswaldo Moles Intérpretes: Diego Mac/Maria Falkembach Coreógrafo: June Mac/Lourdes Dall'Onder • Saudosa Maloca - Adoniram Barbosa Intérpretes: Diego Mac/Robson Duarte Coreógrafo: June Mac • Vida de Bailarina - Américo Seixas/Dorival Silva Intérprete: Maria Falkembach Coreógrafo: Lourdes Dall'Onder/June Mac • Marumbáia - Henrique/Rubens Campos Intérpretes: Lourdes Dall'Onder/Luciano Fernandes/Robson Duarte Coreógrafo: June Mac/Lourdes Dall'Onder • Aos Nossos Filhos - Ivan Lins/Vítor Martins Intérprete: Diego Mac/Thais Petzhold Coreógrafo: June Mac/Lia Frôes • Corsário - João Bosco/Aldir Blanc Intérprete: Luciane Coccaro Coreógrafo: June Mac/Lourdes Dall'Onder • Atrás da Porta - Chico Buarque/Francis Hino Intérprete: Silvana Fuhrmann Coreógrafo: Lourdes Dall'Onder/June Mac • Me Deixas Louca - Paulo Coelho de Souza/Armando Montezano Intérprete: Lourdes Dall'Onder Coreógrafo: June Mac/Lia Frôes • Águas de Março - Antonio Carlos Jobim Intérprete: Luciano Hoeltz/Thais Petzhold Coreógrafo: Lourdes Dall'Onder • Redescobrir - Luiz Gonzaga Jr. Intérpretes: Diego Mac/Lourdes Dall'Onder/Luciana Dariano/Luciane Coccaro/Luciano Fernandes/Luciano Hoeltz/Maria Falkembach/Robson Duarte/Silvana Fuhrmann/Thais Petzhold Coreógrafo: June Mac/Lia Frôes/Lourdes Dall'Onder
---	--

Fonte: acervo de Marli Lopes

Figura 3 – Reportagem “Das Tripas Sentimento”

4 T E A T R O & D A N Ç A

SEGUNDO CADERNO QUINTA-FEIRA, 3 DE FEVEREIRO DE 2009

A fascinação de Elis em cena

“Das Tripas Sentimento” mistura teatro, circo e dança para lembrar a cantora

RENATO MENDONÇA

Diego, 18, levou um susto, em março de 1999, quando assistiu a um especial na TV sobre Elis Regina. Ele não sabia que a artista porto-alegrense conseguia ser, a um só tempo, cantora, atriz, bailarina e espetáculo.

Sua mãe, a coreógrafa June Maac, resolveu ajudar o filho a descobrir Elis. Junto com Lourdes Dall'Onder e Lya Fróes, criou um passeio pela obra de Elis em *Das Tripas Sentimento*, em cartaz hoje e amanhã no Espaço Cultural Tony Petzhold.

As coreógrafas enfrentaram um mito com mais de 360 músicas no repertório e uma personalidade multifacetada e contraditória.

- Tínhamos de decidir se a ênfase seria na intérprete ou nas composições – diz Lourdes.
- A solução foi ouvir a coreografia e enxergar a música de Elis Regina – explica June.
- Cada bailarino trouxe as suas memórias, e o espetáculo criou vida própria – completa Lya.

Das Tripas Sentimento começa justamente com Diego Maac descobrindo Elis na figura de um Carlitos que anda de roller e dança ao som de *Fascinação*. Em *Corsário*, Luciane Coccoaro começa em uma cadeira giratória, depois calça pernas-de-pau e termina como vela de navio. *Moda de Sangue* tem por cenário uma teia de aranha, que serve para Thais Petzhold dançar as dores de parir o amor. Em *O Bêbado e a Equilibrista*, cinco bailarinos confeccionam uma jibóia (corda improvisada que os presos usam em fugas), clara alusão aos anos de ditadura e ao assassinato do jornalista Wladimir Herzog. Ao todo, são 19 músicas.

Cenários e figurinos são criados a partir de material reciclado

Os figurinos e a coreografia, criados por Lourdes, são criados a partir de material reciclado, especialmente sacos de aniagem. A montagem utiliza dois andares do Espaço Cultural Tony Petzhold, adaptados pela engenheira civil Eunice Muniz da Silva para receber o cenário.

- Não queremos recriar, não é nada biográfico. Temos teatro, dança, circo, só falta a carrocinha para nos tornarmos mambembes – define Lya.

Para se tornarem realmente mambembes, mostrando *Das Tripas Sentimento* nas ruas e no interior do Estado, a Cia de Dança Popular do Sul espera captar recursos através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura (LIC).



Bailarinos tiveram de “ouvir a coreografia e enxergar a música de Elis”

O QUE: *Das Tripas Sentimento*, direção e coreografia de June Maac, Lourdes Dall'Onder e Lya Fróes. Com Diego Maac, Lourdes Dall'Onder, Luciana Dariano, Luciane Coccoaro, Maria Falkembach, Robson Duarte, Silvana Fuhtmann, Thais Petzhold e Luciano Fernandes. Duração: 60 minutos

QUANDO: hoje e amanhã, às 21h

ONDE: no Núcleo Cultural Tony Petzhold (Cristóvão Colombo, 400)

QUANTO: R\$ 5

Fonte: Zero Hora - Acervo do espetáculo

Este espetáculo ficou marcado, tanto pelos profissionais que compuseram a ficha técnica²⁸, quanto pelo retorno do público, que ao final juntava-se aos bailarinos, dançando ao som de “Redescobrir”²⁹. A partir disso, após dezoito anos, a obra é recriada, nascendo então...

1.7 DAS TRIPAS SENTIMENTO (2018)

Nosso objeto de estudo. “Das Tripas Sentimento (2018)” ou “Das Tripas”, como é carinhosamente chamado pela equipe, foi o espetáculo que acompanhei para observar o processo de produção. Em maio de 2018, quando os ensaios já estavam acontecendo, iniciei a minha participação como assistente de produção e, logo em seguida, no mesmo mês, minha atuação como observador participante para esta pesquisa. O período de criação do espetáculo teve duração de aproximadamente seis meses, realizando sua estreia em setembro do mesmo ano, na Casa Cultural Tony Petzhold. Nesse processo de criação o espetáculo foi se instaurando, sendo construído e tomando corpo, criando suas dimensões. E neste momento, com as demandas crescendo juntas à criação cênica, tornei-me produtor do espetáculo, por questões de entendimento da função – assunto que comentaremos em breve.

Com esse desejo de retomada do espetáculo “Das Tripas Sentimento”, realizado em 2000, June Machado convidou artistas independente para compor o elenco dessa recriação, que traria novas cenas, novos elementos, mas mantendo Elis Regina como ponto de interlocução, como discurso. Com a trilha, assim como em 2000, composta apenas por interpretações de Elis, o espetáculo a reverencia, mas não mais com o intuito de a homenagear, mas sim, de reivindicar sua voz.

Aqui o desejo de falar sobre questões poéticas e estéticas é grande, listar a trilha para poder comentar cada cena, analisar o impacto da obra no público e na própria equipe. É preciso, no entanto, lembrar o objetivo da pesquisa e entendermos que aqui não iremos descrever o espetáculo e sua criação, mas sim, dar foco à criação de um fluxograma, partindo da análise do processo de produção. No próximo capítulo iremos contextualizar e conversar sobre a ideia de produtor, como este é entendido e como se constitui como função em um processo de produção. E após isso então, veremos o fluxograma, que virá acompanhado de

²⁸ Confira o nome destes profissionais na Figura 1 – Programa “Das Tripas Sentimento” (frente)

²⁹ Composição de Gonzaguinha, interpretada por Elis Regina.

subcapítulos com algumas reflexões, trazendo em alguns momentos as situações do “Das Tripas” como mote e exemplo.

Para seguirmos é preciso que liguemos alguns pontos que criamos, principalmente para entendermos os fatores que compõe o estudo de caso, compreendendo também sua importância enquanto fenômeno social para o embasamento da escolha do objeto. Então:

“Das Tripas Sentimento (2018)” é uma realização da Macarenando Dance Concept com a Casa Cultural Tony Petzhold, espetáculo que se constitui como nova montagem de “Das Tripas Sentimento”, estreado em 2000. Ambas as obras contam com a direção de June Machado, que traz a voz de Elis Regina como trilha dos espetáculos, criados e estreados na Casa Cultural Tony Petzhold. E para finalizar, não menos importante, trago a ficha técnica³⁰ que compõem nosso objeto de estudo, a entendendo como mais um fator potente:

Direção artística e coreográfica: June Machado

Dramaturgia: Gui Malgarizi

Direção de produção: Sandra Santos

Direção de pesquisa: Eunice Muniz da Silva

Elenco: Cassandra Calabouço, Dani Boff, Denis Gosch, Diego Mac, Lu Paludo, Rossana Scorza e Thais Petzhold

Produção e cenário: Arthur Bonfanti

Iluminação: Gui Malgarizi e Sandra Santos

Visagismo: Equipe Studio Leo Zamper – Leo Zamper, Becca Martins, Gui Kaufmann e Lucas Lemes

Coordenação das garrafas: Giulia Baptista e Gustavo Petri

Assessoria de imprensa: Bruna Paulin – assessoria de flor em flor

Fotografias: Claudio Etges e Gui Malgarizi

Gestão de Projetos: Diego Mac

Realização: Macarenando Dance Concept e Casa Cultural Tony Petzhold

E então, com todos devidamente apresentados, seguimos.

³⁰ Para conhecermos melhor os integrantes da equipe, foi solicitado que cada um escrevesse uma autodescrição, abrindo espaço para livre construção, sendo aceitos currículos metódicos e frases poéticas (ANEXO B).

2 É ISSO MESMO, PRODUÇÃO?

Chegamos então: produção. Em uma amplitude de significados, qual manusearemos aqui? Por ser um termo abrangente, é possível encontrar “produção” aplicado a diversas áreas de conhecimento, com diversos empregos e entendimentos distintos. Se pensarmos a partir de conceitos econômicos, poderíamos entender a produção como modo de gerar resultados³¹, estes diretamente relacionados a obtenção de lucros e criação de bens, considerando a busca por quantidade um fator determinante.³² Nesta mesma linha de raciocínio e de aplicação do termo, podemos olhar para o conceito da administração em relação à produção, que também visa a geração de resultados, mas com o foco para a lucratividade³³, consolidando na produção um dos eixos principais de organizações.

Em uma rápida análise sobre o termo “produção” aplicado ao sistema cultural³⁴ da dança cênica³⁵ em Porto Alegre, podemos identificar mais de um significado para esse termo, significados estes que fazem sentido aplicados a um contexto. E de que contexto estamos falando aqui? Não da produção como ato de criação de uma obra cênica, mas ao que se refere a um agente³⁶ ou grupo de agentes responsáveis pela execução, manutenção ou solução de algo. Então entenderemos aqui a produção como os responsáveis pela montagem de um espaço cênico? Sim. Aquele que possibilita que todas as estruturas estejam alinhadas? Também. Falaremos desta produção, mas a entendendo como uma função que está imbricada no processo artístico, como um fator que acompanha o início de uma montagem até a sua finalização pós apresentação. Vamos falar mais sobre isso.

³¹ Magalhães et al. (1996, p. 4) traz que “[...] na Teoria da Produção a firma objetiva a maximização de seus resultados em termo de produção e lucro”, entendendo que “[...] a firma seja uma unidade de produção que atue racionalmente, procurando maximizar seus resultados em termos de produção e lucro”.

³² E sobre este modo, Magalhães et al. (1996, p. 8) afirma que “[...] a função produção assim definida admite que o empresário esteja utilizando a maneira mais eficiente possível de combinar os fatores e, conseqüentemente, obter a maior quantidade produzida do produto”.

³³ Sobre este aspecto em específico, Pimenta (2018) é bem enfático sobre o objetivo da produção quando diz que “Sua finalidade é lucrar. E a preocupação com a administração da produção cresce à medida que a empresa deixa de ser lucrativa”.

³⁴ Entendendo aqui sistema cultural como uma dinâmica de relações entre instituições, agentes, produtos, processo e produção de valor (GOLIN; GRUSZYNSKI, 2010, p. 89).

³⁵ Considerando que Carvalho e Almeida (2005, p. 176) afirmam que artes cênicas “[...] são manifestações presenciais, ou seja, ocorrem necessariamente, em tempos e espaços únicos e circunscritos, em que artistas (atores, bailarinos, cantores, mímicos, etc.) e espectadores, direta ou indiretamente, se relacionam”.

³⁶ Conceituado por Bourdieu (1994, p. 67) a partir da ideia de que “Os sujeitos sociais se tornam agentes, isto é, indivíduos considerados na prática e imersos na ação, agindo por necessidade”.

Durante o processo de montagem de um espetáculo de dança, há etapas que já são familiares, demandas clássicas e recorrentes de grupos e companhias que desejam construir uma nova obra ou até retomar/remontar uma já existente. É durante este processo que são identificadas as demandas necessárias para o levantamento da obra, sejam elas triviais ou não, as quais deve-se considerar até mesmo as mais basilares, como a própria criação cênica. Estas demandas criam o vetor que aponta para o objetivo final: o espetáculo em cartaz. E a solidificação deste objetivo já carrega algumas demandas, como o fomento para realização, local para apresentação, divulgação, entre outros. Neste momento há o reconhecimento de funções para que estas demandas sejam cumpridas, responsáveis por ações para que a cadeia de produção aconteça. Assim como as etapas, algumas dessas funções já são conhecidas e habituais dentro de processos de criação de espetáculos em dança, como o próprio elenco, que possui suas tarefas e que, em grande parte, são constituídos por profissionais da área. Direção, coreografia, iluminação, cenário e figurino são algumas das demandas preenchidas por agentes e que aparecem usualmente em fichas técnicas de espetáculos em dança. E a produção sempre está junto³⁷.

Paremos aqui para fazer uma observação sobre a operacionalização destas demandas e como as funções são instauradas a partir destas. Se acompanharmos diferentes processos de criação, poderemos encontrar uma divergência no entendimento de uma mesma função, tanto em sua definição de tarefa quanto em sua denominação. No caso da produção, regularmente encontramos: assistente de produção, produtor executivo, produtor e diretor de produção como funções assíduas, mas com possíveis divergências na atuação em relação a escolha da nomenclatura. Em um caso “X” poderemos encontrar um assistente de produção com demandas que seriam consideradas de um produtor executivo em outro caso “Y”, por exemplo. Cada trabalho terá suas demandas específicas e seus entendimentos de funções e isso interfere diretamente na atuação do profissional. Se formos, porém, com um olhar amplo e resumido, poderíamos entender de forma simplória: o diretor de produção como responsável pelo guarda-chuva do projeto, geralmente envolvido com questões burocráticas e econômicas; o produtor como um

³⁷ Sobre a existência da função de produção, Silva e Cardoso (2004, p. 388) afirmam que “Toda organização que objetiva oferecer um produto ou serviço ao mercado consumidor, necessariamente apresenta, como componente de sua gestão, a função produção”.

gestor das demandas mais próximas e específicas da criação cênica; produtor executivo como o agente que coloca em prática as demandas da criação, a execução; e o assistente de produção como auxílio para estes cargos.

Considerando as funções elencadas acima, é cultural existir uma gradação em relação às responsabilidades, ainda mais em casos nos quais há vários destes agentes envolvidos no processo. Assim, em uma possível configuração hierárquica³⁸, os agentes podem se relacionar de forma a criar uma ordem de poder, de demandas e, por consequência, responsabilidades. E aqui não trago este sistema com julgamento de valor, mas como modo de organização que pode ser identificado dentro de produções efetivas. Estas organizações internas podem e, devem, ser criadas, discutidas e avaliadas conforme cada caso, considerando seus integrantes e possíveis modos de operar – com o foco na efetividade do projeto³⁹.

Por que, então, há estas divergências nas atuações e modos de produção? Há vários fatores, como o próprio entendimento e compreensão dos termos conforme comentamos anteriormente. Trago aqui um dos fatores, que considero um dos mais significantes, com o intuito de exemplificar: o modo de estruturação financeira do projeto. A forma com que se constitui o fomento, tanto para a realização do espetáculo enquanto material, quanto para o pagamento dos profissionais envolvidos, é um fator extremamente determinante para a produção.

Neste momento comentaremos, brevemente por não ser o caso do estudo em que estamos apoiados, sobre espetáculos que são relacionados a programas e a editais públicos ou privados e que trabalham a partir de um fomento pré-determinado. Estes casos são, em sua maioria, consolidados a partir da construção de propostas⁴⁰, documentos que são submetidos a editais sobrecarregados de condições⁴¹. E nestes casos a produção já pode iniciar sua atuação com a

³⁸ E segundo Morgan (1996, p. 28), hierarquia é definida como “A autoridade do superior sobre o subordinado caminha do topo para a base da organização; essa cadeia que é resultante do princípio da unidade de comando deve ser usada como canal de comunicação e de tomada de decisão”.

³⁹ E fazendo uma relação com o pensar estas práticas de operacionalização das produções, Rubim (2008, p. 51) traz que “A discussão anima a vida cultural; legitima, questiona e desqualifica ideias, práticas e valores; possibilita trocas culturais. Enfim, é parte igualmente indispensável à dinâmica viva da cultura. A liberdade, a possibilidade de discussão e a efetiva avaliação estão intimamente associadas ao aprimoramento da cultura”.

⁴⁰ Habitualmente o termo utilizado para o documento construído e submetido é “projeto”. Neste caso utilizaremos “proposta” para facilitar a diferenciação entre este documento e projeto enquanto propósito de construção cênica que independe do fomento.

⁴¹ Identificando estas condições e as relacionando com a realidade dos profissionais da área, Júnior (2016, p. 119) afirma que “[...] existia, ainda acredito que hoje exista, um desencontro entre as exigências dos fomentos públicos à cultura e as reais propostas dos artistas”.

construção desta proposta. Momento de grifar uma palavra importante da afirmação anterior: “pode”. Exatamente. Seguindo a lógica sobre as possíveis diferenças de ações das funções ocasionadas pelas demandas e como estas são características de cada projeto, precisamos pontuar que esta mesma proposta pode ser escrita por um produtor, mas pode também pelo gestor, diretor ou qualquer outra função que abrace a construção deste documento. Este fator se dá muito pela necessidade de execução a partir da mão de obra disponível e capacitada⁴², considerando a especificidade que a construção desta proposta requer, no projeto.

Por que e como chegamos neste assunto? Bom, retomemos. Estamos falando sobre projetos relacionados a editais e a programas públicos ou privados para entendermos brevemente sobre algumas formas de viabilização econômica, estas diferentes da utilizada no estudo de caso que estamos utilizando aqui. Então como é o caso do “Das Tripas”? Seguimos.

O nosso estudo de caso não está relacionado a nenhum tipo de edital e/ou programa de financiamento público ou privado, mas sim uma gestão financeira própria. Neste caso encontramos a fonte de renda se constituindo na bilheteria das apresentações do espetáculo, formato comumente encontrado em outros espetáculos e eventos de dança. Assim, a verba que entra para pagamento de cachês e possíveis custos é advinda da venda de ingressos – ação esta que geralmente acontece próxima às apresentações. A questão de viabilidade financeira foi apenas um aspecto levantado, o que desejo grifar é a não necessidade de escrita de uma proposta neste caso, criando já no início da realização do projeto uma diferença considerável na atuação do produtor.

Considerando questões que perpassam o fazer profissional da produção, há um fator que acompanha toda prática e que deve ser sempre exercitado: a consciência sobre o cenário em que se está inserido. Ser profissional da arte requer uma constante atenção sobre o contexto social, político e cultural do local de sua atuação, principalmente por questões de viabilização de trabalho. O conhecimento sobre algumas situações pode interferir diretamente na tomada de decisão, inclusive no modo de viabilização financeira comentado anteriormente. No momento em que o

⁴² Sobre as necessidades do projeto serem supridas por seus integrantes, Silva e Cardoso (2004, p. 393) afirmam que “[...] independente do tamanho do grupo, ou da produção, não só os diretores, mas também os atores necessitam ser empreendedores no atual clima econômico e cultural. [...] Eles precisam ser multi-habilitados, possuindo uma ampla gama de habilidades e conhecimento, sendo flexíveis e capazes de usá-los de acordo com as necessidades”.

projeto é criado e percebe-se que será necessário um espaço de ensaio que não se possui, é crucial que se tenha a consciência das possíveis dificuldades ou facilidades de se conseguir este espaço e quais as condições para essa efetivação.

Mesmo que culturalmente entre os profissionais da área haja um conhecimento de demandas e processos recorrentes em produção de espetáculos em dança, reforço que cada caso sempre será particular no seu fazer. E com isso retomo o conceito de produção que suscitamos aqui, produção esta que pode iniciar no planejamento do projeto, antes mesmo deste ser colocado em prática, e que pode percorrer até a finalização de todas as etapas.

E aqui aponto um tópico essencial: estamos falando de produção em arte, especificamente em dança. Para além de diferenças conceituais e de aplicação do termo, precisamos assinalar que há a particularidade deste conceito de produção estar imbricado em um fazer artístico. A produção está a serviço da obra cênica e para isso deve ter olhos atentos às necessidades que desta demanda. A busca por objetivos bem delineados e concretos, comuns em premissas de produção como da economia e da administração, comentadas no início deste capítulo, talvez não sejam tão nítidos quando o cenário é a criação de um espetáculo. Esta produção carece da possibilidade de abertura para mudanças conforme necessidades da obra e seu processo, o que pode tornar as finalidades mais borradas e subjetivas. Estas ocorrências relacionam conhecimentos que podem ser considerados apartados em um primeiro momento, mas que se aproximam cada vez mais em um fazer contemporâneo. Associações de questões burocráticas e de gestão com questões criativas e de cunho artístico devem ser reconhecidas e entendidas como parte do processo de uma produção⁴³.

Neste sentido, o acompanhamento da equipe de produção durante o processo de criação pode ser de extrema valia, podendo auxiliar e, até mesmo somar, à criação de forma a trazer questões de possibilidades de realização. O produtor que acompanha o decurso de constituição da obra, além de facilitar e auxiliar questões específicas de ensaio, como operação de som e transporte de elementos cênicos, está disponível enquanto profissional especializado para sanar questões técnicas e

⁴³ Conforme Almeida e Pais (2012, p. 22), sobre a desconstrução de uma ideia contrastante “Uma singular reconfiguração dos regimes de oposição que até então caracterizaram ambos os repertórios profissionais parece se operar, se calibramos o olhar e a sensibilidade em direção aos recentes movimentos de maximização de valores como competência, profissionalismo, *expertise* e desempenho, hoje aliados, em pé de igualdade, aos valores da criatividade, da ludicidade, da expressividade e do prazer”.

de viabilidade. Neste momento questões artísticas perpassam a atuação deste profissional, que pode abraçar também um pensamento de arte e cena pela oportunidade de operar conforme a demanda – considerando ainda a importância da sua prática burocrática e administrativa⁴⁴.

Importante: não afirmo aqui que a escolha do produtor em apartar-se deste pensamento em arte vá ruir sua atuação enquanto profissional, mas que a compreensão artística se mostra como uma possibilidade à atuação do produtor, possivelmente criando um benefício para sua atuação dentro de um processo⁴⁵.

2.1 IDENTIFICANDO PROCESSOS

Então, a partir dessa conceitualização, vamos falar desta pesquisa. Em vários momentos utilizei a palavra “demanda”, um termo que considero indispensável para um processo de produção – o porquê de talvez eu ter sido repetitivo em algum momento. O considero importante por ser um fator que pode reger o fazer da produção, seu processo, como este irá funcionar do início ao fim. E este trabalho vem para analisarmos e identificarmos estas demandas.

Pensando o processo de construção de uma obra cênica como uma ação complexa e densa, trago nesta pesquisa um fluxograma⁴⁶ dos processos de produção da criação de um espetáculo de dança. Sendo uma representação gráfica, o fluxograma vem para nos possibilitar um olhar geral sobre todo o decurso desta produção, com suas demandas identificadas, relacionadas e organizadas⁴⁷. Como comentamos anteriormente, cada caso de produção terá suas características próprias, assim como cada profissional da produção terá seu modo de fazer. Por

⁴⁴ Neste pensamento sobre produção em arte, Avelar (2013, p. 51) retoma que “É preciso observar que produção e gestão cultural são atividades essencialmente administrativas. A consciência desse fato é ponto primordial para o sucesso de qualquer empreendimento na área. Infelizmente, ainda hoje existe certo pudor, notadamente entre os artistas, de reconhecer a importância de utilizar técnicas e princípios da administração em benefício de seu trabalho”.

⁴⁵ Na relação do produtor com a obra, Júnior (2016, p. 123) identifica que “Mais uma vez, fica evidente que o produtor, afinado com o meio de arte que produz, possui uma potencialidade que não pode ser vista em um produtor descomprometido com determinada manifestação artística”, assim como Avelar (2013, p. 77) afirmando que “Não dá para querer que o artista fale a linguagem do empresário ou o empresário fale a linguagem do artista. Cada um é um. É preciso existir uma pessoa cuja função seja colocar esses universos em contato”.

⁴⁶ Oliveira (2006, p. 250) conceitua de forma a entender que “Fluxograma é a representação gráfica que apresenta a sequência de um trabalho de forma analítica, caracterizando as operações, os responsáveis e/ou unidades organizacionais envolvidos no processo”.

⁴⁷ Nesse sentido Almeida e Pais (2012, p. 24) trazem que “Atualmente, entende-se o fazer artístico imerso nas redes multicentradas, no expansionismo e no alargamento colaborativos, [...] no predomínio do foco, da clareza, e da explicitação dos funcionamentos”.

isso não trago este gráfico com o objetivo de o transformar em uma lei a ser seguida, mas como um possível modelo para futuras práticas⁴⁸; a existência de um esquema gráfico como ponto de partida traz a possibilidade de termos um exemplo para seguir, questionar, repensar ou até mesmo negar.⁴⁹ E para além de ser um objeto a serviço de futuras produções, este trabalho vem também para tonificar a produção em dança como área de conhecimento e estudo, reforçando este local como possibilidade de atuação dos profissionais da área.

⁴⁸ Almeida e Pais (2012, p. 214) levantam este pensamento a entendendo imbricada em um campo, “[...] pela não sonegação da informação, pelo compartilhamento e pela explicitação de procedimentos, coloca-se em marcha um jogo astucioso, capaz de conjurar a competição, driblar a normatização, [...] negociando com a pressão do tempo”.

⁴⁹ Sobre a criação de modelos, Almeida e Pais (2012, p. 25) também trazem que “O esboço, aproxima-se, portanto, da importância conferida àquilo com que se pode contar para trabalhar associado a um roteiro de restrições/direções e à contínua e ininterrupta equação entre solução/detecção de problemas”.

3 FLUXOGRAMA

Após conversarmos sobre possíveis entendimentos da função de produção no processo de criação de um espetáculo de dança, vamos entender um pouco melhor o que é o fluxograma, ferramenta que citamos e que veremos a seguir. Fluxograma é um diagrama de fluxo, ou seja, uma representação visual das etapas de um processo. Essa representação consiste basicamente na identificação de etapas e demandas de um fluxo, os colocando em relação, interligando os procedimentos e cada passo dado em um determinado processo de ações. A feitura desse gráfico facilita o entendimento sobre o funcionamento e as operações de um processo⁵⁰, além de possibilitar a visualização de possíveis problemas e etapas que não estão bem delimitadas, e que, possivelmente, intervêm de forma negativa no fluxo de operações⁵¹.

Por ser uma ferramenta visual que tem como um pilar de estruturação a lógica, áreas como programação e administração a utilizam com frequência, entendendo essa como uma ferramenta útil na compreensão de dados⁵². Nessa base mais objetiva e matemática, a criação de fluxogramas não se faz frequente na atuação de profissionais da arte, criando um possível estranhamento no encontro próximo desse formato de representação visual com procedimentos artísticos e criativos. O cenário, todavia, está mudando. Com a aproximação dos conhecimentos da área de gestão no fazer artístico, mecanismos como o fluxograma se mostram úteis ao profissional da arte, profissional este que entende a autonomia como modo de operar dentro da profissão, lançando mão de recursos que facilitam e potencializam sua subsistência na arte.

Como a criação de fluxogramas que se relacionam especificamente com processos em arte ainda não se tornou uma prática, este foi criado a partir de referências outras, mas com aplicações e entendimentos da produção em dança e suas peculiaridades. Com o espetáculo “Das Tripas Sentimento (2018)” como estudo

⁵⁰ Corroborando essa ideia, Peinado e Graeml (2007, p. 151) certificam que “Sem dúvida, o fluxograma apresenta de forma mais simples e visível o processo utilizado para a realização de qualquer tarefa”.

⁵¹ Neste sentido, Slak, Chambers e Johnston (2008, p. 612) afirmam sobre o fluxograma que “A técnica também pode tornar clara as oportunidades de melhoramentos e esclarecer a mecânica interna ou a forma de trabalhar de uma operação”.

⁵² Silveira (2010, p. 18) traz a ideia de que “A elaboração de fluxogramas proporcionará a descrição dos sistemas administrativos, sendo que eles indicarão todos os trâmites dos trabalhos [...]”.

de caso, este fluxograma traz uma possível visualidade de fluxo entre outras que podem ser construídas para as artes cênicas.

Neste momento retomo a ideia comentada no capítulo anterior sobre o entendimento de produção alinhada e amarrada à criação cênica. Este fluxograma parte deste entendimento, mesmo que não possua uma análise sobre a composição cênica da obra. Logo, muitas etapas, identificadas ao longo do fluxograma estão diretamente relacionadas à consciência da obra e suas demandas estéticas, conceituando o produtor como um profissional que também possui entendimento sobre cena e arte – e que leva em consideração também minha atuação, tanto como observador participante, quanto produtor que se entende artista. E a partir disso faço uma observação: a coleta de dados para a composição do fluxograma foi feita tanto pelas ações ativas da produção, quanto pela identificação de outras possibilidades de ação que não foram efetivadas. Logo, as etapas e operações aqui trazidos, mesmo que tenham partido de uma coleta de dados, passaram por uma análise e compreensão, não apresentando conceitos e verdades instauradas pela equipe do projeto, mas sim compostas e estudadas por este que vos escreve para a criação deste mapa gráfico.

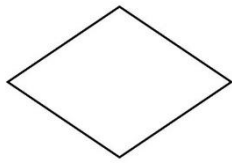
E o que mais precisamos saber para observarmos o fluxograma? Que a sua visualidade se constitui numa linearidade, ou seja, mesmo que a questão temporal possa ser compreendida apresentando a sequência de fatores numa visão macro, pontos que se perpassam de forma paralela não estão descritos diretamente na imagem. Para isso cada tópico principal de ação acompanhará um subcapítulo com descrições que estarão após a apresentação do fluxograma, falando sobre seus processos específicos e possivelmente trazendo alguns dados do nosso objeto de estudo. E como última informação para seguirmos: a esquematização de um fluxograma é baseada em simbologias, nas quais cada símbolo representa um tipo de ação. Os que usaremos aqui são:



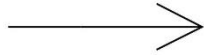
Indica início e fim do fluxo.



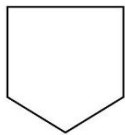
Operação: representa a execução de uma ação.



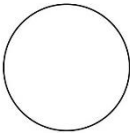
Ponto de decisão: representa uma decisão a ser tomada.



Indica a direção do fluxo.



Conector de página: indica em que página continua o fluxo, conforme letra ou número em seu interior.

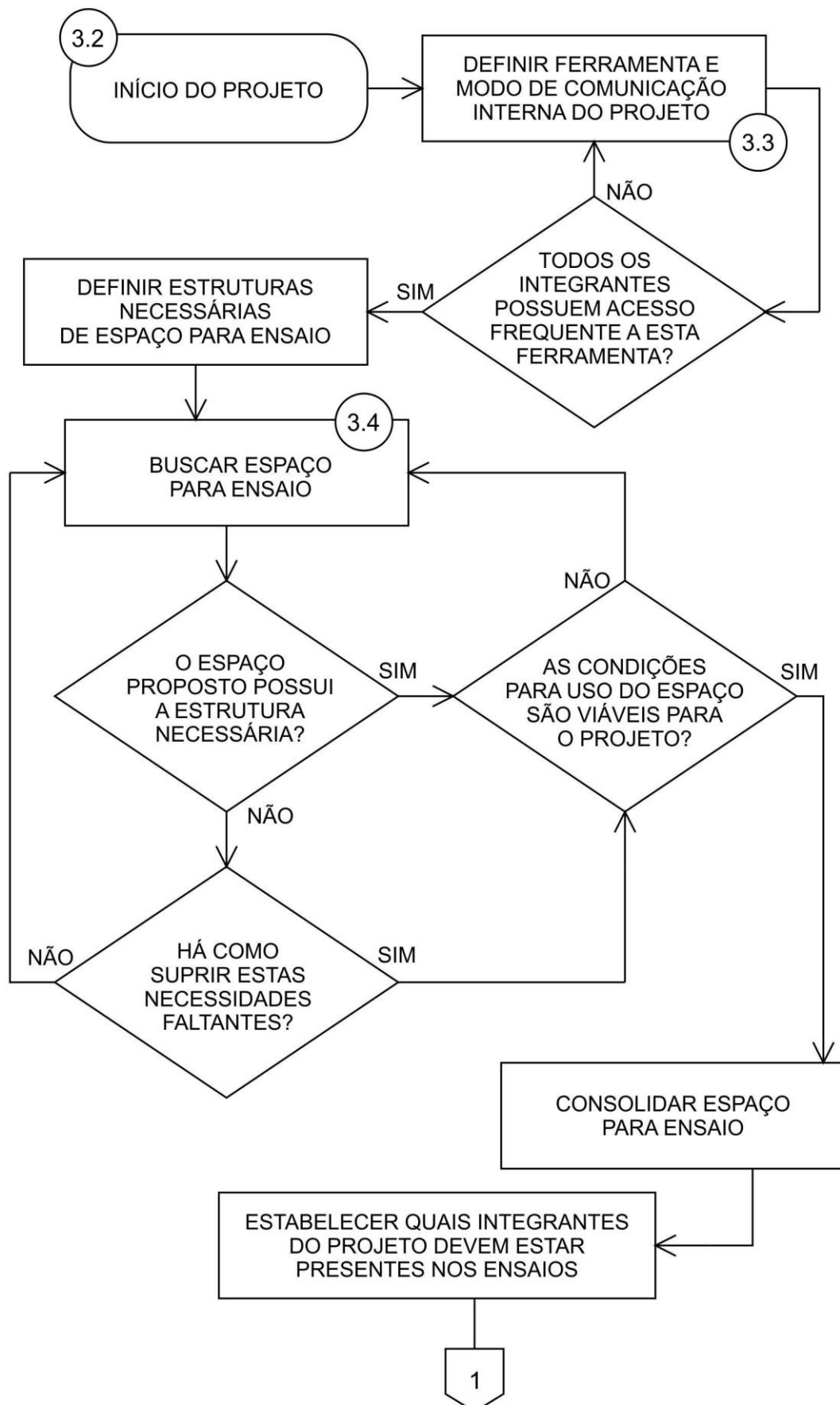


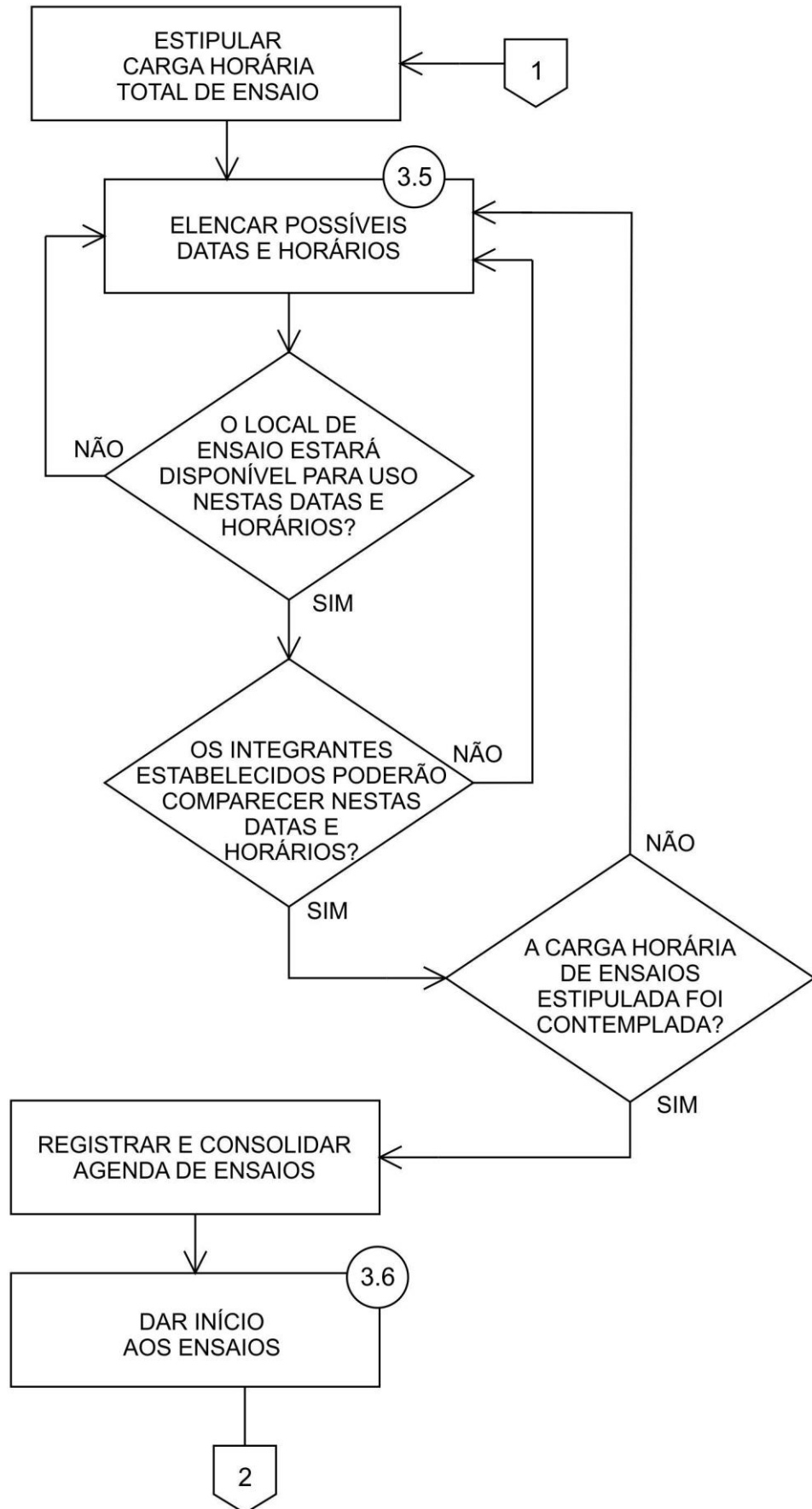
ou

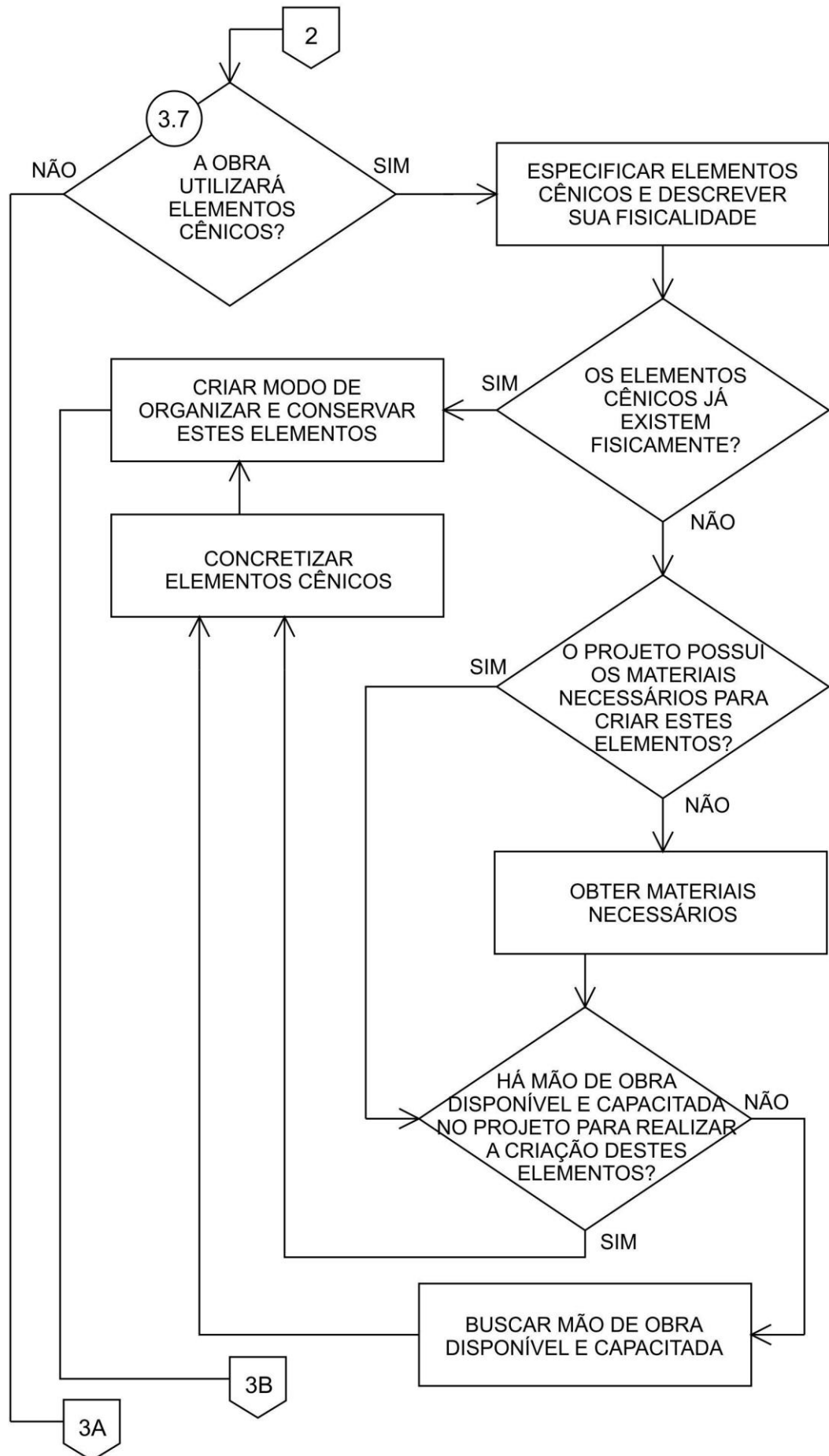
Conector: indica continuação de um ponto a outro, conforme letra ou número em seu interior.

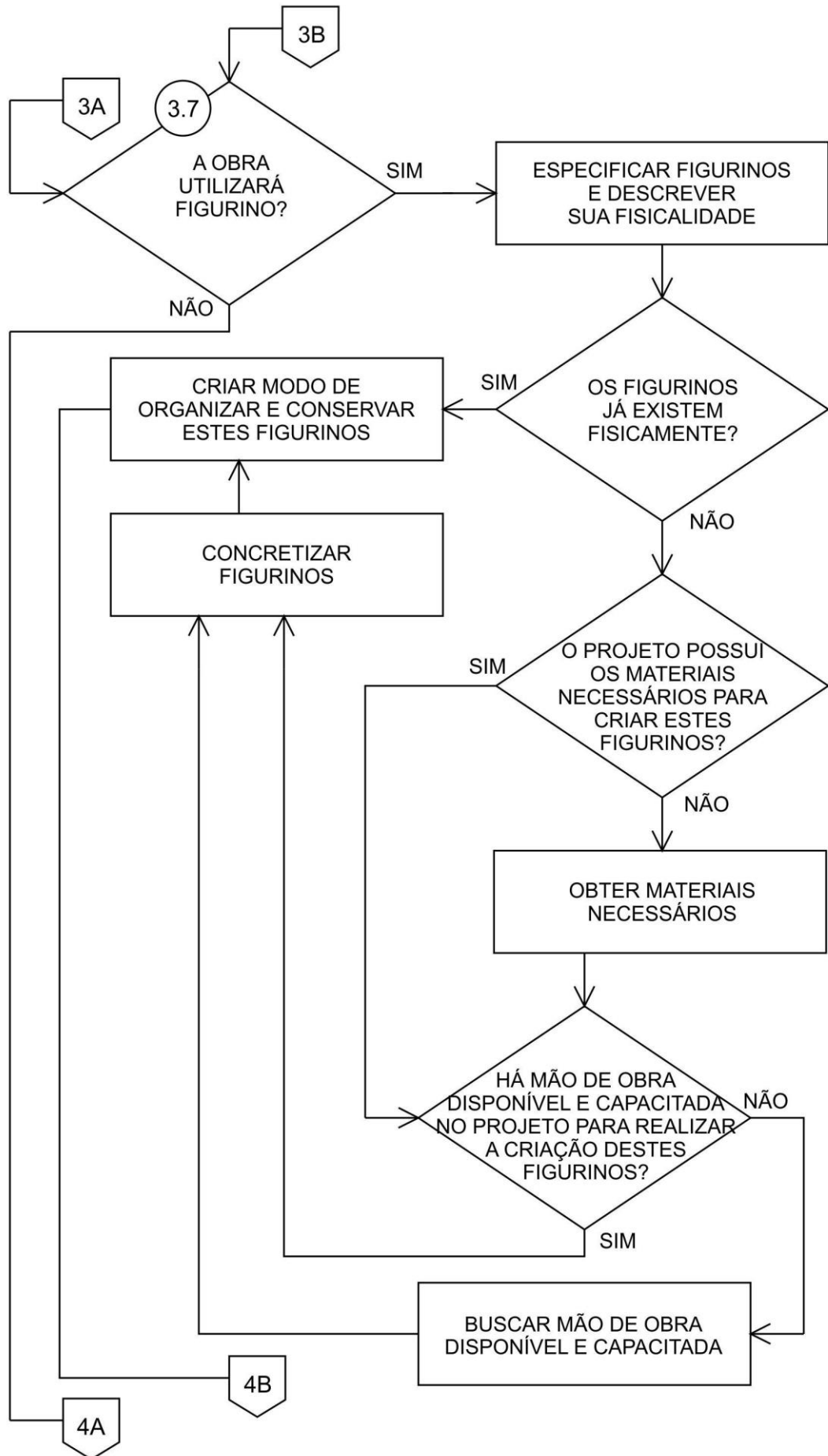
Apresentados os símbolos que encontraremos no fluxograma, faço uma ressalva: iremos subverter sutilmente o último símbolo apresentado, o “conector”. Este, usado para representar a continuação do fluxo de um ponto a outro do fluxograma, será entendido de uma forma diferente aqui; usaremos para conectar o assunto em questão com o subcapítulo em que se encontra a breve descrição e comentários sobre seu processo.

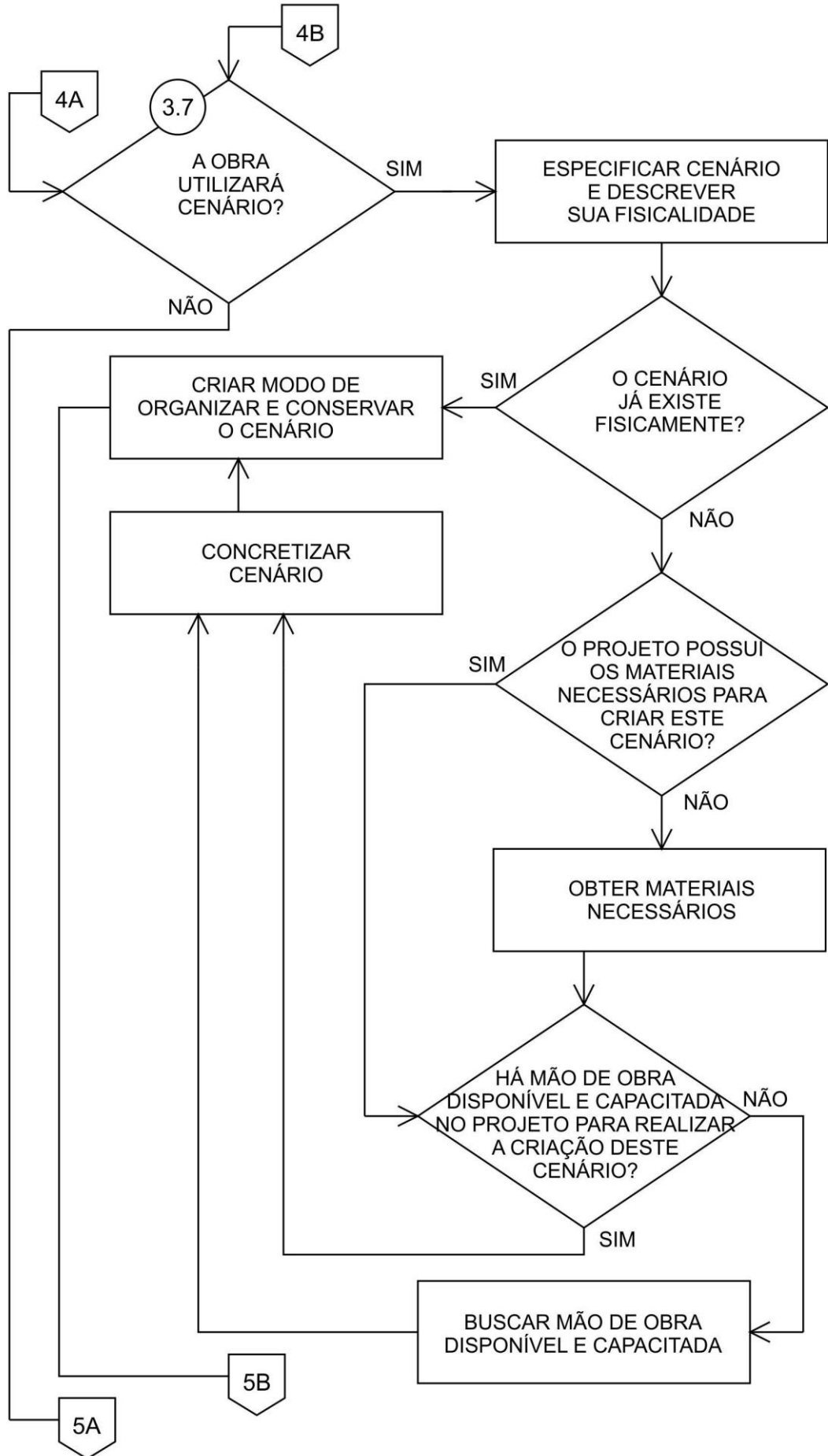
Então agora, seguimos com o fluxograma. Sugiro que, após um primeiro olhar de reconhecimento, que a leitura dele seja acompanhada de seus subcapítulos indicados pelo conector, para melhor compreensão dos processos e reflexão sobre seus funcionamentos.

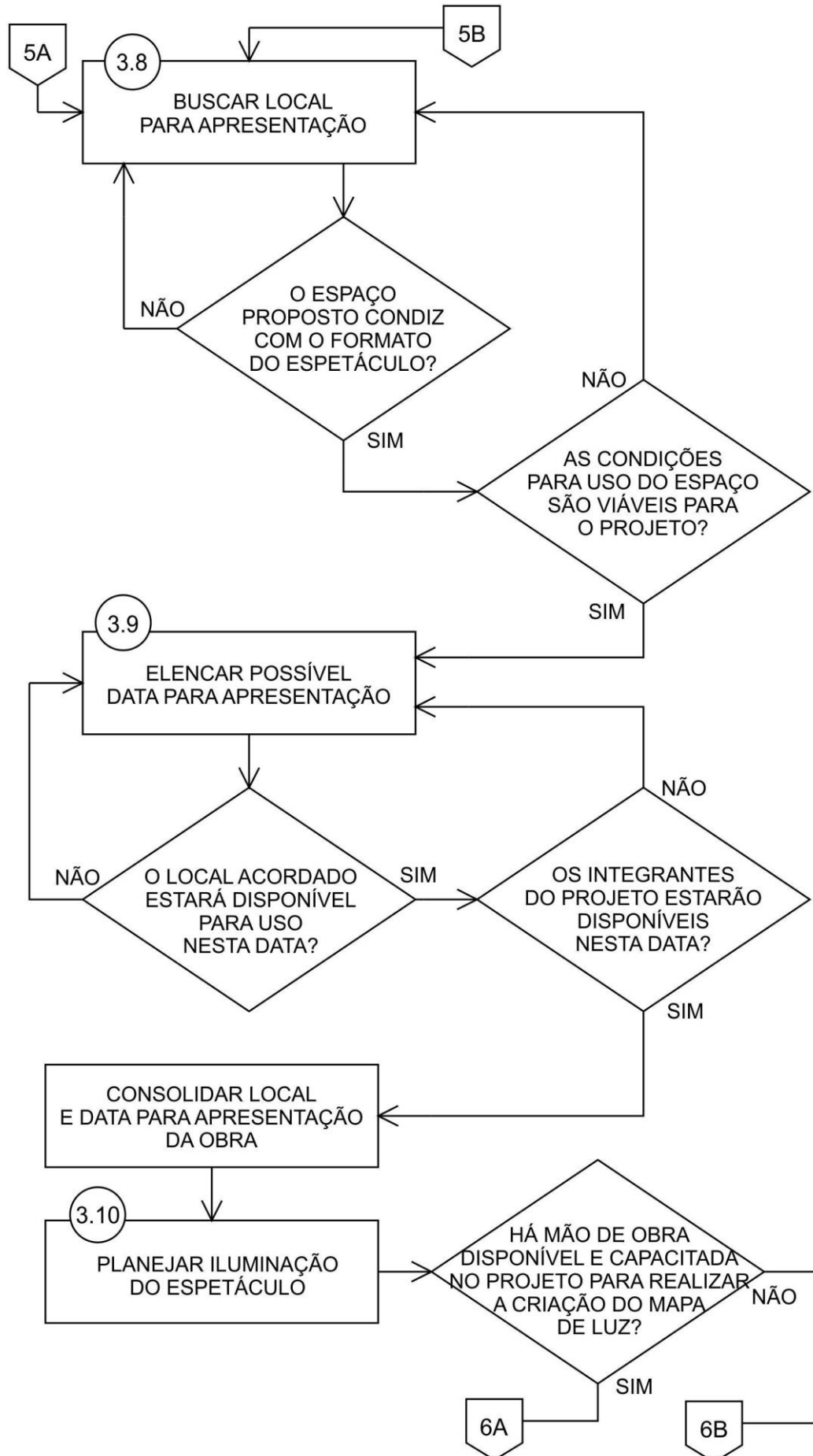


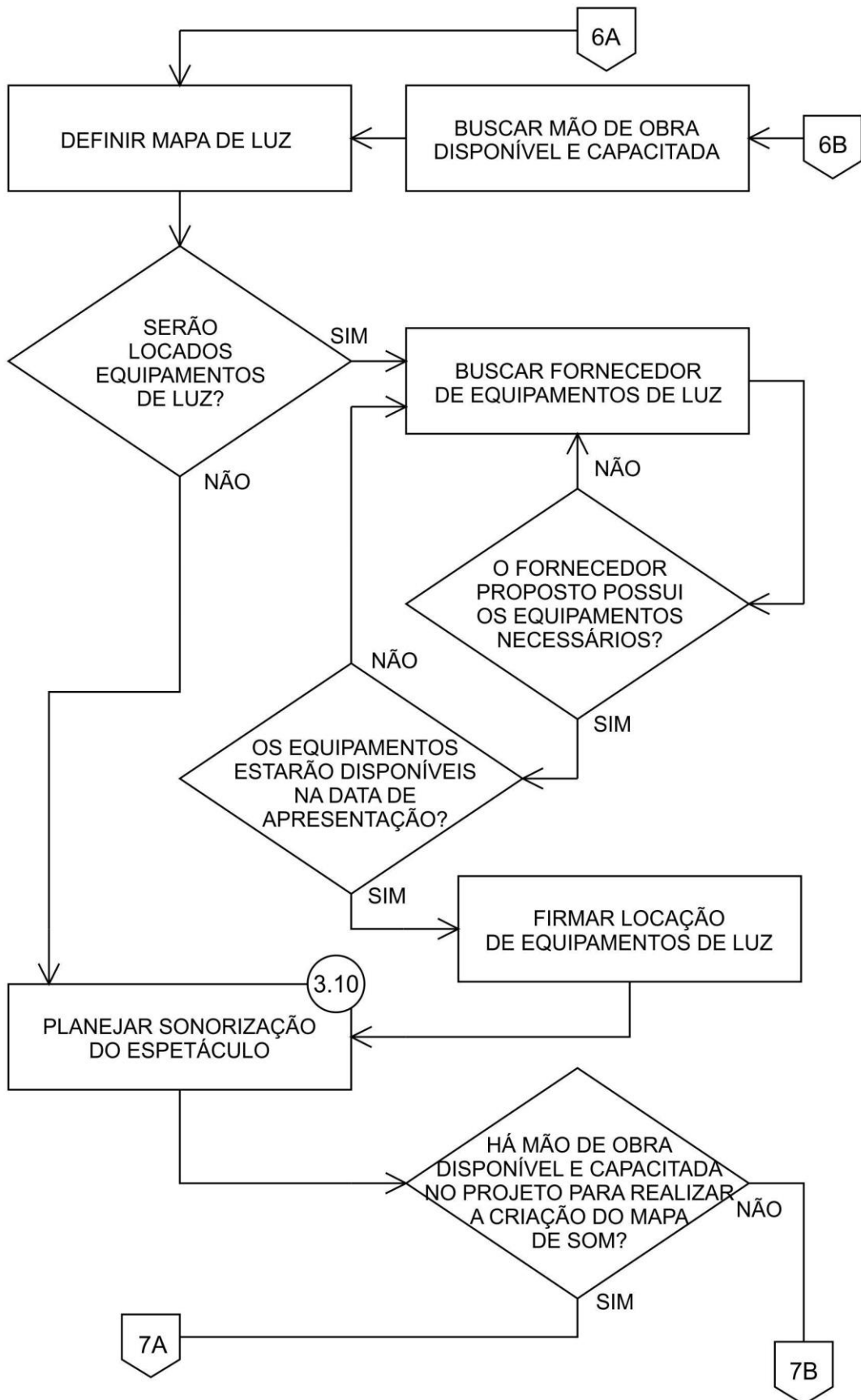


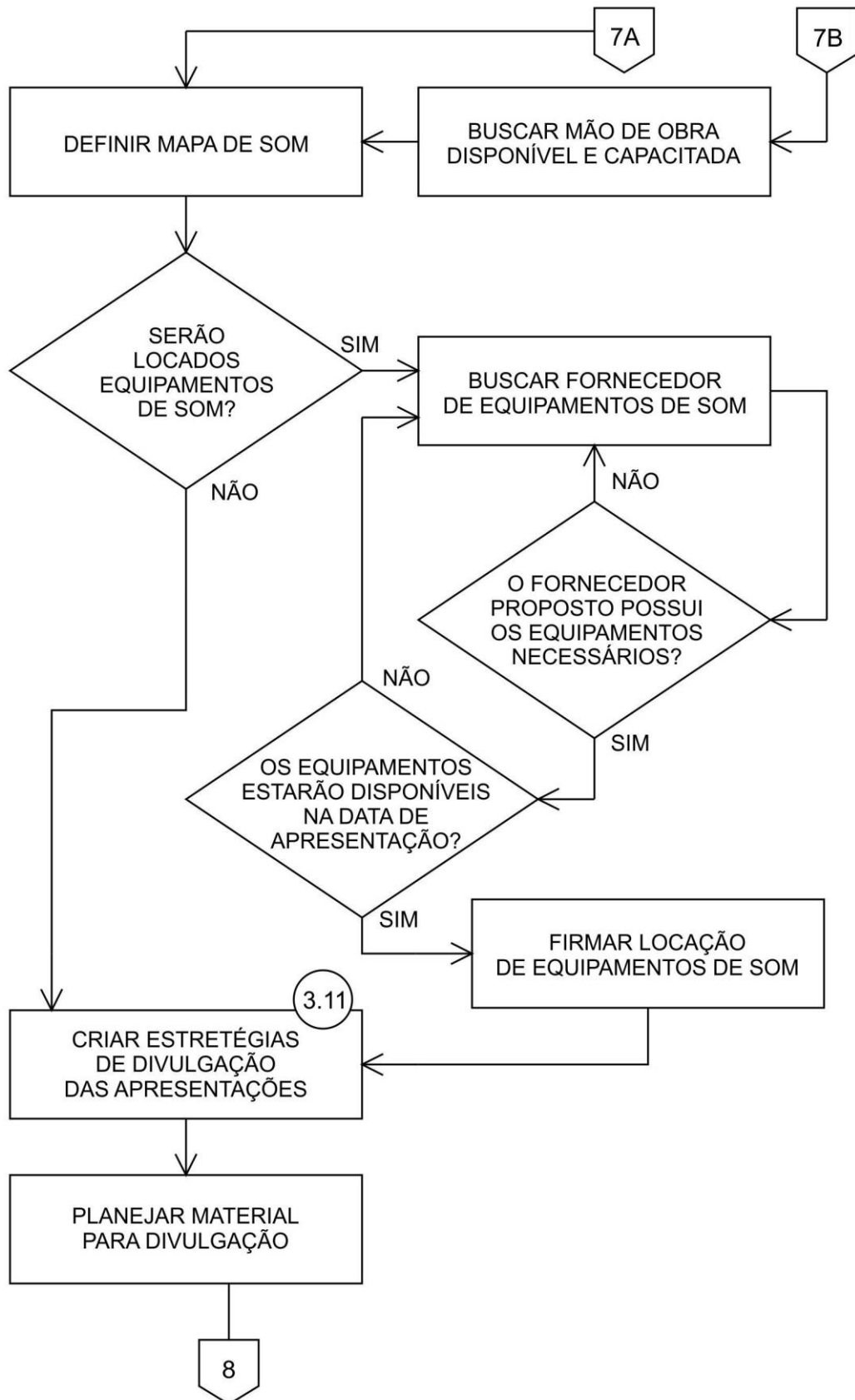


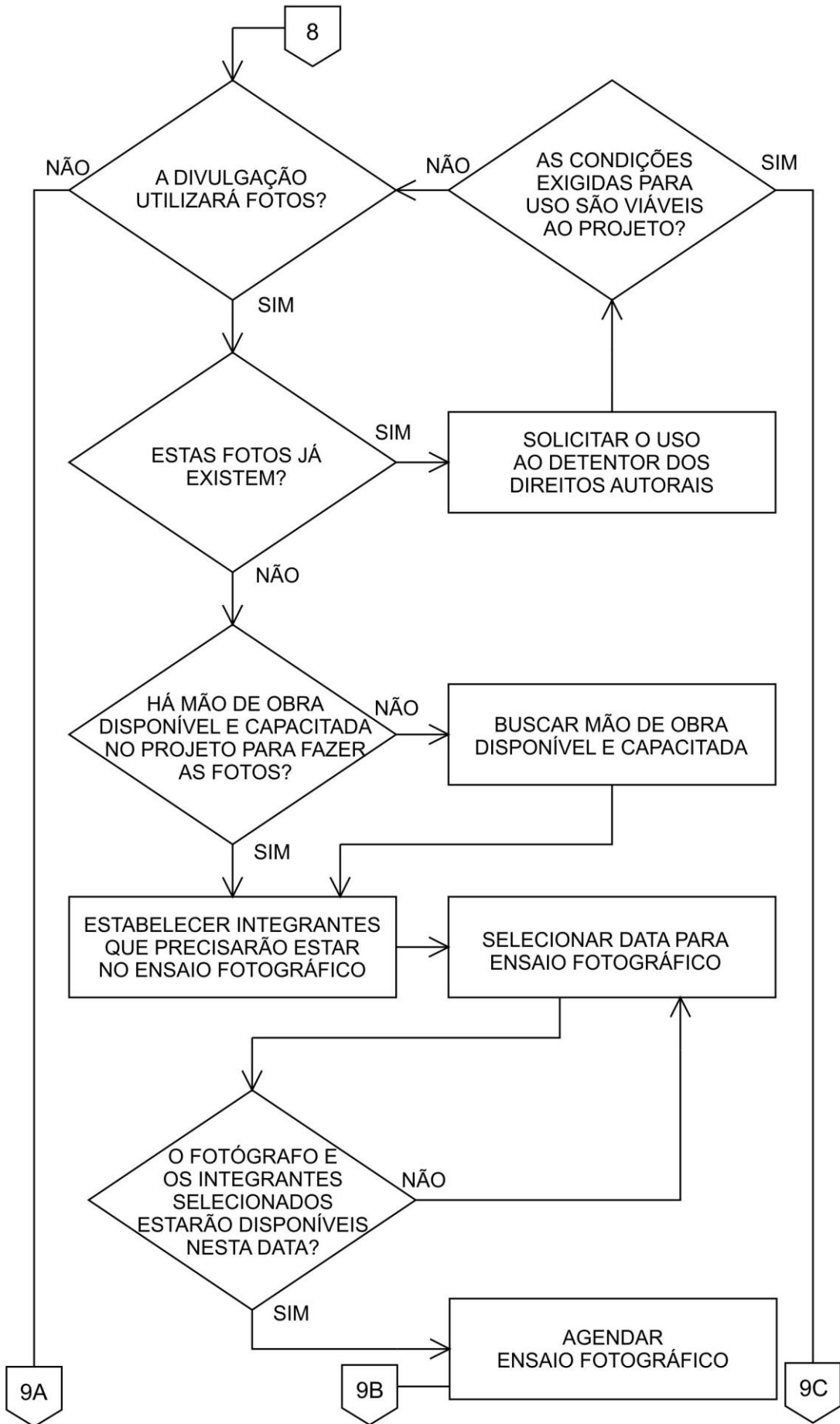


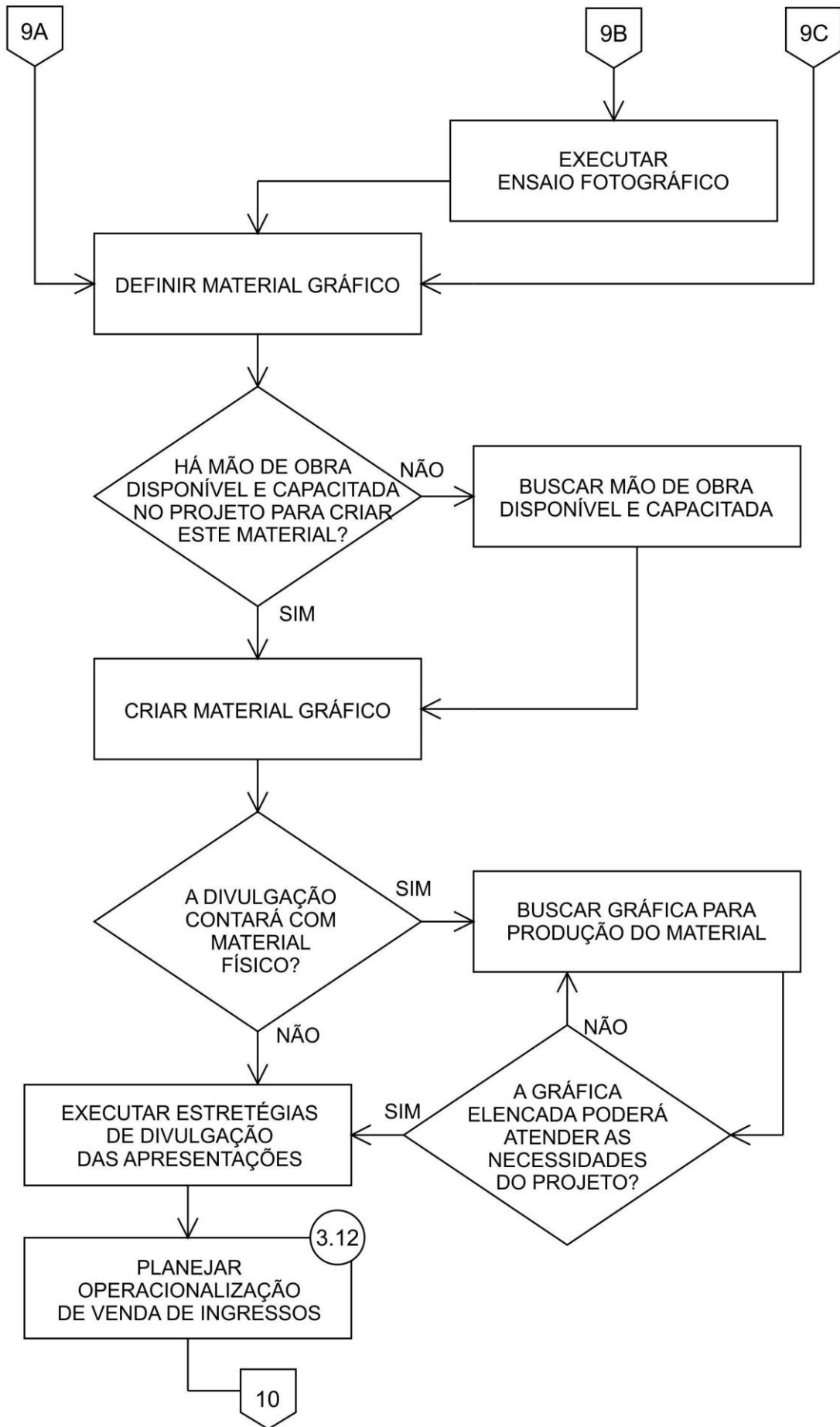


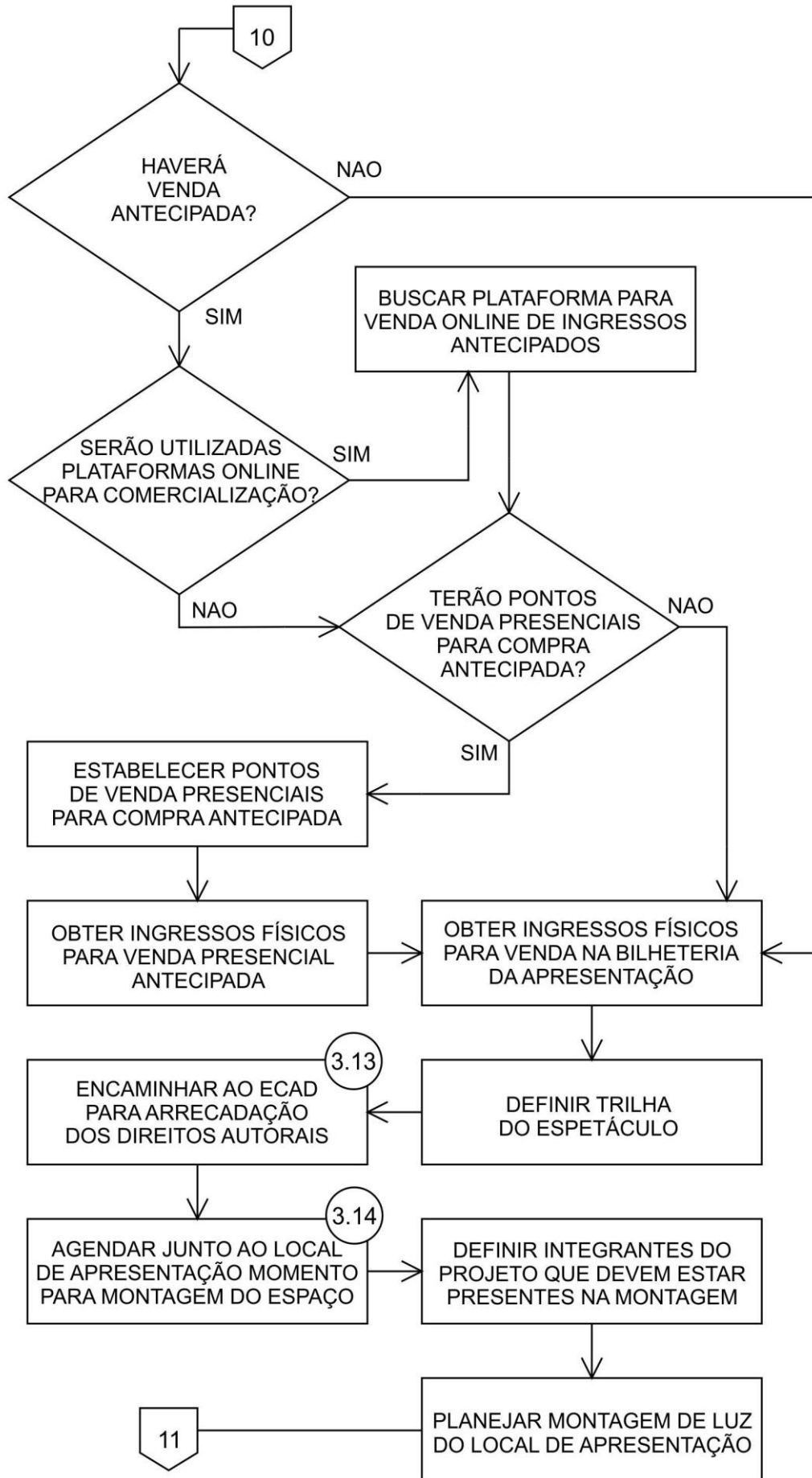


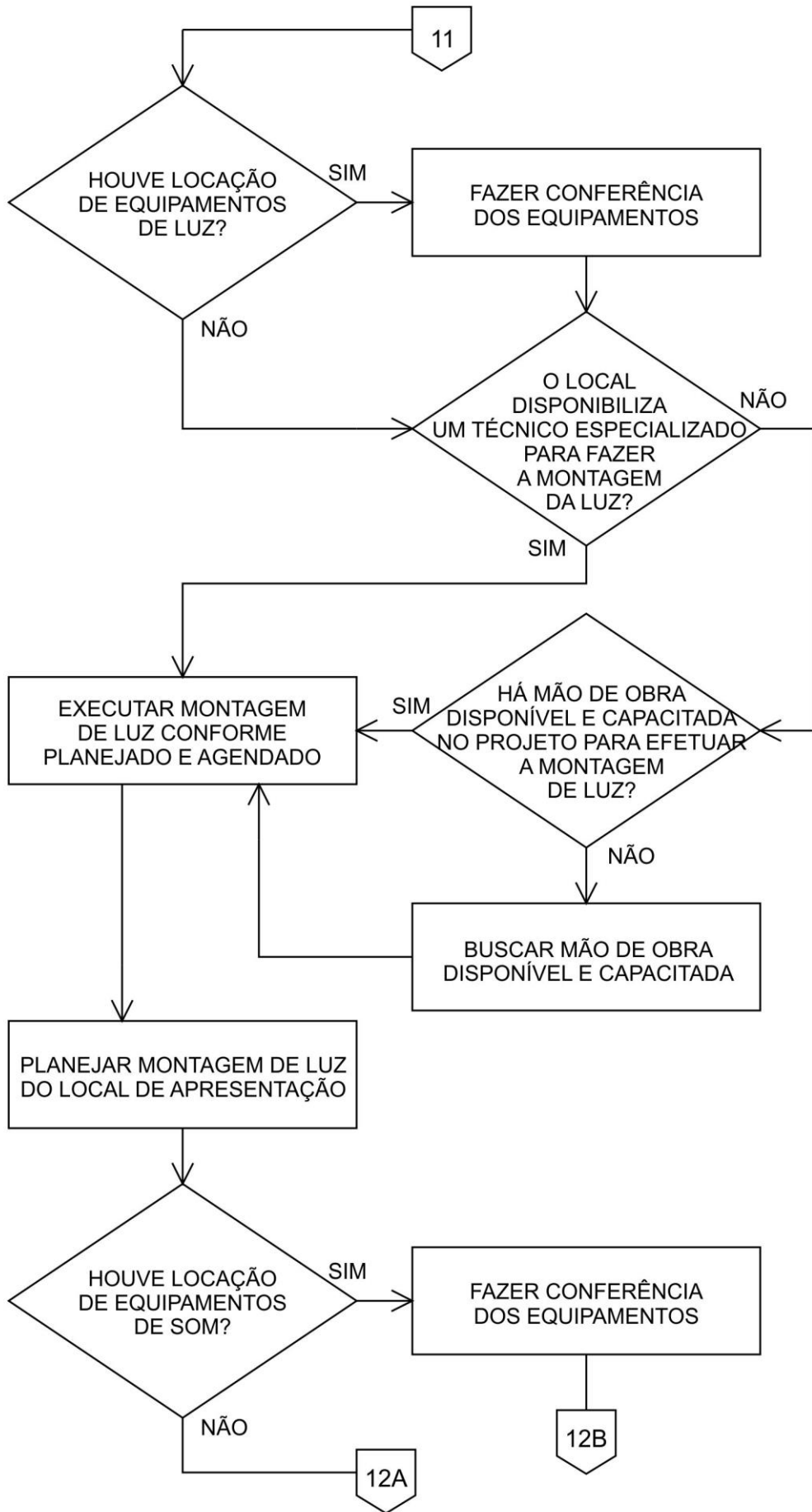


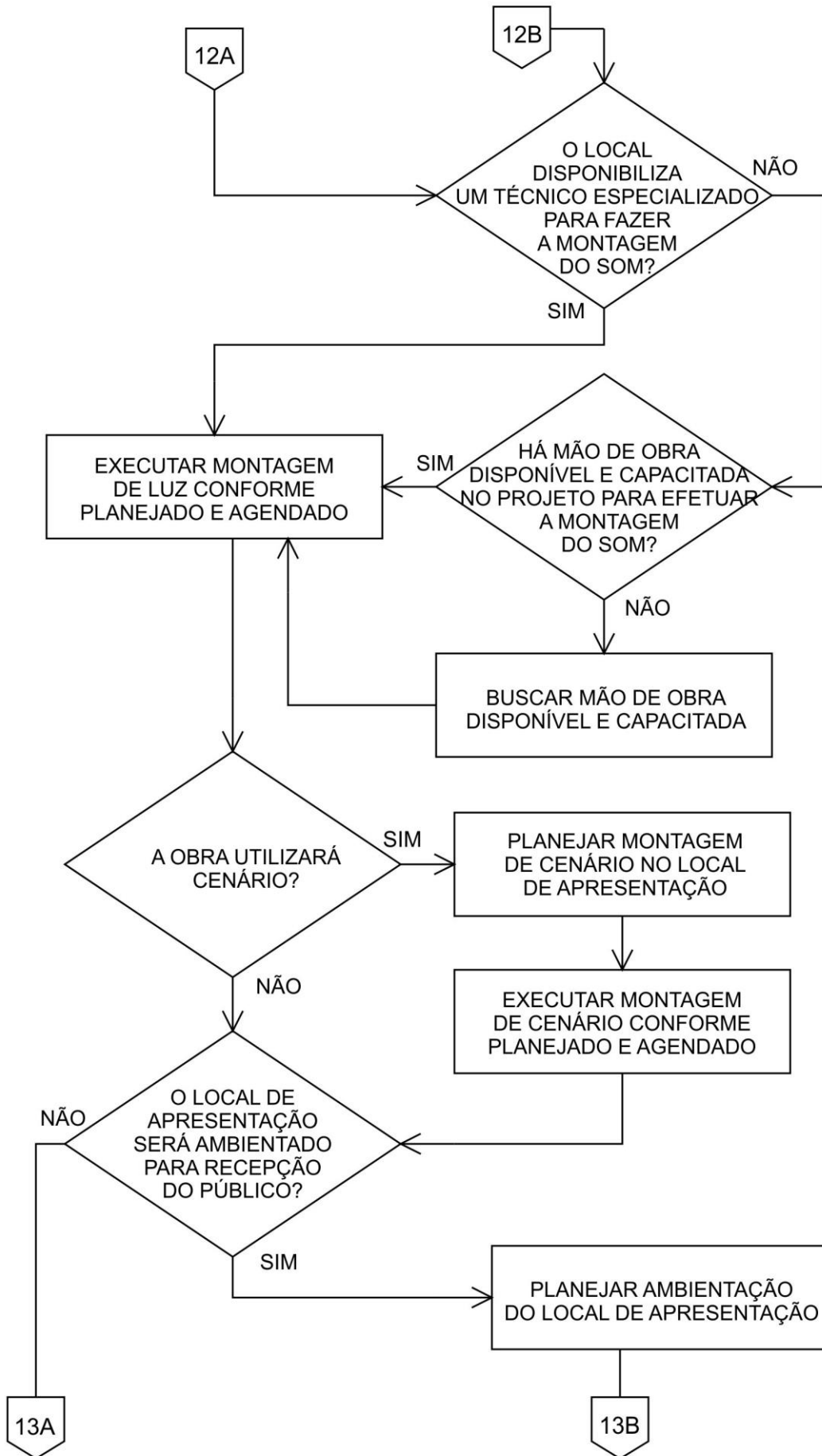


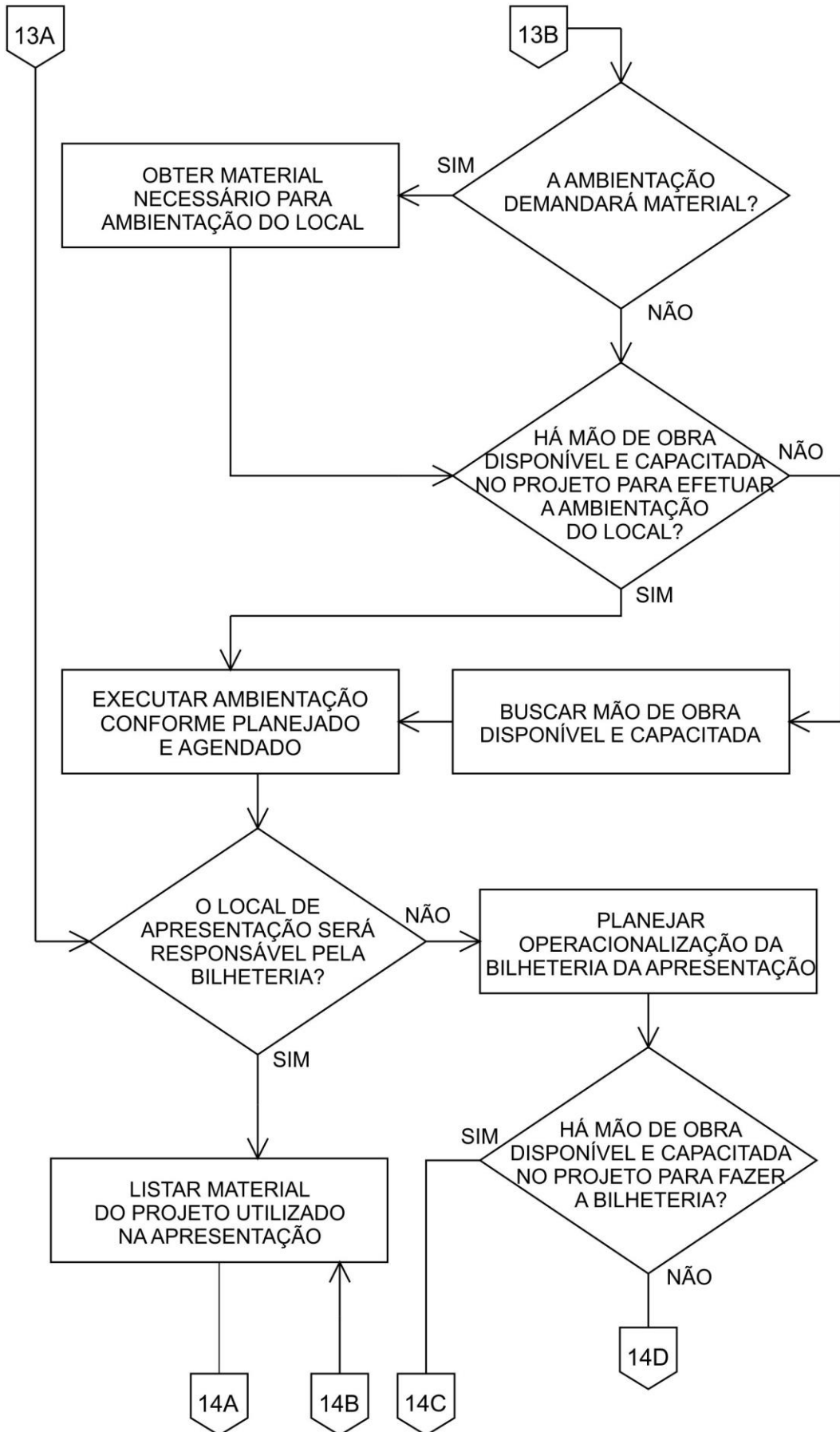


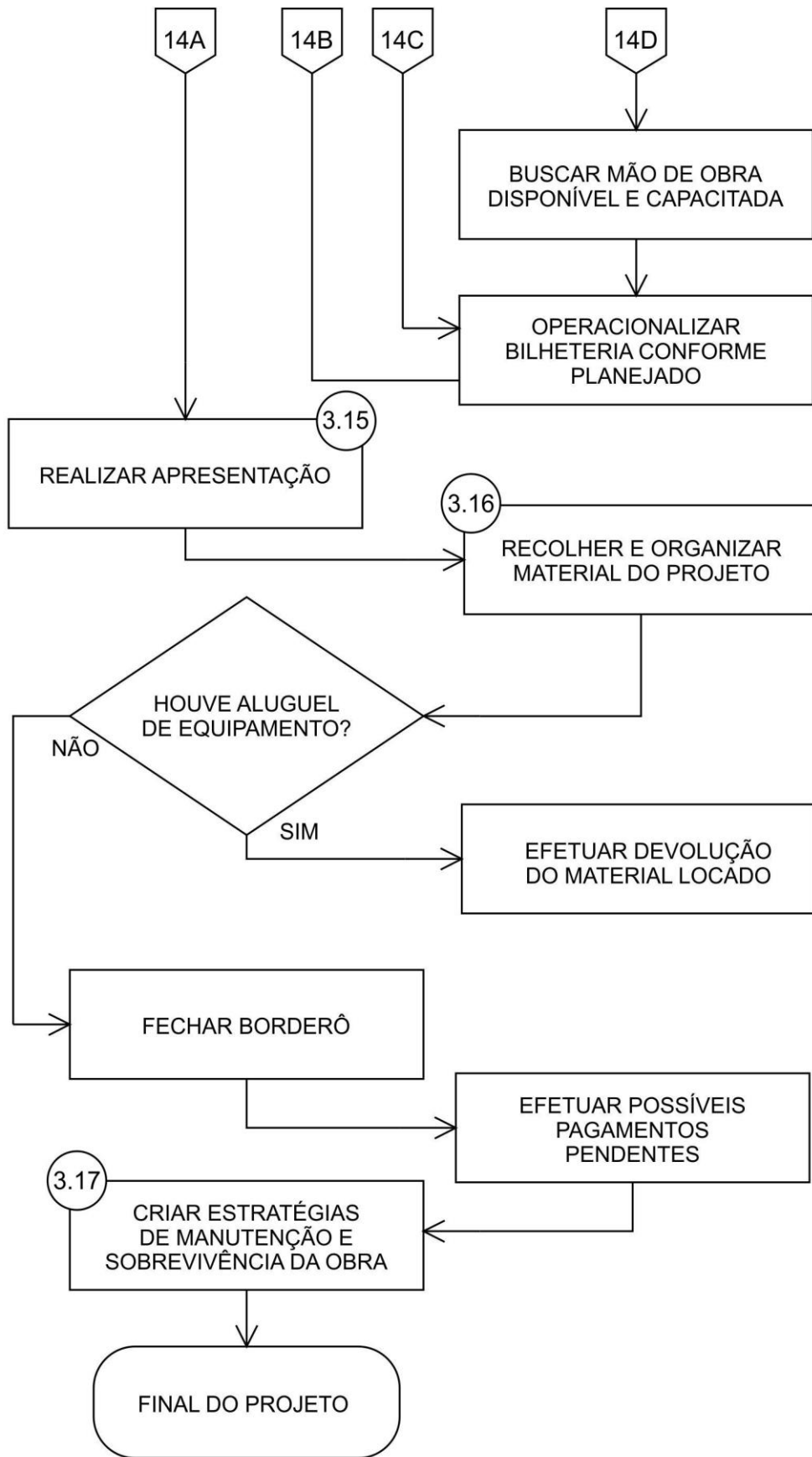












3.1 GERENCIAMENTOS PARALELOS

Analisando o processo de produção de um espetáculo, é inevitável que nos deparemos com questões de gerenciamento financeiro. Neste fluxograma iremos lidar com estas questões de forma paralela, pois sua inserção demandaria a criação de outro diagrama de fluxo, desviando o objetivo principal, de identificação das demandas desta produção. No nosso caso de estudo, “Das Tripas Sentimento (2018)”, as questões financeiras ficaram a cargo do gestor do projeto, outro motivo para a não inserção dessas demandas no gráfico.

Acredito que seja importante retomar o exemplo que utilizamos no capítulo anterior, sobre as diferentes formas possíveis de viabilização econômica. Seja por edital, incentivo ou patrocínio público/privado ou de forma independente a estes meios, a gestão financeira do projeto rege muitos aspectos ao longo do processo. Considerando isso, ressalto que este estudo de caso se baseia em um formato independente, captando seu lucro na venda de ingressos.

Sobre o modo de operar da gestão, trago ao longo do gráfico uma conduta que se relaciona com questões financeiras diretamente, mas que não poderia ser excluída: buscar, dentro da equipe do projeto, mão de obra disponível e capacitada para se responsabilizar por determinadas ações. Essa prática busca a resolução de possíveis demandas por profissionais da própria equipe, que, além de facilitar o processo, envolve os integrantes no projeto como um todo⁵³. Outra questão que também está integrada à gestão financeira de forma paralela é a consolidação de parcerias para produtos e/ou serviços.

Então, a partir de agora, iremos perceber o gerenciamento financeiro de forma paralela, sem ignorar sua existência, mas sem aprofundando, pois constitui estratégias maiores de gestão econômica, que não iremos abranger neste trabalho.

⁵³ Somando a isso, Avelar (2013, p. 173) diz que “É importante que se utilize racionalmente os insumos, a mão-de-obra e o tempo, para que a organização sobreviva em mercados hostis e competitivos”.

3.2 INÍCIO DO PROJETO

Indicamos como marco de início do fluxograma o momento de instauração da observação. Este início não abrange a constituição do elenco, efetuado pela diretora do projeto.

3.3 COMUNICAÇÃO

Para manter a organização de um grupo se faz necessária a definição de uma ferramenta de comunicação. Esta ferramenta, definida e acordada entre os integrantes do grupo, poderá ser um meio facilitador para contato direto, abrindo espaço para possíveis acordos e combinações, além do registro de compromissos. Nesse sentido se faz importante que todos os integrantes tenham acesso a essa ferramenta, para assim a mesma ser instaurada como meio oficial de comunicação do projeto.

No nosso objeto de estudo, o meio de comunicação oficial foi instaurado na criação de um grupo na rede social Facebook. Com todos os integrantes do projeto inseridos, o grupo tornou-se o meio de acordos, combinações e partilha de informações⁵⁴, abrangendo desde o compartilhamento de vídeos para auxílio na pesquisa poética à consolidação de agendas de ensaios. A constituição do modo de operar do grupo ficou a cargo da gestão do projeto, a qual criou uma logística de informações, instaurando um formato de comunicação.

3.4 ESPAÇO DE ENSAIO

Este é um dos exemplos, no qual podemos perceber o que comentamos anteriormente sobre a importância da consciência do cenário em que a produção está inserida. Para além de saber qual a situação estrutural dos possíveis espaços, é preciso saber quais as condições para a utilização destes, para assim poder analisar e fechar acordos, parcerias ou outras formas de viabilizar sua utilização.

⁵⁴ “Este grupo é para troca de mensagens, recados, arquivos... e tudo que for da vontade de cada um de nós sobre nossas Tripas”, frase escrita na descrição do grupo, criado por Sandra Santos em 13 de abril de 2018.

Faz-se necessário também saber quais as estruturas que a obra cênica requer, quais são as premissas para que o ensaio aconteça.

No caso do “Das Tripas”, a Casa Cultural Tony Petzhold, que assinou a realização do espetáculo junto à Macarenando Dance Concept, foi o local de ensaios. E considerando os espaços que a casa possui, a obra demandou a utilização de uma sala em específico – que se tornou o local de apresentação – por ter suporte para elementos que necessitavam de uma estrutura basilar do espaço em si, como para utilização de trapézio⁵⁵. É necessário considerar estas questões, pois elas se diferenciam de possíveis elementos cênicos que podem ser colocados e retirados independentes do local.

3.5 AGENDA DE ENSAIOS

O agendamento de ensaios é um dos momentos mais complexos para a realização de uma obra, principalmente se esta for composta por artistas que não integram um mesmo grupo anterior ao projeto. Por isso, este momento demanda muita atenção e organização por parte da produção, pois é crucial que no agenciamento de horários não ocorra nenhum equívoco de informação e comunicação.

No caso de “Das Tripas Sentimento (2018)”, a disponibilidade da sala de ensaio entrou como mais um fator determinante para o agendamento, pois, sendo o espaço apropriado para a construção da obra, os ensaios dependiam que este não estivesse ocupado. Para isso, em cada início de mês foi feita uma reunião com toda equipe do projeto, na qual a diretora apresentava a relação de carga horária de ensaios necessária para aquele mês e quais integrantes deveriam estar presentes. Com estas informações e a disponibilidade da sala listada, todos os integrantes deveriam ter suas agendas em mãos, para assim, buscarmos horários possíveis de encontro.

Após agendarmos os ensaios do mês, completando a carga horária necessária definida, as datas e horários dos ensaios eram tabelados e publicados no grupo do Facebook, no qual todos os envolvidos deveriam confirmar leitura. Este modelo foi

⁵⁵ Bortoleto e Calça (2007) sintetizam, dizendo que “Esta modalidade consiste numa barra de ferro de aproximadamente 70 cm suspensa por duas cordas [...] que por sua vez estarão fixas a uma estrutura no alto”.

efetivo para realizar o agendamento, evitando informações equivocadas que poderiam desconfigurar toda programação realizada.

3.6 ENSAIOS

Aqui apontaremos a realização dos ensaios basicamente para registro de acompanhamento, entendendo que a relação desta ação com a produção terá características muito peculiares em cada caso, sendo regidas primordialmente pelo modo de operar do produtor e as demandas da obra.

Este é um caso no qual a ação tem continuidade temporal, não se estagnando na ativação da demanda seguinte (elementos cênicos, figurino e cenário). Esta prática está diretamente dependente à definição de carga horária de ensaio. No nosso estudo de caso, esta definição foi determinada pela diretora June Machado, que traz sua necessidade criando demanda de definição datas, horários e continuidade da ação ao longo do processo.

3.7 ELEMENTOS CÊNICOS, FIGURINO E CENÁRIO

Se dermos atenção à estrutura geral destes tópicos no fluxograma, iremos perceber que os três possuem o mesmo esqueleto, modificando apenas os termos das ações. Isto se dá principalmente por dois fatores: pela decisão da obra de os utilizar ou não e pela existência física dos mesmos.

Essa tríade vem após o início dos ensaios em função da possível necessidade destes objetos na criação cênica. Tanto os elementos cênicos, quanto o figurino e o cenário podem estar diretamente relacionados à criação da obra, demandando sua existência material durante o processo. Costurada à questão de gerenciamento paralelo de viabilização financeira, os três tópicos apontam questões como material e mão de obra para criação destes; a operação destas demandas depende do modo de gerenciamento adotado, entendendo que há a possibilidade de desejos estéticos não serem condizentes com a realidade financeira do projeto.

No caso do “Das Tripas Sentimento (2018)”, encontramos a utilização dos três itens: elementos cênicos, figurinos e cenário. Os elementos cênicos utilizados foram selecionados entre as possibilidades que nasceram no processo de criação e foram definidos a partir da relação entre obra cênica e gestão financeira. Assim como o

cenário, que foi estruturalmente criado a partir de objetos que a Casa Cultural Tony Petzhold disponibilizou para uso, como mesas e praticáveis, possibilitando uma criação com baixo custo de material. O figurino teve diferenças em seu processo, no qual, após uma determinação de que este seria composto por peças de roupas que os integrantes já possuíssem, houve uma mudança por decisão coletiva. Assim, foram produzidas calças de mesmo formato e cor para todo elenco em busca de uma unidade e desejo estético, e, por ter se definido em uma decisão coletiva, estas foram custeadas pelo próprio elenco, na concepção de investimento para a realização da obra.

3.8 ESPAÇO PARA APRESENTAÇÃO

Este momento do processo é muito próximo à busca de espaços para ensaio, tanto na importância de conhecimento do cenário, entendendo quais espaços existem e quais suas condições para uso, como o conhecimento da obra em relação às suas necessidades estruturais. A diferença para a consolidação do espaço para apresentação é a importância que este possui, sendo o local do objetivo final do projeto, a apresentação. Esta escolha deve ser extremamente consciente e interligada ao projeto, considerando, dentro do possível, todas as características que irão compor o espetáculo se executado no local em questão.

Os espaços que comumente recebem espetáculos já possuem, mesmo que minimamente, alguma estrutura de equipamento para realização de uma obra. A decisão do espaço de apresentação, assim como o acordo feito para utilização, também influencia nas consolidações de estrutura de luz e som que o espetáculo irá utilizar. A não oferta de equipamentos por parte do espaço irá demandar uma busca por estes, possivelmente acarretando em outros custos – fator que acarreta a construção dos mapas de luz e som serem definidos após a escolha do local de apresentação.

A Casa Cultural Tony Petzhold foi o local de apresentação do “Das Tripas Sentimento (2018)”, sua posição enquanto uma das realizadoras do projeto facilitou o acordo de uso do espaço, que já recebe espetáculos e que já vinha sendo usado como local de ensaios - o que favoreceu e, influenciou, a criação cênica.

3.9 AGENDAMENTO PARA APRESENTAÇÃO

Assim como a definição de espaço de apresentação se aproxima da definição de espaço para ensaio, a definição de agenda para apresentação se aproxima da definição de agenda para ensaio. Assim como o local, a data de apresentação deve ser extremamente pensada e analisada para a produção ter em mãos as características que a escolha irá acarretar. Fazer apresentações próximas a feriados tem suas consequências, assim como fazer no meio da semana ou no final dela.

O agendamento de apresentações deve considerar o andamento do projeto, dependendo da sua finalização enquanto obra. Assim como depende da agenda de todos os integrantes da equipe, sendo a data que não há a possibilidade de não presença de alguém. Para isso é necessário o procedimento de agendamento comentado no item 3.5 (Agenda de ensaios), no qual se busca a disponibilidade de todos os envolvidos, encontrando uma data para realização.

Com realizações nos dias 20, 21, 22, 23, 28, 29 e 30 de setembro de 2018, “Das Tripas” contou com nove sessões, executando duas nos dias 29 e 30. Estas datas foram selecionadas a partir da disponibilidade do espaço de apresentação, da finalização da obra cênica e das agendas pessoais de toda equipe – além de possíveis estratégias de gestão.

3.10 ILUMINAÇÃO E SONORIZAÇÃO

Assim como no subcapítulo 3.7 (Elementos cênicos, figurino e cenário), podemos encontrar uma similaridade no esqueleto do fluxograma quando chegamos aos itens de iluminação e sonorização do espetáculo. Ambas as ações estão imbricadas na criação cênica e, como elementos a serem planejados, devem ser acompanhados para análise de possíveis necessidades.

Neste momento do processo os possíveis responsáveis pela criação dos mapas de luz e som já devem possuir a relação de equipamentos que o local de apresentação irá fornecer. Com isso podem definir, junto ao gerenciamento financeiro do projeto, sobre aluguel de equipamento, e junto à criação cênica a constituição destes planos.

3.11 DIVULGAÇÃO

Quando citamos divulgação estamos falando de um fator fundamental para a obtenção de sucesso na realização da apresentação, principalmente quando dentro de um projeto que trabalha de forma independente. A construção deste material deve ser muito bem planejada, demandando a criação de estratégias específicas para o projeto – assunto que renderia material para criação de outro diagrama de fluxo. Nesta pesquisa não iremos trazer à tona as características do processo de divulgação, principalmente por estes terem ficado a cargo do gestor do projeto, não criando demandas de planejamento para a equipe de produção.

As ações descritas no fluxograma fazem referência a duas demandas que aproximam este tópico com a função da produção: a organização de uma possível sessão de fotos a serem utilizadas na divulgação e a criação do material gráfico - considerando o cuidado em relação a direitos autorais em casos de utilização de fotos já existentes. Neste ponto retomo a ideia dos gerenciamentos paralelos, apenas para grifarmos a importância de profissionais capacitados para o alcance efetivo de demandas específicas e esta gestão em relação à viabilidade financeira do projeto.

“Das Tripas Sentimento (2018)” contou com a experiência de Diego Mac em relação à divulgação e marketing, possuindo estratégias sólidas que surtiram efeito, refletindo em “casa cheia” nas apresentações do espetáculo. O projeto, além de contar com um banner cobrindo a fachada da Casa Cultural, obteve uma forte presença na plataforma online Facebook⁵⁶, com um evento carregado de materiais e fotos tiradas por Gui Malgarizi⁵⁷, mantendo-se ativo durante todo o período de divulgação. Dentro destas estratégias de gestão também encontramos a assessoria de imprensa de Bruna Paulin, que trouxe ao projeto publicações em outras mídias, como jornais e sites⁵⁸.

⁵⁶ No ANEXO C podemos visualizar, mesmo que de forma simples, a imagem do evento.

⁵⁷ Confirma no ANEXO D algumas das fotos de divulgação.

⁵⁸ No ANEXO E podemos conferir algumas destas publicações.

3.12 VENDAS

Este tópico dá continuidade às ações da divulgação, constituindo o sistema de venda de ingressos do espetáculo. A cadeia construída para a comercialização deve ser extremamente alinhada, pois, além de ser uma (ou a) via de recebimento de verba, é o primeiro contato com o público, criando desde já uma relação com este. Para isso é comum a instauração de venda antecipada, na qual pontos físicos e/ou plataformas online são estabelecidas para essa comercialização. Este ponto no fluxograma traz as demandas que essa ação acarreta, assim como a produção de ingressos físicos para venda presencial na bilheteria do espetáculo.

O projeto “Das Tripas”, como já comentado, estabeleceu-se de forma independente a fomentos, editais e patrocínios públicos/privados, assentando sua fonte de renda na venda de ingressos. Para isso a venda antecipada foi uma ação efetiva, adiantando a saída de ingressos e a entrada de lucro. Para isso foram estabelecidos dois pontos físicos de venda, sendo um na loja Imaginarium⁵⁹ do Shopping Iguatemi Porto Alegre, a partir da consolidação de uma parceria, e na própria Casa Cultural Tony Petzhold. Foi estabelecida também a venda antecipada online, utilizando a plataforma Eventize⁶⁰. Importante ressaltar aqui que a venda antecipada auxilia no êxito do evento, mas não deve suprimir a existência de uma bilheteria na data de apresentação do espetáculo. Mesmo com uma quantidade significativa de ingressos antecipados à venda, deve-se garantir um número para atendimento ao público que prefere comprar este no próprio evento.

3.13 ECAD

O ECAD, Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, é uma instituição que administra a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de músicas executadas publicamente. Para a utilização de trilhas que possuem direitos autorais, faz-se necessário o encaminhando destas para o ECAD, que irá calcular e cobrar um valor por este uso. Esta é uma ação relativamente simples dentro de um processo de produção, mas que deve ser olhada com atenção por se tratar de uma burocracia externa, de um órgão regulador.

⁵⁹ Loja de produtos criativos.

⁶⁰ Plataforma online para comercialização de ingressos de eventos em geral.

3.14 MONTAGEM

Após todo planejamento construído durante o processo de criação, há finalmente, a realização da obra. Para isso, deve ser executada a montagem de todas as estruturas definidas anteriormente, para que assim a obra possa acontecer. Aqui neste subcapítulo iremos abranger os itens: luz, som, cenário, ambientação e bilheteria. Colocaremos os juntos por uma questão temporal crucial para a produção, que é o levantamento de todas estas estruturas em um curto espaço de tempo. Normalmente todo esse processo de estruturação do local acontece no próprio dia de apresentação, partindo de um cronograma para tudo estar alinhado no horário de início do evento.

Para a montagem das estruturas de luz e som, é preciso retomar as decisões consolidadas no subcapítulo 3.10 (Iluminação e Sonorização), possuindo a relação de quais equipamentos serão utilizados, se são locados ou não, onde eles serão posicionados, entre outras demandas que podem nascer conforme a estrutura do espetáculo. Por haver questões técnicas bem específicas, é necessário um técnico especializado para efetuar as montagens de luz e som e a presença deste profissional também deve estar planejada. E já insiro aqui a relação do cenário com o cronograma de montagem, pois a inserção deste no espaço cênico interfere diretamente na afinação das luzes cênicas.

Entenderemos aqui ambientação como parte externa ao local cênico, um possível foyer ou recepção. Esta ambientação pode ser constituída com a colocação de um banner ou com uma reformulação e decoração de todo espaço. A questão é que a constituição deste também deve estar dentro do cronograma, prevendo o período de tempo necessário e considerando que este espaço deve estar liberado e pronto no momento da chegada do público.

E a instauração da bilheteria, que, normalmente, abre uma hora antes do início do espetáculo. Há casos em que a administração do local se responsabiliza por essa ação, oferecendo mão de obra para operacionalizar. Caso contrário, o projeto deve ter um integrante para ocupar este lugar, considerando que o mesmo será responsável pelo atendimento ao público e gerenciamento da verba que entra na venda de ingressos.

Como comentado, para este dia o planejamento se faz extremamente necessário. É preciso que a produção saiba tudo que deve ser executado, pensando

as peculiaridades de cada demanda, prevendo materiais necessários e ações que devem ser feitas antecipadamente.

No caso do “Das Tripas Sentimento (2018)”, estar frequentemente presente no local de apresentação foi um fator que facilitou a montagem. Com a Casa Cultural como parceira do projeto, pudemos dar início às operações nos dias anteriores às apresentações.

3.15 APRESENTAÇÃO

Neste subcapítulo, assim como quando falamos dos ensaios no 3.6 (Ensaios), apontaremos a realização da obra apenas para registro de acompanhamento. Após as estruturas levantadas para o espetáculo, a atuação do produtor durante a apresentação acontece de forma individual em cada projeto, sendo regidas pelo seu modo de operar e as demandas do projeto.

3.16 DESMONTAGEM

Esta etapa instaura o fechamento de um processo de produção. Ao finalizar o espetáculo, todas as estruturas devem ser desmontadas, recolhendo o material do projeto e fazendo a devolução de possíveis locações. Junto a estas ações está a feitura do borderô, documento que descreve detalhadamente as questões financeiras da bilheteria, como número de ingressos vendidos e formas de pagamento.

3.17 PLANEJAMENTO FUTURO E FINALIZAÇÃO

Aqui lanço este subcapítulo apenas para abrir a reflexão sobre a continuidade do trabalho, pensando em modos de manutenção e sobrevivência da obra. Estratégias de gestão para novas apresentações, considerando que a obra já foi construída, são modos de fazer com o que trabalho tenha maior rendimento. Estes caminhos devem ser pensados e analisados para fazer com que a obra perdure, assim como nossa atuação enquanto profissionais da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há um cenário em que a arte é posta à prova. Cenário que, comendo pelas beiradas, mas sem se preocupar com alguma discricção, anseia um desmantelamento megalomaniaco de toda e qualquer manifestação artística. Um cenário que ri, que usa uma mão para apontar seu dedo em riste aos artistas e outra para puxar o resto de tapete. Um cenário medieval. De reis. De bobos da corte. De brioques.

E há um cenário em que ninguém solta a mão de ninguém, que o centro do corpo firme não se deixa derrubar. Um cenário de independência, de derrubada de muros, de caminhar com as próprias pernas. Um cenário que revira a terra e cria seus espaços, que crava bandeiras, que incomoda quem detesta ser incomodado. Um cenário visionário, que planeja, que gerencia. Um cenário que olha para o cenário.

Entendo que a produção em dança vem se afirmando enquanto ofício das artes, como uma profissão imbricada na engrenagem do sistema cultural, no qual os próprios atuadores da área são seus agentes legitimadores. E essa profissão vem de encontro à interlocução entre os gerenciamentos clássicos em dança com uma emergência contemporânea, que demanda um *know-how* sobre políticas e economia das artes. Neste sentido, acredito que o conhecimento sobre o funcionamento dos sistemas de produção, consumo e distribuição em que a dança opera, tornou-se imprescindível para o profissional que deseja estar no segundo cenário.

Contrária a um possível movimento das artes de afastamento à ideia de produto, a produção localiza parte do seu eixo na compreensão da mercantilização das artes e utiliza dessa ideia para, neste lugar, encontrar a tão quista independência do campo. Essa ação vem aproximar a dança da realidade, correspondendo esta a uma possível área de execução como profissão, no sentido mais administrativo e burocrático que pudermos imprimir.

Com isso, acredito que a produção tem a crescer e expandir suas atuações com a utilização de outras ferramentas, até então não usuais, que atendem suas necessidades específicas. A criação de mecanismos faz parte do trabalhador em arte e o produtor deve lançar mão dessa capacidade para ir a campo e extrair modelos, criar procedimentos. A utilização de um fluxograma na entrada de um

processo de produção pode situar todo um projeto no espaço-tempo em que está inserido, entendendo seu cenário e suas condições.

Em um panorama futuro, a consolidação de métodos para o avanço da área, para especialização do campo; a criação de um diagrama abrangente, que possa servir para o desenvolvimento de processos e produtos artísticos em artes cênicas, entendendo este molde como objeto a ser utilizado, questionado, redesenhado para cada processo de produção.

Uma produção que se apetrecha, municia-se, equipa-se.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; PAIS, José Machado (Org.). **Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 294 p.

ARAÚJO, Cidália et al. **Estudo de Caso**. Universidade do Minho: Instituto de Educação e Psicologia, Braga, p.1-25, jan. 2008.

AVELAR, Romulo. **O avesso da cena**: Notas sobre produção e gestão cultural. 3. ed. Belo Horizonte: do Autor, 2013. 490 p.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; CALÇA, Daniela Helena. **O trapézio circense: estudo das diferentes modalidades**. Lecturas: Educación Física y deportes, Buenos Aires, v. 109, n. 12, jun. 2007. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd109/o-trapezio-circense.htm>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

BOURDIEU, Pierre. **Méditations pascaliennes**. Paris: Seuil, 1994.

CARVALHO, Marcelo Dias de; ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. **Patrimônio do efêmero: algumas reflexões para a construção de um patrimônio das artes cênicas no Brasil**. Em Questão, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p.167-188, jan. 2005. Quadrimestral.

COSTA, Armando dalla; SANTOS, Elson Rodrigo de Souza. **Economia criativa: novas oportunidades baseadas no capital intelectual**. Economia & Tecnologia, v. 25, n. 7, p.1-8, abr. 2011.

DANTAS, Mônica Fagundes; DIAS, Carolina; MAZO, Janice Zarpellon. **O Instituto de Cultura Física de Porto Alegre/RS e suas práticas corporais (1928-1937)**. Movimento, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p.33-53, jan. 2013.

GOLIN, Cida; GRUSZYNSKI, Ana. **Cultura e processos editoriais: a representação do sistema artístico e cultural no Diário do Sul (1986-1988)**. Líbero, São Paulo, v. 13, n. 25, p.87-98, jun. 2010.

LUNARDI, Rafaela. **Elis Regina: entre o canto e a política na década de 1970**. Artcultura, Uberlândia, v. 16, n. 29, p.187-202, jul. 2014. Semestral. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34266/18234>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MACHADO, Marina Marcondes. **O Diário de Bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas**. Sala Preta, São Paulo, v. 2, n. 1, p.260-263, nov. 2002.

MAGALHÃES, Gilson Potsch et al. **Economia da produção**. Viçosa: UFV, 1996. (Apostila).

MENDONÇA, Renato. **Abobrinhas Recheadas**. 2016. Disponível em: <<http://www.agoracriticacateatral.com.br/criticas/114/abobrinhas-recheadas>>. Acesso em: 04 nov. 2018.

MORGAN, Gareth. **Imagens da organização**. São Paulo: Atlas, 1996. 339 p.

OLIVEIRA, Djalma de Pinho Rebouças de. **Sistemas, organização e métodos: uma abordagem gerencial**. 16. Ed. São Paulo: Atlas, 2006. 468 p.

PEINADO, Jurandir; GRAEML, Alexandre Reis. **Administração da produção: Operações industriais e de serviços**. Curitiba: Unicenp, 2007. 750 p.

PETZOLD, Antonia Seitz. **Projeto Garimpando Memórias: depoimento**. [jul. 1988]. Entrevistadora: Conceição, Simone. UFRGS, 1996. Entrevista concedida à Maria Luisa Oliveira da Cunha.

PIMENTA, João. **Por que a administração da produção é importante?** 2018. Disponível em: <<https://www.nomus.com.br/blog-industrial/por-que-administracao-da-producao-e-importante/>>. Acesso em: 04 nov. 2018.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Formação em organização da cultura no Brasil**. Observatório Itaú Cultural, São Paulo, v. 1, n. 6, p.47-56, jul. 2008. Trimestral.

SAMPAIO, Angelo Augusto Silva; ANDERY, Maria Amalia Pie Abib. **Comportamento Social, Produção Agregada e Prática Cultural: Uma Análise Comportamental de Fenômenos Sociais**. Psicologia: Teoria e pesquisa, São Paulo, v. 22, n. 1, p.183-192, jan. 2010. Trimestral.

SILVA, Alexandre Rocha da. **Elis Regina e a música televisual brasileira**. Galáxia, São Paulo, v. 12, p.43-54, dez. 2006.

SILVA, Edicine Mei; CARDOSO, Olga Regina. **A função produção no teatro**. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, 24, 2004, Florianópolis. Artigo. Florianópolis: Abepro, 2004. P. 388 – 394.

SILVEIRA, Adalberto Vasconcelos da. **Mapeamento de processos: o princípio de uma reestruturação organizacional**. 2010. 79 f. TCC (Graduação) – Curso de Administração, Ciências Administrativas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Cap. 2.

SISTO JÚNIOR, Miguel. **O produtor-gestor artístico: Em seu rótulo e em seu selo**. In: NORONHA, Márcio Pizarro (Org.). Gestão em arte e cultura: Residências, experimentos e clínicas sobre gestão e economias da arte e da cultura. Porto Alegre: Editora

SLACK, Nigel; CHAMBERS, Stuart; JOHNSTON, Robert. **Administração da produção**. 2. Ed. São Paulo: Atlas, 2002. 749 p.

TADEU, Hugo Ferreira Braga; SILVA, Jersone Tasso Moreira. **Simulação de cenários para o planejamento estratégico empresarial**. Caderno de Ideias, Nova Lima, p.1-7, 2013.

YIN, Robert K.. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2001. 205 p.

YIN, Robert K.. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 5. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2015. 320 p.

APÊNDICE

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

O objetivo principal da pesquisa DIAGRAMANDO PRODUTOS E PROCESSOS ARTÍSTICOS: CONSTRUÇÃO DE UM FLUXOGRAMA DOS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DE UM ESPETÁCULO DE DANÇA é a identificação e análise dos processos de produção do espetáculo, culminando na criação de um fluxograma. A finalidade deste estudo é identificar como ocorre os processos de produção do espetáculo “Das Tripas Sentimento (2018)” e o descrever, criando um infográfico que servirá de exemplo para futuras produções. Para tanto, a metodologia adotada no trabalho é a de participação-observante, onde estarei presente em reuniões, ensaios e apresentações do grupo, além de conversas informais.

Nesta pesquisa há alguns riscos, que são referentes à interpretação do pesquisador sobre o processo de produção ou das observações realizadas. Mas, para diminuir a chance desses riscos acontecerem, todas as informações coletadas serão confirmadas antes de qualquer divulgação do material.

Para participar deste estudo você não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. Você será esclarecido(a) sobre o estudo em qualquer aspecto que desejar. Poderá retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. Esta pesquisa irá auxiliar o desenvolvimento de estudos sobre produção no campo da dança, além de ser um fator legitimador da produção enquanto ocupação profissional do campo artístico. Ressalto que toda e qualquer informação será divulgada após prévia autorização, respeitando a estreia do espetáculo.

Eu, Arthur Bonfanti da Luz, como pesquisador responsável, me comprometo a esclarecer devida e adequadamente qualquer dúvida ou necessidade de esclarecimento que eventualmente o participante venha a ter. Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias, sendo que uma cópia será arquivada pelo pesquisador responsável, e a outra será fornecida a você.

Eu, _____, sujeito livre e esclarecido, portador do documento de Identidade _____, fui informado(a) dos objetivos do estudo “DIAGRAMANDO PRODUTOS E PROCESSOS ARTÍSTICOS: CONSTRUÇÃO DE UM FLUXOGRAMA DOS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DE UM ESPETÁCULO DE DANÇA”, de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações e modificar minha decisão de participar se assim o desejar. Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada à oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

- [] Autorizo a divulgação de meu nome.
[] Autorizo meu uso de imagem.

_____, _____ de _____ de 2018.

Assinatura da participante

Arthur Bonfanti da Luz
Pesquisador responsável

Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha
Orientador

Dados do pesquisador responsável: Arthur Bonfanti da Luz – graduando em licenciatura em dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: arthur.bfn@gmail.com
Dados do orientador: Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha (UFRGS) – Dr. Em Antropologia (USP); Dr. Em História (PUCRS); docente e pesquisador no curso de licenciatura em Dança (UFRGS), preside o NDE – NÚCLEO DOCENTE ESTRUTURANTE do curso de Dança e é membro do CEP – COMITÊ DE ÉTICA DA PESQUISA / UFRGS. E-MAIL: pizarronoronha@gmail.com

ANEXO A – SINOPSES E DEFINIÇÕES

Abobrinhas Recheadas

“Abobrinhas Recheadas – O Jogo” é o espetáculo fundador da Macarenando Dance Concept e o primeiro Stand-Up Dance Comedy do Rio Grande do Sul. A obra é um desdobramento do espetáculo “Abobrinhas Recheadas” (2009), vencedor do Prêmio Açorianos de Dança 2009 de Melhor Bailarino e do Troféu RBS Cultura de Melhor Espetáculo pelo Júri popular.

O espetáculo apresenta as possíveis relações da linguagem da dança com o gênero comédia, por meio da inspiração no conceito e no formato do Stand-Up Comedy e da investigação poética e uso cênico do procedimento coreográfico “Dance a Letra”, em que as coreografias são criadas a partir de pesquisa de gestos literais de letras de músicas populares, que vão de Chico Buarque a Mamonas Assassinas, passando por canções como Construção, Beijinho no Ombro, Emoções, Vira-Vira, Como uma Deusa e Faroeste Caboclo, além dos sucessos locais Amigo Punk, Porto Alegre é Demais e Tertúlia.

Em 2018, foi criada a versão “Abobrinhas Recheadas: Rei Roberto”, a partir da pesquisa de gestos literais para 54 letras de músicas de Roberto Carlos, em homenagem ao cantor.

O jogo coreográfico de elementos comuns da cultura (gestos e músicas) coloca o corpo e o movimento em situações bem-humoradas, permitindo a exploração da comicidade cênica da dança, e possibilitando diferentes formas de questionamento do corpo, do movimento, da cultura pop, da mídia, da sociedade, etc. Promove também o exercício da identificação e aproximação da dança com o público, tornando a dança cênica mais popular e, por conseguinte, colaborando na formação de plateia para a dança no Brasil.

Seleção Pública de Patrocinadores

COMO FUNCIONA: A empresa que tiver interesse deverá elaborar uma Proposta de Patrocínio, a partir de diversos requisitos e critérios de avaliação elencados pelos artistas.

SITUAÇÃO ATUAL: O setor artístico nacional luta diariamente para captar recursos para as suas produções. Um dos mecanismos mais utilizados para esse fim são os editais de patrocínio, por meio dos quais empresas públicas e privadas

financiam projetos artísticos que tenham passado por uma rígida seleção, de acordo com os critérios ditados pelo patrocinador. Esses editais costumam exigir inúmeras comprovações, contrapartidas, justificativas e outras tantas burocracias, exigências quase sempre alheias às obras artísticas. Enquanto isso, os profissionais do segmento artístico criam zilhões de formas para poder se enquadrar nos requisitos fornecidos pelos possíveis patrocinadores, limitando suas obras de acordo com os desejos das empresas.

A REGRA MUDOU: Pensando nisso, a Macarenando Dance Concept, de Porto Alegre/RS, investiu em uma ação em sentido totalmente oposto: lança o Edital de Seleção Pública de Patrocinadores. De acordo com o documento, a empresa que tiver interesse em patrocinar o Projeto Artístico do grupo deverá elaborar uma Proposta de Patrocínio, a partir de diversos requisitos e critérios de avaliação elencados pelos artistas.

RELAÇÕES ECONÔMICAS MAIS EQUILIBRADAS: “Trata-se de um modelo inovador de captação de recursos e patrocínio que objetiva instaurar procedimentos mais equilibrados e horizontais nas relações culturais e econômicas entre artistas e a iniciativa privada”, comenta Diego Mac, diretor da Macarenando Dance Concept.

CONTRAPARTIDA CULTURAL: Uma das subversões propostas são as Contrapartidas Culturais, que deverão ser realizadas pelas empresas patrocinadoras. Exemplos dessas ações são: fornecimento de ingressos para espetáculos a empregados e colaboradores; disponibilização de oficinas artísticas a membros da comunidade em que sediada a empresa. Já para a Ativação de Patrocínio, as empresas deverão sugerir ações inovadoras e criativas, alinhadas ao Projeto Artístico.

RESPONSABILIDADE CULTURAL: Dentre outras questões a serem respondidas pelas empresas interessadas, estão:

A proposta de patrocínio considera as especificidades do Projeto Artístico? O valor dos aportes está economicamente adequado às necessidades do Projeto Artístico? As contrapartidas culturais oferecidas pela empresa contribuem para o incentivo, desenvolvimento e fomento à arte, de modo a abarcarem além dos seus interesses particulares, também de seus colaboradores, clientes e sociedade em geral, promovendo a Responsabilidade Cultural? A Proposta de Patrocínio propõe-se a repensar os modelos de marketing cultural? Traz inovações a questionamentos antigos e/ou inaugura novas questões? Instaura novos procedimentos de diálogo

entre atividade empresarial e o setor artístico? A Proposta de Patrocínio contribui para o incentivo, desenvolvimento e fomento às cadeias produtivas locais e regionais das Artes Cênicas? Lega desenvolvimento econômico ao setor?

ELES DECIDEM: A avaliação será realizada pelos artistas.

ANEXO B - Autodescrições

Cassandra Calabouço

Cassandra Calabouço - Cassie para os mais íntimos, ok? - é a personagem criada por Nilton Gaffrée Junior, bailarino e ator performático da cena artística porto-alegrense e que em 2018 completa vinte anos de existência!

O contato com o Teatro, unido à experiência da Dança em importantes companhias gaúchas como Ballet Phöenix, Anette Lubisco Cia. de Dança, Grupo Gaia, e Macarenando Dance Concept são grandes influências e referências na vivência artística da personagem.

Atriz, dançarina e modelo-manequim, Cassandra Calabouço arrasa em suas performances com show de improviso, interação com o público e muito, muito bom humor.

Desde 2015 oferece periodicamente o workshop Pimp my Drag - um workshop para criação e aperfeiçoamento artístico de drags (já na sexta edição), e em 2017 dirigiu um espetáculo somente com drags (nOz), ambos trabalhos realizados em parceria com a Macarenando Dance Concept.

Dani Boff

Dani Boff é especialista em pedagogia da Arte pela (UFRGS) e graduada em dança pela ULBRA. Aproximou-se da dança por causa de uma escoliose. Obrigada, escoliose. Tem formação em ballet clássico e dança contemporânea, tendo se especializado nesta última linguagem ultimamente. Deve ser o desejo por estar de pés descalços. Deve ser a conexão com a natureza né guriãnnn ???

Nos últimos anos trabalha com o Purê de batatas - Dança, Teatro e Afins junto com Heloísa Gravina e Michel Capeletti e com eles desenvolve o projeto Pequenas Ações Terroristas - O Abraço, que teve início em 2007. Trabalha também na Macarenando Dance Concept desde 2016 desenvolvendo na Cia trabalhos como: Dance a letra grupão Caetano, Mash e Das tripas Sentimento.

Foi bailarina revelação do prêmio Açorianos de Porto Alegre, em 1998. Em 1999 foi considerada melhor bailarina pelo prêmio Açorianos pelo espetáculo Hitchcock Ri com direção de Airton Tomazzoni.

Dani Boff fez tudo isso, mas é novinha, fresquinha. De espírito. De compreensão. De arte.

Denis Gosch

Ator por formação e devoção. Bailarino de nascença. Artista por essência. Produtor por necessidade. Professor por missão. Metido de curioso e curioso por vocação. Inquieto, apaixonado, cabeça dura, mas com um bom coração. Dedicado e leal, não tolera injustiças. Gay. Esquerdista. Combativo e resiliente a sua medida. Aficionado pelo corpo e seus saberes e dizeres. Já fez de tudo um pouco: teatro, dança, circo, acrobacia, mimese, corrida, natação, judô, natal, uber, handebol, turnê, culinária, tesouraria, casamento, cerimonial, cinema, tv, comercial... Sonha conhecer o mundo. Viajante apaixonado. Já disse inquieto? Mas muito bem casado. Marido dedicado apesar da distância de uma vida mambembe. Este sou eu. Denis Gosch, Neni pros mais próximos, prazer!

Diego Mac

Diego Mac é um colecionador de movimentos, tem impulsos megalomaníacos e possui uma pitada essencial de mau humor. Atua no campo cultural e do entretenimento em projetos artísticos que transitam entre encenação, dança, cultura popular, imagens, tecnologia, criatividade, gestão e empreendedorismo. Diretor da Macarenando Dance Concept. Diretor artístico da Muovere Cia. De Dança. É graduado em Dança. Mestre e especialista em Poéticas Visuais. Iniciou atuação profissional em 1997, tendo trabalhado em mais de 100 projetos culturais. Seu trabalho é reconhecido no cenário local e nacional, sendo considerado pelo público e pela crítica um dos diretores mais inovadores e talentosos da sua geração.

Eunice Muniz

Eunice Muniz da Silva é formada em Engenharia Civil pela PUC – Pontifícia Universidade Católica RS e Administração Empresa pela FAPA Faculdade Porto Alegre. Possui Curso de Especialista em Direito Municipal – Fundação Escola Superior do Ministério Público/RS (2013-2015); Curso de Pós-Graduação de Gestão Pública – Fatec Internacional – Grupo Uninter (2010-2011); Curso de Administração Hospitalar e Ciências da Saúde – PUC/RS (2001); e, Curso de Especialização em Engenharia Civil (CEEC) – UFRGS (1999).

Seu interesse pela arte fez com que desenvolvesse várias atividades nessa área. Em 2003 frequentou o curso de Cenografia – Criação e Arte ministrado pelo

Professor Alexandre Wendt promovido pelo TEPA e, em 2007, frequentou o curso de Roteiro para Cinema e Televisão ministrado pelo ICAB – Instituto de Cultura e Arte do Brasil. Assim, em 2000, integrou a equipe da primeira montagem do espetáculo de dança, *Das Tripas Sentimento*, dirigido por June Machado, inspirado na arte de Elis Regina, realizando o trabalho de pesquisa e conteúdo. Em 2002, integrou a equipe da montagem do Projeto aprovado pelo Ministério da Cultura - Em Cena Brasil - Espetáculo de Dança *Deixe-me Ver Sua Alma* dirigido por June Machado e Diego Mac. Em 2003, integrou a equipe da montagem do Espetáculo *As Mulheres da Minha Terra*, inspirado nos poemas musicados de Luiz Coronel dirigido por June Machado. E, em 2017 e 2018, integra a equipe de montagem do espetáculo *Das Tripas Sentimento 2018* da Macarenando Dance Concept, dedicado à Música Popular Brasileira, inspirado na arte de Elis Regina, sob Direção de June Machado, realizando o trabalho de pesquisa e conteúdo.

Em 2014 foi Assessora Técnica – Engenheira na FIFA FAN FEST, evento oficial da Copa do Mundo FIFA 2014, realizado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, por meio da Secretaria Extraordinária da COPA 2014/SECOPA de 12 de junho a 13 de julho de 2014 no Anfiteatro Pôr do Sol.

Em 2010, recebeu a Homenagem “MULHER CORAGEM”, pelo Dia Internacional da Mulher por suas ações voluntárias em benefício do crescimento de nossa sociedade, na Prefeitura Municipal de Porto Alegre, promoção da Secretaria Municipal da Administração, Porto Alegre, RS.

Em 2017, lançou o livro “Habitação de Interesse Social: Cotejo Histórico e Analítico entre a Produção Habitacional do BNH e do PMCMV”. Primeira Edição 2015 e Segunda Edição 2017.

Giulia Baptista

Bailarina com traços de produtora e iluminadora. Em breve graduada em dança pela UFRGS, mas atenta para a área da comunicação. Metida com as tecnologias, tendências e militâncias. Gosto de pensar em como transformar coisas, em outras coisas. Adoro desenhar ideias antes de desenvolvê-las, mas meus 5 planetas no signo de gêmeos não permitem fixação somente em uma. Sei cozinhar desde pequena e um dos meus maiores prazeres é criar comidinhas pra quem eu gosto.

Gui Malgarizi

Gui Malgarizi teve caminhos um pouco tortuosos até encontrar e assumir a Dança como ofício e anseio de vida. Formado em Ciências Jurídicas e Sociais (UFRGS, 2008), aproximou-se dos processos criativos do Grupo Gaia em 2009 e realizou cursos livres no Teatro Escola de Porto Alegre (2009 e 2010). Geminianamente renascentista, dramaticamente sensível e racionalmente sarcástico, é um dos diretores Macarenando Dance Concept desde sua fundação em 2013 e atuou em todas as obras do grupo. Ocupa funções de diretor, dramaturgista e iluminador. Paralelamente, dedicou-se a colaborações com o Grupo Muovere Cia. de Dança. O questionamento artístico mais presente em seu trabalho refere-se às possibilidades práticas do trabalho especializado do dramaturgista em processos de criação, com ênfase na linguagem cênico-coreográfica.

Gustavo Petri

Luis Gustavo Miranda Petri, 21 anos, acadêmico de Educação física UFRGS bolsista CNPq. Amo trabalhar com crianças e idosos. Natural de São Lourenço de sul, moro em POA faz três anos, amo fazer exercícios ao ar livre, amo ter "minhas" pessoas por perto, amo ter meu espaço. Amo fazer quem está perto dar risada, falo demais. Sou engraçado (eu acho), bikeiro. Independente. Bailarino nas horas vagas. Não sei fazer uma autodescrição.

Lu Paludo

Comecei a dançar com onze anos e desde essa época, lembro, já tinha uma intuição criativa, ou seja, gostava muito de inventar as danças que iria dançar. O vocabulário de movimento em meu corpo era, então, o ballet clássico; mais tarde, depois de aprender a dança moderna e ter experiências em dança contemporânea e performance, eu chegaria a uma constatação: *não importa qual a forma que se dança, mas o modo que isso opera no corpo da gente em termos de composição / compilação / compartilhamento*. Ou seja, os modos que trabalhamos para que as pessoas que entrem em relação [artística / política / afetiva] com as nossas criações, também fazem parte dessas invenções da dança.

Outra coisa que observei com o tempo foi a relação estreita entre a preparação do meu corpo e o resultado coreográfico. A dança para mim é um estado de atenção: ao corpo, ao mundo, ao outro – e não existe hierarquia nisso; é justamente

na negociação entre essas camadas que ela acontece. Há muito tempo, desde que comecei a “gestar pessoas” (tenho 3 filhos), comecei também a gestar o tempo que destino à construção diária da dança, seja no meu corpo, seja em colaboração com outros corpos / espaços. Observo como isso tem interferido nos lugares que posso, temporariamente, habitar. Busco, sinceramente, a partir da dança, instituir espaços de trocas e de generosidade.

Luciana Paludo é Bacharel e Licenciada em Dança, Especialista em Linguagem e Comunicação; Mestre em Artes Visuais e Doutora em Educação. Professora do Curso de Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, desenvolve pesquisa sobre autoria em dança e sobre coreografia; dirige o Mimese cia de dança-coisa (agora, como ação de extensão da Ufrgs). Como artista da dança, coreografa e atua em seus próprios trabalhos e, também, atua em colaboração com artistas da cena contemporânea de dança.

Rossana Scorza

Hoje sou um ser possível, sensível, nem tão incrível... Sou “Tripas! Sou Circus! Sou TCC! Sob olhares distintos e envolvimento constante sigo permeada, instigada e apaixonada pelos desafios e conquistas. Sinto-me, às vezes, flutuar sobre, e, outras vezes, atropelada pelo tempo que parece finito. Tento respirar diante da ansiedade entrópica que me sacode por dentro, que me move, que me energiza!

Sou um ser que dança, da dança. Iniciei meus estudos de dança clássica aos 7 anos, na Academia de Ballet Marina Fedossejeva, objeto do meu TCC. Fui integrante como bailarina e em outros momentos como ensaiadora: do Grupo Phoenix da Escola de bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold, do *Nucleo Danza* de Valerio Cesio, *Terpsi* de Carlota Albuquerque, Grupo Mudança de Dionio Kotz, Companhia Municipal de Porto Alegre entre outros em Porto Alegre. Diversas técnicas atravessaram meu corpo: balé clássico, *jazz*, sapateado, *Graham*, *contact*, somáticas etc. Muitas histórias e viagens proporcionaram-me diversidade de emoções que me mantêm em movimento. Sou formada em Licenciatura em Ciências da PUCRS, Administração de Empresas na PUCRS e Pós-graduada em Gestão Imobiliária pela UFRGS. Atuo como administradora de empresas e facilitadora de Gyrotonic no Estúdio Eucaliptos.

Sandra Santos

Graduada em Administração de Empresas, possui cursos de iluminação e sonorização cênica, foi Assistente de Produção e Coordenadora Técnica do Grupo Gaia – Dança Contemporânea, Produtora Operacional da Cia. Muovere e Consultora Técnica convidada de projetos e espetáculos de dança. Desde 2000, já trabalho em mais de 35 projetos culturais.

Principais espetáculos que trabalhou: Das Tripas Sentimento (2000); Deixe-me Ver sua Alma (2002); As Mulheres da Minha Terra (2003); Não se Pode Amar e Ser Feliz ao Mesmo Tempo (2005); Alice (Adulto) (2007); Mulheres Fortes em Corpos Frágeis (2008); Re-Sintos (2010); Cinderela Fashion Week (2011).

Atualmente é Diretora de Produção da Macarenando Dance Concept e as principais obras que trabalha são: Abobrinhas Recheadas (2009 a 2016); 100 Formas Para o Amor (2014 a 2016); A Classe (2015/2016); Casa do Medo (2017/2018); Qual é a Música Dessa Cena? (2017); Dance a Letra Grupão Pocket Live Gestos Caetano (2017); Abobrinhas Recheadas: Rei Roberto (2018); e Das Tripas Sentimento – 2018.

Thais Petzhold

Artista gaúcha atuante na cena cultural desde 1990. Com formação em dança clássica aliada a uma vasta experiência em outros estilos de dança e técnicas de movimento, além de linguagem e interpretação teatral, tem seu trabalho baseado na linguagem da dança contemporânea e sua interface com outras artes, elementos da natureza, arquitetura, cotidiano, filosofia e ciência.

Há 14 anos, como artista independente, desenvolve trabalhos solos ou juntamente com bailarinos, músicos, artistas plásticos e até mesmo com Gil, guardador de carros da Rua Ernesto Alves.

Protetora, sócia e administradora da Casa Cultural Tony Petzhold, histórico espaço de formação, pesquisa e produção em dança e teatro da cidade de Porto Alegre que atualmente se configura como espaço destinado à formação, pesquisa e produção artística. Ministrante de aulas de dança e expressão corporal que focalizam a sensibilidade, o experimento corporal e sua apropriação como ponto de partida para um Estar mais consciente, criativo e amplo. Caminho que vai sendo construído por experiências individuais e coletivas compartilhadas e pelo

reconhecimento do transitório. Auxilia o desenvolvimento da expressão e movimentação corporal de atores.

Formada em Educação Física pela UFRGS (2002). Oficineira da Descentralização da Cultura nos anos 2003 e 2009. Ganhadora do Prêmio Açorianos de Dança - melhor bailarina 1994 e 2009 e indicada para o mesmo no ano 2000.

ANEXO C – EVENTO “DAS TRIPAS SENTIMENTO (2018)” NA PLATAFORMA FACEBOOK



DAS TRIPAS SENTIMENTO 2018
"um espetáculo de dança que reivindica a voz de ELIS"

LUGARES LIMITADOS

SET 30 **Das Tripas Sentimento (2018)**
Público · Organizado por Macarenando Dance Concept e outras 3 pessoas

✓ Tenho interesse ▾

🕒 6 datas · 21 de Set – 30 de Set
Evento encerrado há aproximadamente 1 mês

📍 Casa Cultural Tony Petzhold
Av. Cristóvão Colombo, 400 - Fone: 51 32689669, 90560-003 Porto ... [Exibir mapa](#)

🗨️ Organizado por Macarenando Dance Concept [Enviar uma mensagem ao organizador](#)
Normalmente responde dentro de algumas horas

ANEXO D – FOTOS DE DIVULGAÇÃO





ANEXO E – PUBLICAÇÕES NA IMPRENSA

2

Quarta e quinta-feira, 19 e 20 de setembro de 2018



GUI MALGARIZI/DIVULGAÇÃO/JC

Espectáculo *Das tripas sentimento* tem no roteiro canções eternizadas por Elis Regina

Depois de 18 anos, o espetáculo *Das tripas sentimento* retorna à Casa Cultural Tony Petzhold (Cristóvão Colombo, 400) em uma nova versão, que tem pré-estreia nesta quinta-feira. Com direção de June Machado, o projeto obteve sucesso de público e crítica: mais de 5 mil espectadores e seis Troféus Açorianos de Dança (levou as categorias Espetáculo, Bailarina, Figuri-

no, Cenário, Trilha-Sonora e Produção). A temporada ocorre de 21 a 30 de setembro com apresentações de sexta-feira a domingo, sempre às 20h, com ingressos a R\$ 60,00.

Elis Regina é a personagem que inspirou a montagem original e que segue alimentando essa nova versão. O título do espetáculo vem de uma frase da artista: “É preciso fazer das tripas

sentimento para poder viver neste País”. No repertório do espetáculo, 19 canções célebres da sua carreira pautam as cenas que contam com a dramaturgia de Gui Malgarizi e pesquisa de Eunice Muniz da Silva. Integram a trilha composições como *Romaria*, *Cartomante*, *Gracias a la vida*, *Travessia*, *Como nossos pais* e *Alô, Alô, Marciano*.



ESPETÁCULO

ZERO HORA | SEGUNDO CADERNO
QUINTA-FEIRA
20 DE SETEMBRO DE 20115
ESPETÁCULO | ZEROPONTA

Canções de Elis Regina para dançar

Trabalho coreógrafa faixas como "Romaria" e "Cartomante"

"DAS TRIPAS SENTIMENTO" ganha nova montagem, mais política, 18 anos depois da primeira versão, com músicas do repertório da intérprete

FÁBIO PRIKLADNICKI
fabio.pri@zerohora.com.br

Estreado há 18 anos, o espetáculo *Das Tripas Sentimento* misturava dança, circo e teatro para coreografar 19 canções do repertório de Elis Regina. Concebida por June Machado, Lourdes Dall'Onder e Lya Fróes, a montagem teve mais de 5 mil espectadores, ganhou seis prêmios Açorianos de Dança e levou dois números para a abertura da festa de inauguração do Anfiteatro Pôr do Sol naquele ano 2000.

A nova versão de *Das Tripas Sentimento*, que June estreia hoje, para convidados, na Casa Cultural

Tony Petzhold (Av. Cristóvão Colombo, 400) – o mesmo espaço da primeira vez –, substitui as cores da montagem original pelo preto.

Também o repertório sofreu modificações para dialogar com nosso tempo. Sairam canções de amor e entraram músicas que falam da realidade social, mas não apenas disso. Entre elas: *Romaria*, *Cartomante*, *Deus lhe Pague*, *Alô Alô Marciano* e *Como nossos Pais*. É June quem resume:

– Agora é uma cena mais política. Antes, tínhamos *Aquarela do Brasil*; agora temos *Querelas do Brasil*. É um contexto mais atual do panorama social que vivemos. Não tinha como fazer um espetáculo igual ao anterior. Era tudo

lindo, poético. Como eu poderia manter isso nos dias de hoje?

As sessões abertas ao público serão de sextas a domingos, às 20h, até dia 30, com ingressos a R\$ 60 (veja detalhes no roteiro da página 6).

COREOGRAFIAS FORAM RECRIADAS

Três bailarinos da primeira versão retornam ao elenco: Diego Mac, Thais Petzhold e Dani Boff. Mac, que é filho de June, tinha apenas 18 anos na época, e hoje dirige a Macarenando Dance Concept, companhia que é uma das realizadoras do trabalho, ao lado da Casa Cultural. Já Thais é

uma das administradoras da casa que leva o nome de sua avó, Tony Petzhold (1914-2000), personalidade fundamental da história da dança no Rio Grande do Sul. Tony morreu cerca de dois meses depois da estreia de *Das Tripas Sentimento*, trabalho ao qual teve a oportunidade de assistir.

– Lembro direitinho da imagem dela vendo o espetáculo – diz June. – Sempre procuro fazer uma reverência a ela, com quem trabalhei no Ballet Phoenix, nos anos 1980, ao lado de Walter Arias (1939-1995). Estou muito feliz de voltar a trabalhar no local que leva seu nome. Fazemos em um espaço onde cabem apenas 40 pessoas. O público fica bem próximo.

O elenco, que também conta com Cassandra Calabouço, Denis Gosh, Lu Paludo e Rossana Scorza, realizará coreografias recria-

das de acordo com o novo conceito do espetáculo. Os quadris estão "mais apertados", segundo June, mas da cintura para cima os movimentos estão soltos, inspirados no voo dos pássaros, como se os bailarinos evocassem a ideia de liberdade. Ou de socorro.

O desejo de retornar a Elis Regina veio para a coreógrafa a partir da necessidade de reivindicar uma voz que falasse do feminino, do político e outros conceitos presentes no repertório da cantora. Para June, a obra de Elis continua atual e relevante:

– É como se cada música estivesse falando de hoje, o que me trouxe esse apelo através da linguagem da dança. Nesse contexto, o que prevalece é o sentido poético que o canto dela sugestia ao bailarino, fio por fio, até o desenrolar de toda a trama.

Das Tripas Sentimento (2018) estreia na Casa Cultural Tony Petzhold

11 de setembro de 2018

COMPARTILHAR



Após 18 anos de sua estreia, o espetáculo *Das Tripas Sentimento* retorna a Casa Cultural Tony Petzhold em uma nova versão que terá première no dia 20 de setembro. Com direção de June Machado e direção musical de Geraldo Flach, o projeto obteve sucesso absoluto de público e crítica: mais de 5.000 espectadores; seis Troféus Açorianos de Dança (levou as categorias Espetáculo, Bailarina, Figurino, Cenário, Trilha-Sonora e Produção); e apresentações emblemáticas, como a primeira atração do grande show de inauguração do Anfiteatro Pôr do Sol.

Elis Regina é a personagem que inspirou a montagem original e que segue alimentando esta nova versão. *Das Tripas Sentimento* (2018) objetiva cultivar, através da linguagem da dança, a memória cultural da música brasileira tendo como fonte a forte interpretação da imortal cantora. "A proposta é resgatar o sentimento Elis através do universo poético que o seu canto nos sugestiona. Sua trajetória marcada por atitudes inflamadas de guinadas estéticas (e políticas) radicais e interpretações transcendentais nos leva a refletir sobre o percurso da linha evolutiva da sociedade em que vivemos. E, no momento atual em que se faz urgente ouvir uma das vozes femininas mais importantes desse país, direção e equipe se unem no desafio de realizar este projeto. Em 2000, homenageamos. Em 2018, reivindicamos a VOZ", declara June.

O título do espetáculo vem de uma frase da artista: "é preciso fazer das tripas sentimento para poder viver neste país". Nada mais emblemático neste momento em que estamos vivendo. No repertório do espetáculo, 19 canções célebres da carreira de Elis pautam as cenas que contam com a dramaturgia de Gui Malgarizi e pesquisa de Eunice Muniz da Silva. Integram a trilha do espetáculo composições como *Romaria*, *Cartomante*, *Gracias a La Vida*, *Dois pra lá Dois pra Cá*, *Deus Lhe Pague*, *Travessia*, *Alô Alô Marciano*, *Como Nossos Pais*, *Velha Roupa Colorida*, entre outras.