

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
BACHARELADO EM DANÇA

FERNANDA KARINE VAZ VIANA

**ESTUDO DA PRODUÇÃO CULTURAL DE ESPETÁCULOS DE
DANÇA EM MANAUS: DESAFIOS X AVANÇOS**

MANAUS - AM

2019

FERNANDA KARINE VAZ VIANA

**ESTUDO DA PRODUÇÃO CULTURAL DE ESPETÁCULOS DE
DANÇA EM MANAUS: DESAFIOS X AVANÇOS**

Trabalho Científico, solicitado pela
Escola Superior de Artes e Turismo
para integralização e obtenção do
título de Bacharelado em Dança.

Orientador: Prof. M.e. João Fernandes Neto

MANAUS - AM

2019

FERNANDA KARINE VAZ VIANA

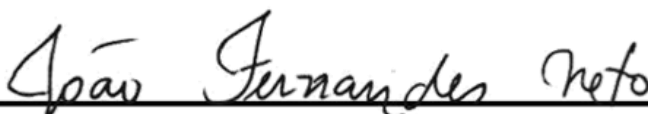
**ESTUDO DA PRODUÇÃO CULTURAL DE ESPETÁCULOS DE DANÇA EM
MANAUS: DESAFIOS X AVANÇOS**

Este trabalho de conclusão foi julgado adequado para obtenção de Grau de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Comissão Examinadora.

Manaus, 12 de dezembro 2019

Nota Final= 9.7

Banca Examinadora:



Orientador: Prof. Me. João Fernandes Neto



Prof.^a Ma. Raissa Caroline Brito Costa



Cláudia Araújo de Menezes Gonçalves Martins

Prof.^a Ma. Cláudia Araújo de Gonçalves Martins Menezes

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por sempre estar presente em minha vida, mesmo nas horas de maior aflição, mesmo nas horas de maior felicidade. Imensamente grata aos meus pais, que me proporcionam tanto, que acreditam em meus sonhos acima tudo e que me ajudaram nessa caminhada, meu alicerce para toda vida.

Aos meus mestres da Escola Superior de Artes e Turismo que me forneceram os instrumentos para que eu construísse meu caminho, que acreditaram em mim, me incentivaram a persistir sempre e que tem papel fundamental na profissional que estou me tornando. Gratidão às minhas professoras Raíssa Castro e Amanda Santos por me apresentarem ao mundo dos espetáculos e musicais, por sempre incentivarem meu crescimento e por terem me aberto tantas portas. À minha amiga e fisioterapeuta Káren Berlt, por ser uma das grandes incentivadoras da minha carreira, por acreditar até mais do que eu.

Aos meus amigos que torceram para que eu obtivesse sucesso, que me ampararam em momentos que precisei. E a cada um que de alguma forma contribuiu e apoiou esta pesquisa.

RESUMO

Este estudo aborda um trabalho investigativo sobre a produção de espetáculos de dança na cidade de Manaus, com foco em entender os recursos necessários para uma produção, bem como os desafios encontrados para a finalização de um projeto. Teve início com experiências vividas e observadas pela formanda Fernanda Viana, e continuidade com o levantamento do conhecimento já existente sobre o tema através do referencial teórico que auxiliou diretamente na evolução dessa ideia. Para melhor esclarecimento da pesquisadora, foi realizado um levantamento de dados teóricos com entrevistas sobre o assunto com voluntários que foram entrevistados seguindo os requisitos impostos na metodologia. Acredita-se que os dados recolhidos ao término deste, ajudarão aos futuros profissionais da área ao informarem sobre as demandas necessárias na criação e produção de espetáculos de dança.

Palavras-chave: Gestão, produção, espetáculos, dança.

ABSTRACT

This study addresses an investigative work on the production of a dance performance in the city of Manaus, focusing on understanding the resources needed for a production, as well as the challenges encountered in completing a project. It began with experiences lived and observed by graduate Fernanda Viana, and continued with the survey of existing knowledge on the subject through the theoretical framework that directly assisted in the evolution of this idea. For better clarification of the researcher, a theoretical data survey was conducted with interviews on the subject with volunteers who were interviewed following the requirements imposed in the methodology. It is believed that the data collected at the end of this will help future professionals by informing about the demands necessary in the creation and production of dance shows

Keywords: Management, production, shows, dance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Cineteatro Comandante Ventura.....	25
Figura 2. Projeto apresentado à Secretaria de Cultura	26
Figura 3. Folder do primeiro musical produzido.....	29
Figura 4. Divulgação de um espetáculo por meio de Mídias Sociais.....	30
Figura 5. Cena do espetáculo apresentado no Disney Performing Arts.....	31
Figura 6. Projeção utilizada para representação de cenários.....	33
Figura 7. Primeira fonte de ingressos do grupo.....	34
Figura 8. Apresentação do espetáculo Enruína com seus elementos cênicos.....	36
Figura 9. Montagem da caixa cênica para apresentação.....	37
Figura 10. Folder de divulgação do espetáculo Enruína.....	38

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – REFERENCIAL TEÓRICO	11
1.1 INCENTIVOS À CULTURA: UMA BREVE HISTÓRIA DO MECENATO.....	11
1.2 POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL	12
1.3 GESTÃO E PRODUÇÃO CULTURAL	17
1.4 PRODUÇÃO CULTURAL E DANÇA.....	18
1.5 MARKETING E PLANEJAMENTO	19
CAPÍTULO II- ASPECTOS METODOLÓGICOS	23
2.1 METODOLOGIA.....	23
2.2 DELINEAMENTO DA PESQUISA.....	23
2.2.1 Quanto a finalidade	23
2.2.2 Quanto aos objetivos.....	24
2.2.3 Quanto à abordagem	25
2.2.4 Quanto ao método.....	25
2.2.5 Quanto ao delineamento (Procedimentos).....	27
2.3 CARACTERIZAÇÃO DO AMBIENTE, DOS SUJEITOS E DA PESQUISA	27
2.4 INSTRUMENTOS E PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS	27
2.5 PROCEDIMENTO PARA ANÁLISE DE DADOS	27
CAPÍTULO III – ANÁLISES E RESULTADOS	28
3.1 GESTÃO DE ESPETÁCULO	28
3.1.1 Studio de Dança Patrícia Marques.....	28
3.1.2 Backstage Studio de Dança	35
3.1.3 Enlugar Arte Movimento	39
3.2 PRODUÇÃO, PROCESSO, PRODUTO.....	43

3.2.1 Processos de produção	45
3.2.1.1. <i>Formas de financiamento</i>	45
3.2.2 Etapas	46
3.2.2.1 <i>Figurinos, cenários e elementos cênicos</i>	47
3.2.2.2 <i>Local e datas de apresentação</i>	47
3.2.2.3 <i>Som e Iluminação</i>	48
3.2.2.4 <i>Venda de ingressos</i>	49
3.2.2.5 <i>Divulgação</i>	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	53
APÊNDICE	55
Apêndice A: Questionário (Aos Diretores de Escolas e Companhias de dança)	56
Apêndice B: Termo de consentimento livre e esclarecido	57

INTRODUÇÃO

Observando o mercado cultural na cidade de Manaus, percebe-se diversas produções em dança: espetáculos, musicais, mostras, eventos competitivos, etc. As produções são diversificadas em estilo, públicos e produtores, mas todas exigem um grau de recursos, financiamentos e conhecimentos básicos para serem viáveis.

Partindo dos primeiros incentivos dedicados às artes datados na sociedade, é possível entender a grande instabilidade do ramo. Dependendo de governos carregados de autoritarismo, a arte foi se firmando entre altos e baixos, trazendo consigo uma carga de tradições precárias que dificultam o processo.

Iniciando do pressuposto de que o financiamento à cultura vive em constante mutação, surge o seguinte questionamento: Quais práticas necessárias para executar a produção de um espetáculo de dança?

Sabemos que, ao produzir um espetáculo de dança, os profissionais se deparam com diversos fatores que se fazem necessários para a concepção do projeto como um todo. Desde a procura por profissionais qualificados (recursos humanos), material disponível na localidade, locação de um teatro ou licença para apresentação em locais públicos, até o retorno que terão ao tornarem público o trabalho proposto.

O primeiro capítulo deste trabalho traz um rápido entendimento sobre a linha histórica dos incentivos a cultura desde as primeiras civilizações, chegando às formas de estruturação das políticas culturais no Brasil e como se tornaram tão instáveis com as mudanças de governo.

Apresentando também uma breve assimilação sobre os conceitos de gestão e produção cultural, a distinção entre essas duas esferas de conhecimento e como ambas ganham espaço no meio artístico. Aliadas ao entendimento de como se encaixam na dança e em seus coreógrafos e bailarinos, auxiliando na criação dos espetáculos.

Passamos a ver como os projetos de espetáculos em dança podem se vincular e usufruir do meio administrativo, dando visão ao marketing e ao planejamento para viabilizar e desenvolver os trabalhos realizados por escolas de dança, grupos independentes e quaisquer profissionais interessados em enveredar pelo ramo.

Por conseguinte, o segundo capítulo aborda os aspectos metodológicos utilizados em prol deste estudo. Refere-se a uma pesquisa qualitativa, descritiva e exploratória, feita através de um questionário com perguntas abertas que possibilitaram um maior entendimento do assunto abordado.

Já o terceiro capítulo trata-se da descrição da análise dos resultados adquiridos através dos dados coletados, que sucedeu em um caderno de entrevista com sua fiel descrição, além do detalhamento dos processos que se fazem necessários para a produção de um espetáculo de dança em Manaus.

O objetivo dessa pesquisa foi investigar as práticas vinculadas à gestão de produção de espetáculos, onde conhecendo as especificidades de diretores de escolas de dança e diretores de companhias independentes possamos compreender como se realiza uma produção de espetáculo de dança na cidade de Manaus descrevendo seus recursos necessários com base nos dados coletados para que contribua aos profissionais, acadêmicos e amantes da dança.

CAPÍTULO I – REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 INCENTIVOS À CULTURA: UMA BREVE HISTÓRIA DO MECENATO

Os primeiros incentivos à cultura datados na sociedade ocidental foram dados de forma a valorizar a sensibilidade, paixão e interesse pela beleza das criações artísticas. Segundo Reis (2006), o mecenato tradicional consistia em prover recursos para as artes pelo prazer, emoção e grandiosidade que as diversas linguagens artísticas traziam aos mecenas. Mas precisamos entender o surgimento do mecenato antes mesmo de adquirir este nome, traçamos assim uma linha histórica através das primeiras civilizações.

O Egito Antigo foi uma forte civilização que, apesar de abranger uma pequena área do continente africano, perdurou por cerca de 3 mil anos, grande parte de seu legado foi perdido ou ainda está por ser descoberto, mas sua contribuição artística avançou durante os milênios e até hoje pode ser observado em museus pelo mundo. Os egípcios antigos cultuavam diversos deuses, que eram a base de sua existência e suas grandes expressões artísticas eram voltadas para o pós-morte, onde acreditavam ter uma forte ligação com suas divindades. As pirâmides, por exemplo, foram uma grande influência dos faraós:

Os governantes do Egito antigo eram vistos como deuses. O faraó detinha o poder supremo, e acreditava-se que, após a morte, passaria a eternidade com os deuses. Os túmulos piramidais dos primeiros faraós foram concebidos para que parecessem escadas, pelas quais as almas dos reis mortos poderiam subir para se unirem ao deus-sol no céu. [...] A silhueta das pirâmides em contraste com o céu era, para o povo, um lembrete constante do vínculo entre seus reis e o poderoso deus-sol (WILKINSON, 2012, p. 237).

Na Grécia antiga, a arte tinha grande magnitude, era uma das principais formas de expressão numa sociedade que valorizava a beleza e a perfeição. As diversas linguagens artísticas foram usadas nessa época para cultuar seus deuses, era frequente a construção de templos, esculturas e festivais com teatro, dança e canto em favor aos deuses, os monumentos em especial tinham o intuito de demonstrar o poder, frente às outras cidades.

Os reis gregos costumavam acumular funções, uma das quais era a religiosa. Eram sacerdote e porta-voz dos deuses, ordenavam e organizavam as oferendas, construções e cultos. Diversos artistas cresceram sob a proteção dos governantes

que instauravam a construção de monumentos, produções de peças de teatro, músicas e danças que contavam histórias sobre os deuses.

Com a tomada da Grécia por Roma e o apoderamento de grande parte da cultura grega, em especial o culto aos deuses e as formas de expressões artísticas, muito do legado grego foi apreciado e encorajado a perpetuar em Roma. A arte prosperou sob o Império Romano, a população, apaixonada pelas obras gregas, encomendava quantidades generalizadas de arte que podiam obter, e tornou-se quesito indispensável aos que tinham grande poder aquisitivo, um modo de demonstrar riqueza, prestígio, classe. Surgiam aqui e ali tantos patronos ávidos por dispor do maior arsenal artístico possível, quanto artistas fervilhando de ideias a se concretizar.

No entanto, a arte ganhou papéis diversificados durante os milênios, não só o de oferecer beleza, mas também o de transmitir mensagens, fortalecer crenças, induzir novas ideias, desencorajar pensamentos; a arte tinha agora poder sob seus apreciadores. Com essa nova visão, o objetivo principal do mecenato foi modificado, passou a ser uma forma de senhorear populações, principalmente durante sua associação ao clero, onde a melhor forma de transmitir o domínio era por intermédio de obras de arte, já que seus seguidores eram, na grande maioria, analfabetos.

No final da Idade Média, durante o período renascentista a arte pôde se reerguer apoiada pelo clero e pelas famílias aristocratas. Estes incentivavam a construção de grandes monumentos e a produção de diversas obras para expressar o poder e o prestígio sob os demais. A arte era diretamente influenciada pelos que tinham recursos necessários para mantê-la. Eles ditavam regras sob as obras, já que lhes davam grande visibilidade social.

Os criadores de arte que dependiam fielmente de seus mantenedores não tinham liberdade para exercer sua criatividade e sensibilidade artística. Durante esse período, grandes partes das obras que perduraram pelos milênios foram feitas sob o desagrado dos artistas, as produções eram encomendadas por seus patronos e estes não se interessavam por suas vontades:

As condições do mecenato haviam-se modificado completamente. O declínio de Roma havia favorecido o florescimento cultural de diversos centros provincianos ativos e a difusão da arte italiana para várias potências europeias. O mecenato se estendeu como um prolongamento natural da riqueza e do poder de várias sociedades (REIS, 2006, p. 19).

Com a chegada do Iluminismo, o clero deixou de ter como suprir os artistas e a nobreza acabou por compartilhar o mecenato com a classe média, que começou a sustentar essas produções artísticas. O mecenato passou a assumir uma função socioeconômica, de difusão de ideias transformadoras, atração de artistas, novos mercados e símbolos culturais. A partir desse momento o artista recupera a tão sonhada liberdade criativa, sendo detentor de suas próprias ideias e é elevado a condição de "gênio criador" (REIS, 2006).

Essa prática aportou no século XX por meio de grandes milionários emergentes, especialmente nos Estados Unidos. A filantropia ganhou espaço dentre os empresários que surgiam, dando importância ao financiamento à cultura e o papel de responsabilidade social.

No Brasil, as organizações privadas usavam de seu poder aquisitivo e social para influenciar e movimentavam o mercado artístico, apesar de possuir altos custos unitários, foram criadas as primeiras instituições culturais onde, quase exclusivamente, eram apresentadas obras e espetáculos estrangeiros.

1.2 POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

De norte à sul, de leste à oeste, o Brasil abrange uma das mais exorbitantes diferenças culturais. Apesar disso, as políticas públicas culturais brasileiras são inspiradas nos modelos utilizados nos Estados Unidos e na França, o que, segundo Gadelha (2015), fomenta diversas análises sobre o financiamento à cultura no Brasil. Além disso, o autor afirma que:

Um dos primeiros pontos a se considerar é o questionamento sobre até que ponto se pode falar na consolidação de políticas públicas de cultura em nosso país, entendendo o termo como representativo de uma visão sistêmica do poder público que corresponda a um esforço concreto, contínuo e articulado, no sentido de alcançar os resultados esperados, disponibilizando para isso recursos materiais, financeiros e humanos (GADELHA, 2015, p. 43).

Quando falamos de políticas culturais devemos tomar como a sistematização de intervenções que supra o conjunto, o intento de se alcançar meta, a disponibilidade de recursos e o tempo até sua maturação. Apesar de várias tentativas de criação das políticas culturais desde a chegada dos monarcas ao

Brasil, um esboço de sistematização começou a surgir durante a era Vargas. Dependentes do governo em questão, os artistas, em especial os músicos, despontaram como base da origem cultural com a criação da “Lei Vargas”. Esta acabou sendo deposta com a entrada de Eurico Gaspar Dutra.

A estrutura real de políticas públicas se deu apenas durante a ditadura militar que, a despeito da grande represália às manifestações artísticas e de liberdade, instaurou-se a criação das Secretarias Estaduais de Cultura e a elaboração de uma Política Nacional de Cultura, onde Estado liberou maior volume de verbas e facilitou o desenvolvimento do mercado cultural. Durante todo o governo militar, marcado por violência e censura, foi perceptível a importância dada ao meio cultural, sendo criado as principais instituições que deram base a esse mercado, como a Radiobras, a Funarte e Embrafilmes, como afirma Rubim (2007):

O segundo momento (final de 1968–1974), o mais brutal da ditadura, é dominado pela violência, prisões, tortura, assassinatos e censura sistemática bloqueando toda a dinâmica cultural anterior. Época de vazio cultural, apenas contrariado por projetos culturais e estéticas marginais, marcado pela imposição crescente de uma cultura midiática controlada e reprodutora da ideologia oficial, mas tecnicamente sofisticada, em especial no seu olhar televisivo (RUBIM, 2007, p. 23).

Dessa forma, pelo governo opressivo e ditador, Gadelha (2015) afirma que as relações sociais entre o Estado e a população sofria um afastamento de diversos segmentos artísticos, devido a esses fatores ideológicos de governo, o que instigava o Estado a aumentar os investimentos na área como tentativa de reaproximação. Com isso, o Estado assumiu uma posição central de ambiguidade, onde reerguemos as antigas formas de mecenato, que por um lado era uma figura a ser inquirida por seu método de governar, e por outro era um apoio fundamental de recursos.

Tendo esse papel central nos investimentos como um todo, o Estado passou a ser o principal influenciador do mercado cultural, era ele que empregava e financiava diretamente os artistas, sustentando o mercado e suprimindo suas necessidades. Nesse âmbito de centralidade e influência no mercado, Gadelha (2015) cita três fatores que contribuíram com o sistema para a continuidade de uma prática que ficou entranhada na sociedade até os dias de hoje:

A centralidade da posição do Estado no sistema de financiamento à cultura, a ausência de tradição na participação de outros agentes e instituições, aliados a políticas culturais ainda precárias, colaboraram para que nesse

período ainda vigorasse amplamente o que ficou conhecido como “política de balcão”, ou seja, um tipo de apoio fortemente condicionado a contatos sociais e favorecimentos pessoais, onde o financiador se coloca em um papel de “dávioso” e o receptor de “devedor” (GADELHA, 2015, p 49).

Dependentes dos recursos fornecidos pelo Estado, não só os artistas, mas também os governos estaduais e municipais estavam submissos aos mandos dos militares. Vemos nesse período militar o prosseguimento do mecenato existente desde o renascimento e perdurando pela história da sociedade brasileira.

Com a restituição da democracia, é esperado maior participação da população nas questões culturais, já que a cultura é tida como a identidade de um povo. Vendo por esse ângulo, é criado essencialmente o Ministério da cultura, com o intuito de encorajar a produção cultural, além de pôr em vigência o novo “Pacto Federativo” (hoje conhecido por “Federalismo Fiscal”), e levando a criar as Leis de incentivo fiscal que influenciam a produção cultural como vemos nos dias atuais.

O campo artístico cultural é cheio de instabilidades desde antes de se fazer reconhecido como campo profissional na Era Vargas. Sendo assim, com os novos governos que viriam a assumir, sofreu com as idas e vindas das criações e cortes de Leis do âmbito cultural. Entre 1985 à 1994, que explana os governos de José Sarney (1985 – 1989), Collor de Mello (1990 – 1992) e Itamar Franco (1992 – 1994), se torna incerto e equívoco o futuro do mercado cultural.

Em 1986 a lei 7.505/86 criada por José Sarney, surgiu num momento de transitoriedade. Ela permitia a dedução de 2% do Imposto de Renda de pessoas jurídicas e de 10% do de pessoas físicas, aplicados sobre a transferência de recursos para atividades culturais. Essa lei visava inserir novos atores no processo de investimentos à cultura e distanciar o foco do Estado como mantenedor absoluto de uma grande demanda de artista que tiveram sua liberdade criativa detida durante o Regime Militar. Contudo, havia rupturas na formulação da lei que permitiam desvios e fraudes e pouco depois, acabou sendo extinta.

No próximo governo, de Collor de Mello (1990 – 1992) foram fechadas várias instituições culturais, o Ministério da Cultura foi rebaixado a secretaria subordinada e dependente do governante, e a verba destinada a cultura foi reduzida drasticamente. Para tentar mascarar a queda de tantas contribuições e restabelecer a produção cultural em decadência pela falta de órgãos, o secretário da cultura, Sérgio Paulo Rouanet criou uma nova lei federal (Lei nº 8313, de 23/12/91, até hoje conhecida

como Lei Rouanet) que reordenou os incentivos previstos na Lei Sarney e organizou o sistema de aprovação de projetos. A lei é vigente até os dias atuais e é o principal mecanismo de financiamento à cultura brasileira (MENEZES, 2016).

Em 1992, Itamar Franco assume recriando o Ministério da Cultura, restituindo as instituições culturais e aprovando, em 1993, a Lei do Audiovisual, engrandecendo a renúncia fiscal. A Lei do Audiovisual, juntamente com a lei Rouanet reformulada fazem com que o recurso utilizado no mercado cultural venha do âmbito público, quase que absoluto. As leis de incentivos fiscais tornaram um agente fomentador do financiamento à arte e à cultura, privilegiando o mercado, apesar de utilizarem dinheiro público. Esse sistema enfraquece o poder do Estado frente às políticas públicas e fortalece a influência do mercado (RUBIM, 2007).

Chegando à 2003, com a entrada de Luiz Inácio Lula da Silva o país viveu uma reorganização de valores sociais, econômicos e políticos, que reverberam no mercado cultural introduzindo um novo sistema que potencializaria os projetos, os editais.

Essa ferramenta seleciona e norteia os projetos a serem financiados pelo Fundo Nacional de Cultura sem a necessidade de intervenção de meios privados, dessa forma a verba liberada pelo edital é passada diretamente ao projeto aprovado, é também direcionada às áreas interessadas no projeto pelo próprio poder público.

Em teoria, os editais seriam abrangentes, democráticos e igualitários, o que nem sempre ocorre por exigirem um nível de conhecimento básico para a introdução de projetos. Por outro lado, os editais, em parceria com as leis de incentivo fiscal, viabilizaram o mercado cultural atendendo a uma extensão de associações culturais, grupos e artistas independentes, tornaram-se os principais meios de financiamento cultural no país, dando voz a muitos e impulsionando a população.

E finalmente finalizamos entrando no ano de 2019, onde novamente a cultura sofre com a mudança de governo ao ser decretado a extinção do Ministério da Cultura e a subordinação das Secretarias Especiais de Cultura ao Ministério da Cidadania. Além de ocorre a redução nas verbas destinadas à cultura fazendo com que a classe artística se aflija com a limitação dos incentivos.

Podemos perceber então que o campo cultural costuma sofrer com as alterações de governo, tornando-o instável. Aqui se reflete, como contexto histórico citado por Rubim, sendo expressões de “autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios” (RUBIM, 2007).

1.3 GESTÃO E PRODUÇÃO CULTURAL

Visto tantas mudanças no âmbito cultural brasileiro, desde 1980 quando as primeiras leis de incentivo estavam tomando forma, passando pela criação de um sistema de impulsão e mobilização do mercado artístico com base nas políticas culturais, surge um ambiente propício ao surgimento de novas profissões inclusas nesse mercado, o gestor cultural e o produtor cultural.

Segundo Cunha (2007), a terminologia usada para essa nova esfera profissional leva certo tempo para ser aceita, sendo pensada inicialmente como apenas mais uma nomenclatura para os promotores e animadores já vigentes no meio, e depois passando a, finalmente, ser entendida como um reflexo das mudanças ocorridas e mais adequada ao atual quadro do âmbito cultural. A autora usou os autores Zubíria, Trujillo e Tabares (1998) para exemplificar essa teoria.

[...] a primeira tese não apresenta grandes discussões em torno da gestão cultural, pois a considera apenas uma nova nomenclatura diante das denominações anteriores para esse campo de trabalho, como animadores, promotores, não provoca alterações substanciais para o setor. A segunda abordagem considera pertinente a permanência das denominações anteriores, pois, ao associar a ideia de gestão e cultura, corre-se o risco de permitir uma ingerência excessiva do econômico e do mercado na dimensão cultural. E, por fim, a terceira tese, contrária a anterior, defende que a terminologia gestão cultural está mais próxima das transformações ocorridas nos últimos anos e, portanto, é a denominação que mais reflete a realidade atual do campo cultural (CUNHA, 2007, p.9).

O campo de atuação do gestor cultural depende da organização entre as instituições culturais, públicas ou privadas, sempre em colisão com um meio mutável e subjetivo. É preciso ter dentro o meio artístico uma sensibilidade e respeito pelas expressões, além da capacidade de entender e analisar os processos criativos e estabelecer uma conexão entre o artístico e todas as suas expressões. A gestão cultural ainda implica em valorizar e assumir a gestão do que é opinável para, dessa forma, poder buscar alternativas, ações e ter liberdade para solucionar problemas que viriam a surgir (CUNHA, 2007).

Nesses conceitos podemos dizer que a gestão e a produção cultural implicam em análises e conexões do universo artístico cultural com o político e socioeconômico, gerenciando, resolvendo e propiciando uma viabilidade para os projetos e processos criativos sem interferir na expressão de cada identidade.

Por vezes, pode-se confundir gestão e produção cultural, como se fossem duas terminologias com um só significado. Isso ocorre, primeiramente por ambas coabitarem o mesmo meio profissional, além de ainda estar em processo de assentamento no mercado (CUNHA, 2007).

É possível marcar suas divergências por alguns pontos importantes: Quanto às suas esferas de atuação, por exemplo, diferenciam-se de forma que o gestor cultural atua em instituições ou projetos permanentes, contínuos e amplos. Já o produtor cultural atua em projetos eventuais, com duração limitada e definida (RUBIM, 2008). Porém, as semelhanças são grandes e tendo em vista as atuais mudanças sociais e em grande velocidade, ambos acabam executando as mesmas funções quando necessário.

1.4 PRODUÇÃO CULTURAL E DANÇA

Ao falar de dança, em específico de produções artísticas em dança, surgem diversos questionamentos quanto ao seu processo, desde a criação até sua maturação e exposição. Com o mercado cultural cada vez mais ávido por novos projetos, sempre em movimento, fomentando a produção, capacitando novos profissionais e dando abertura a novas profissões, as produções em dança tem sido alvo de diversas discussões. Como fazer para continuar inserida nas constantes mudanças, crescendo conforme a demanda, se renovando sem perder seus alicerces, viabilizando e executando projetos?

Em teoria, o produtor cultural aqui ganha espaço desenvolvendo e mobilizando os recursos necessários para a criação de novos projetos e inserindo-os na sociedade. Cabe a ele analisar e localizar as possibilidades, propor caminhos e recursos, identificar condições propícias e fazer conexões para que esses projetos sejam viáveis.

A realidade é um tanto contrária, muitas vezes é possível observar que os próprios coreógrafos e diretores de escolas de dança fazem o papel de Produtor Cultural, pensam não só no processo coreográfico como, também, nos diversos caminhos para torná-lo viável. Grande parte das produções em dança são estabelecidas pensando previamente nos recursos disponíveis, público a ser

atingido, gastos necessários e possível retorno, tudo por parte de seus coreógrafos e diretores.

Segundo Rizzo (2011) isso pode ocorrer devido a alguns fatores, sendo um dos principais, a falta de profissionais especializados em dança. O país fomenta em grande parte o mercado cinematográfico e musical, devido às heranças históricas já comentadas, sendo insuficiente em outras veias artísticas, isso causa uma carência de profissionais em diversas áreas artísticas.

Outro fator apontado é a falta de recursos financeiros para financiar esses profissionais. O mercado de dança ainda é pouco valorizado, apesar das mudanças que vem ocorrendo continuamente, podemos ver os profissionais agregando funções, são: bailarinos, professores, coreógrafos, figurinistas, cenógrafos, produtores culturais, organizadores de eventos, funções agregadas para o próprio sustento e para que possam continuar mobilizando o mercado de dança no Brasil.

Barchert (2013) complementa afirmando que há um distanciamento do público que aumenta aliada à tecnologia que auxilia em “acessar arte sem sair de casa”, fazendo com que a procura de produções por parte de leigos em dança continue em declínio e que os custos para financiar tais produções sejam demasiados para custear um terceiro profissional a fim de viabilizar esta proximidade.

Em resumo, apesar das leis de incentivo e os editais de cultura terem auxiliado no crescimento do mercado cultural do país e proporcionarem espaço para o surgimento de novas profissões no âmbito cultural, não suprem a demanda de projetos e expressões artísticas, deixando a desejar em diversos pontos e sendo necessária a intervenção dos próprios artistas com alguma condição de se financiar.

1.5 MARKETING E PLANEJAMENTO

Observando todas as situações encontradas até este momento, podemos identificar uma série de implicações que dificultam o processo de produzir um espetáculo, muitas vezes por sobrecarga de funções, pela falta de valorização, pela evolução dos meios de comunicação que distanciam o público, pela falta de incentivos financeiros ou de um caminho que viabilize o projeto. Pensando nisso podemos inserir aqui, como uma forma de planejamento ainda pouco vinculada a arte, o Marketing.

O Marketing, de forma simplificada, nada mais é do que o estudo sobre consumidor (público alvo), o produto, neste caso o serviço a ser oferecido e o processo de produção. Para que um projeto tenha sucesso é imprescindível conhecer bem o serviço que está sendo oferecido, ter muito bem definido os seus objetivos a alcançar e que consequências ele trará para o produtor/fornecedor e para o consumidor.

Estudar e definir o perfil do seu público alvo ajuda a identificar as necessidades do grupo escolhido, o conhecimento leva a uma execução segura e norteia para que o projeto cause uma experiência completa e satisfatória ao seu público, e assim o torne um consumidor frequente do seu espetáculo. Tendo esclarecido todos esses aspectos podemos então traçar um plano de ação, ele servirá como um guia para alcançarmos todos os objetivos estabelecidos, para satisfazer o público alvo e é ele que irá nos orientar quando os imprevistos acontecerem.

Quando pensamos em um projeto, qualquer que seja, passamos por quatro fases desde a primeira ideia que temos, até a sua concepção. Indo do completo abstrato ao concreto de fato temos: Sonho, Planejamento, Plano e Ação.

O sonho ou a ideia é o início tudo. Segundo Ambrósio (2012), o sonho é quando temos o primeiro vislumbre do que queremos realizar, é uma idealização do que está por vir, uma ideia-foco, um pensamento ou uma percepção do futuro. Pode ter como origem um pensamento ou até mesmo uma inspiração em algo já existente, é a abstração pura, um dos extremos da linha que estamos traçando.

Podemos ter como exemplo o foco deste estudo, a ideia de produzir e apresentar um espetáculo de dança se forma na cabeça do coreógrafo ou produtor. De onde veio a ideia não importa muito, o principal é que ela se forme como uma ideia-foco e que ganhe força para que possamos passar aos próximos tópicos.

O planejamento, segundo Ambrósio (2012), é quando passamos a nutrir o sonho, a ideia-foco, é quando damos força ao pensamento e a criatividade, e é preciso começarmos a dinamizá-la. Planejar também quer dizer idealizar, implica na organização e estruturação da ideia e para tal, é necessário manter seus objetivos claros, é um processo de estudo e raciocínio, de compreender os diversos aspectos da ideia-foco.

O planejamento envolve a aquisição de informações e estruturação dessas informações em um conjunto de pensamentos correlatos, ordenados, harmonizados e centrados na realização de uma ideia-foco, de um sonho. É o primeiro passo para a transformação do abstrato em concreto, ou seja, a transformação do sonho em ação.” (AMBRÓSIO, 2012, p. 9).

Usando o exemplo dado acima, o planejamento aqui significa pensar em todas as dificuldades e desafios que surgirão durante o processo de preparação do espetáculo, raciocinando os profissionais a serem contatados, o espaço, os cenários, os figurinos, a quantidade de pessoas a serem alcançadas e mais uma infinidade de fatores. O planejamento ainda faz parte do processo abstrato, chegando cada vez mais perto do concreto.

Ambrósio (2012), retrata que o plano pode ser descrito como uma “fotografia dos pensamentos” que foram desenvolvidos na fase do Planejamento, uma forma escrita do pensamento que pode ser digitada e calculada em programas de textos ou planilhas. De forma bem mais específica, é a comunicação concreta, oral ou escrita do planejamento.

Exemplificando, temos de forma concreta todos fatores que serão necessários para que o espetáculo saia do papel. Cálculos de gastos detalhados envolvendo a preparação de bailarinos, de contratação do “staff”, pagamento dos professores, coreógrafos e do elenco, as horas de aluguel do teatro, a compra ou locação da iluminação desejada e muitos outros.

Por fim temos o outro extremo da linha traçada, a ação é a fase final. É física e concreta, representa a transformação de toda a ideia-foco, todo o planejamento e todo o plano em realidade. É quando tomamos todos os aspectos estudados como guia e começamos a pôr em prática o plano traçado, a contratação da mão de obra, o início dos ensaios, a produção dos cenários, dos figurinos, podendo haver descarte ou admissão de novos elementos no plano, dependendo das necessidades do projeto.

Dentro deste modelo não existe fase mais importante que a outra, todas colaboram entre e si:

Cada uma das quatro fases da administração estratégica representa uma infinidade de técnicas e recursos que foram desenvolvidos ao longo da história. As quatro fases [...] formam um conjunto de processos que, juntos, representam um dos aspectos mais evoluídos do ser humano, isto é, a capacidade de transformar conscientemente um sonho em ação” (AMBRÓSIO, 2012, p. 10).

Cada uma das fases apresentadas representa os estudos, técnicas e recursos desenvolvidos ao longo da história. É importante lembrar que Planejamento e Plano, apesar de tão próximos e correlacionados, não são a mesma coisa. Um plano não se sustenta se não considerar todos os fatores e imprevistos que possam acontecer, e para isso é necessário um planejamento muito bem elaborado. Outra condição que precisa ser entendida é que nenhum plano ou planejamento é imutável, devemos sempre estar flexíveis e atentos às mudanças sociais, para que possamos acompanhar as progressões e assim pensarmos em obter sucesso.

CAPÍTULO II- ASPECTOS METODOLÓGICOS

2.1 METODOLOGIA

A metodologia consiste em relação aos métodos lógicos e científicos. Inicialmente, a metodologia era descrita como parte integrante da lógica que se focava nas diversas modalidades de pensamento e a sua aplicação. Posteriormente, a noção que a metodologia era algo exclusivo do campo da lógica foi abandonada, uma vez que os métodos podem ser aplicados a várias áreas do saber. Nesse caso, trata-se da metodologia científica, que é a disciplina que trata do método científico.

O método científico é fundamental para validar as pesquisas e seus resultados serem aceitos. Dessa forma, “a pesquisa, para ser científica, requer um procedimento formal, realizado de modo sistematizado, utilizando para isto método próprio e técnicas específicas” (RUDIO, 1980, p.9).

Como parte fundamental da pesquisa, a metodologia visa responder ao problema formulado e atingir os objetivos do estudo de forma eficaz, com o mínimo possível de interferência da subjetividade do pesquisador (SELLTIZ; WRIGHTSMAN e COOK 1965), referindo-se às regras da ciência para disciplinar os trabalhos, bem como para oferecer diretrizes sobre os procedimentos a serem adotados. Segundo Richardson (1999), o método científico é a forma encontrada pela sociedade para legitimar um conhecimento adquirido empiricamente, isto é, quando um conhecimento é obtido pelo método científico, qualquer pesquisador que repita a investigação, nas mesmas circunstâncias, poderá obter um resultado semelhante.

2.2 DELINEAMENTO DA PESQUISA

2.2.1 Quanto a finalidade

Quanto a finalidade, a pesquisa é aplicada, considerando que uma pesquisa aplicada consiste na realização de trabalhos originais com finalidade de aquisição de novos conhecimentos, porém dirigida primariamente para um determinado fim ou objetivo prático.

Pois aqui será usada em estudos predominantemente teóricos e cujo problema não seja relacionado diretamente com uma situação específica, ou seja, serão análises feitas nas pesquisas em conteúdos nos quais serão caracterizados pela análise de conceitos e sistematização de ideias, não se buscará a transformação da realidade e sim o aprofundamento do saber, do conhecimento (PRODANOV, FREITAS, 2013, p.51).

A pesquisa aplicada é o método científico que envolve a aplicação prática da ciência para um propósito específico, geralmente na busca de soluções para problemas cotidianos.

2.2.2 Quanto aos objetivos

É considerada descritiva, pois, são inúmeros os estudos que podem ser classificados sob este título e uma de suas características mais significativas aparece na utilização de técnicas padronizadas de coleta de dados e será necessário sua aplicação na busca, exposição, classificação e interpretação de fatos ou fenômenos, fazendo a análise mais precisa possível, sem interferir pessoalmente nos dados coletados. A pesquisa descritiva expõe características de determinada população ou de determinado fenômeno. Pode também estabelecer correlações entre variáveis e definir sua natureza. Não tem compromisso de explicar os fenômenos que descreve, embora sirva de base para tal explicação. Pesquisa de opinião insere-se nessa classificação (VERGARA, 2007).

Já esse autor Aaker, Kumar & Day (2004), diz que a pesquisa descritiva, normalmente, usa dados dos levantamentos e caracteriza-se por hipóteses especulativas que não especificam relações de causalidade. A elaboração das questões de pesquisa exige um profundo conhecimento do problema a ser pesquisado. “O pesquisador precisa saber exatamente o que pretende com a pesquisa, ou seja, quem (ou o que) deseja medir, quando e onde o fará, como o fará e por que deverá fazê-lo” (MATTAR, 2001, p. 23).

Também será exploratória, pois, a investigação exploratória é realizada em área na qual há pouco conhecimento acumulado e sistematizado. Por sua natureza de sondagem, não comporta hipóteses que, todavia, poderão surgir durante o processo ou ao final da pesquisa.

Segundo Selltitz; Wrightsman e Cook (1965), enquadram-se na categoria dos estudos exploratórios todos aqueles que buscam descobrir ideias e intuições, na tentativa de adquirir maior familiaridade com o fenômeno pesquisado. Nem sempre há a necessidade de formulação de hipóteses nesses estudos.

2.2.3 Quanto à abordagem

Foi realizada de forma qualitativa, é ferramenta essencial nessa modalidade, pois é ele quem faz a análise dos dados coletados, buscando os conceitos, princípios, relações e significados das coisas. A abordagem qualitativa tem, caráter subjetivo, tendo em vista que o critério para a identificação dos resultados não é numérico, exato, mas valorativo. Ainda que eventualmente se utilize alguns números, normalmente ela é aplicada a populações pequenas, que não viabilizam uma análise estatística. (PRODANOV, FREITAS, 2013).

Segundo Triviños (1987), a abordagem de cunho qualitativo trabalha os dados buscando seu significado, tendo como base a percepção do fenômeno dentro do seu contexto. O uso da descrição qualitativa procura captar não só a aparência do fenômeno como também suas essências, procurando explicar sua origem, relações e mudanças, e tentando intuir as consequências. Ainda de acordo com esse autor, é desejável que a pesquisa qualitativa tenha como característica a busca por:

[...] uma espécie de representatividade do grupo maior dos sujeitos que participarão no estudo. Porém, não é, em geral, a preocupação dela a quantificação da amostragem. E, ao invés da aleatoriedade, decide intencionalmente, considerando uma série de condições (sujeitos que sejam essenciais, segundo o ponto de vista do investigador, para o esclarecimento do assunto em foco; facilidade para se encontrar com as pessoas; tempo do indivíduo para as entrevistas, etc." (TRIVIÑOS, 1987, p.132).

A pesquisa qualitativa tem o ambiente natural como fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento onde se extrai dos indivíduos envolvidos as informações necessárias para aplicação em seu conhecimento (pesquisa), assim, a pesquisa qualitativa supõe o contato direto e prolongado do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo investigada via de regra, por meio do trabalho intensivo de campo.

2.2.4 Quanto ao método

Pelo tema, foi necessário a utilização do método Indutivo, pois, é um processo mental que, para chegar ao conhecimento ou demonstração da verdade, parte de fatos particulares, comprovados, e tirar uma conclusão genérica. É um método

baseado na indução, ou seja, numa operação mental que consiste em se estabelecer uma verdade universal ou uma referência geral com base no conhecimento de certo número de dados singulares.

Assim, para Lakatos e Marconi (2007, p.86):

Indução é um processo mental por intermédio do qual, partindo de dados particulares, suficientemente constatados, infere-se uma verdade geral ou universal, não contida nas partes examinadas. Portanto, o objetivo dos argumentos indutivos é levar a conclusões cujo conteúdo é muito mais amplo do que o das premissas nas quais se basearam.

É um método responsável pela generalização [...], essa generalização não ocorre mediante escolhas *a priori* das respostas, visto que essas devem ser repetidas, geralmente com base na experimentação. Isso significa que a indução parte de um fenômeno para chegar a uma lei geral por meio da observação e de experimentação, visando a investigar a relação existente entre dois fenômenos para se generalizar. [...]. A partir de princípios, leis ou teorias consideradas verdadeiras e indiscutíveis, prediz a ocorrência de casos particulares com base na lógica. “Parte de princípios reconhecidos como verdadeiros e indiscutíveis e possibilita chegar a conclusões de maneira puramente formal, isto é, em virtude unicamente de sua lógica.” (GIL, 2008, p. 9). Método proposto pelos racionalistas Descartes, Spinoza e Leibniz pressupõe que só a razão é capaz de levar ao conhecimento verdadeiro.

2.2.5 Quanto ao delineamento (Procedimentos)

Quanto ao procedimento técnico, a pesquisa é classificada como documental e estudo de caso. A pesquisa documental compreende todas as formas de informações coletadas, sejam elas escritas, orais ou visuais. Se resume em utilização de qualquer espécie de informação que seja relevante à pesquisa, por meio de investigação. Segundo Gil (1999), é muito semelhante à pesquisa bibliográfica. A diferença essencial entre ambas está na natureza das fontes: enquanto a bibliográfica se utiliza fundamentalmente das contribuições de diversos autores, a documental vale-se de materiais que não receberam, ainda, um tratamento analítico, podendo ser elaboradas de acordo com os objetos da pesquisa.

A pesquisa documental é bastante utilizada em pesquisas puramente teóricas e naquelas em que o delineamento principal é o estudo de caso, pois aquelas com esse tipo de delineamento exigem, em boa parte dos casos, a coleta de documentos para análise (MARCONI & LAKATOS, 1996).

No estudo de caso se faz necessário uma observação aprofundada e minuciosa sobre um ou mais objetos de estudo com o intuito de investigar diversos fatores e aspectos de determinado indivíduo, de acordo com a pesquisa. Prodanov e Freitas (2013) citam Schramm (*apud* YIN, 2001) ao esclarecer que a essência deste estudo é tentar elucidar as decisões, os motivos, as implementações e os resultados dos objetos de estudo.

Falando da pesquisa como estudo de um espetáculo de dança em Manaus, faz-se necessário a delimitação de um local de pesquisa que fundamente o trabalho como um todo, sendo utilizável todo referencial teórico disponível em auxílio com o estudo de caso para determinar os desafios e avanços nessa determinada prática.

2.3 CARACTERIZAÇÃO DO AMBIENTE, DOS SUJEITOS E DA PESQUISA

Foi aplicada a duas escolas de danças particulares, em específico, aos seus diretores (proprietários) e à uma companhia de dança independente, que realiza espetáculos de dança na cidade de Manaus, para obtenção de dados para melhor aproveitamento da pesquisa.

2.4 INSTRUMENTOS E PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS

Foi aplicado um questionário, com o roteiro de perguntas abertas visando uma análise mais abrangente dos dados coletados.

2.5 PROCEDIMENTO PARA ANÁLISE DE DADOS

As análises dos dados coletados foram feitas com base no questionário aplicado no processo de entrevista e tendo como auxílio o referencial teórico, tendo em vista também pesquisas feitas em outras áreas artísticas, em comparação com as políticas culturais e as leis culturais no Amazonas.

CAPÍTULO III – ANÁLISES E RESULTADOS

3.1 GESTÃO DE ESPETÁCULO

Quando pensamos em produção de espetáculos, os primeiros pensamentos são sempre em ensaios, sequências coreográficas, desenhos coreográficos, bailarinos, estilos de dança e toda a parte artística que será empregada para a construção da obra. Depois começamos a nos preocupar com que figurino usar? Qual iluminação fica mais harmônica à proposta? Será que vamos precisar de cenário? E finalmente, como fazer para financiar tudo isso? Percebemos uma enorme falta de informações acerca das questões de gestão do espetáculo, isso acaba por causar certo conflito nos que desejam empreitar neste ramo.

Para começarmos os esclarecimentos sobre o assunto, apresento três grupos que contribuíram para essa pesquisa: Studio de Dança Patrícia Marques, sob direção de Patrícia Marques, com 15 anos de história e de realização de espetáculos, Backstage Studio de Dança, sob direção de Raíssa Castro, com 11 anos de história e a 10 anos realizando espetáculos, e a companhia independente Enlugar Arte Movimento, sob direção de Raíssa Costa, fundado em 2018 e com 2 espetáculos produzidos. Todas as diretoras aceitaram responder a um questionário de perguntas abertas a fim de compartilhar suas experiências, suas dificuldades e seus avanços ao longo da sua trajetória.

3.1.1 Studio de Dança Patrícia Marques

O Studio de Dança Patrícia Marques atua no mercado da dança em Manaus a 15 anos tendo como principal técnica de dança, o Jazz. Inaugurado em 2004 pela diretora que também nomeia o Studio, realizou seu primeiro espetáculo neste mesmo ano começando a trajetória que viria a seguir até os dias atuais. Realiza dois espetáculos por ano, ocorrendo um no meio do ano e um ao final, sem contar as participações em eventos competitivos e de mostra, e tem como principais consumidores dos espetáculos realizados os pais e familiares dos alunos (elenco) que participam do evento, não chegando a atingir um núcleo de fora do meio artístico. Além disso, periodicamente são contratados para apresentar coreografias em eventos de fim de ano, onde estipulam um valor para a produção da

performance. Nesse determinado valor já se inclui cachê de bailarinos, produção de cenários e figurinos, transporte para o local da apresentação e entre todos os outros itens necessários para a produção.

Nos primeiros anos contou com o patrocínio de parceiros fixos para a produção de seus espetáculos, amigos da diretora Patrícia Marques, que colaboravam com verba ou permuta de materiais para a construção de cenário e seus afins. Com o passar dos anos esse apoio foi diminuindo, a diretora acredita que muitas vezes isso ocorre por falta de procura dos interessados, que deixam de buscar essas formas de patrocínio e afirma que existem muitas pessoas físicas e jurídicas que apoiariam a cultura.

Recentemente o estúdio voltou a contar com o apoio desses parceiros e patrocinadores para a realização de seus eventos. Um dos principais “parceiros” do Studio é a Secretária de Cultura, que até hoje fornece o local para as apresentações, o cine teatro Comandante Ventura, que fica localizado no Centro Estadual de Convivência do Idoso, no bairro Aparecida, zona sul de Manaus. O teatro que comporta até 166 pessoas é concedido através de um documento que solicita a utilização dele para estes fins, por esse motivo não é permitida a venda de ingressos.

Figura1 Cineteatro Comandante Ventura



Fonte: Michael Dantas. **Disponível em:**

<https://cultura.am.gov.br/porta/cine-teatro-comandante-ventura/>, 2019

É importante ressaltar que o grupo também já participou de editais da Secretaria de Cultura nos anos de 2004 à 2007 e também no ano de 2011, onde preparavam um projeto que deveria conter, além da parte escrita, todo um acervo de filmagem e registro fotográfico para ser avaliado, dessa forma comprovando a existência do estúdio e da experiência na realização de espetáculos. Precisaram se ausentar dessas atividades por motivos pessoais, mas pretendem voltar a participar dos editais por avaliarem a importância dos mesmos, tanto para o currículo da escola, quanto pelo apoio financeiro que os editais dispõem. Porém, nesse processo encontram dificuldades: a quantidade de trabalhos a apresentar. São os espetáculos internos, os eventos competitivos na cidade e as viagens para eventos de dança em outros estados, aliados ao curto prazo disponibilizado pelos editais. Por vezes não sobra tempo para reunir os documentos necessários, filmar o trabalho e enviar o material para análise.

Figura 2 Projeto apresentado à Secretária de Cultura

PROJETO ARTÍSTICO

ESPETÁCULO DE DANÇA

STUDIO DE DANÇA PATRÍCIA MARQUES

NOME DO ESPETÁCULO: "O MUNDO MÁGICO DAS CRIANÇAS"

DATA: 16 DE NOVEMBRO DE 2004

HORÁRIO: 20 H.

LOCAL: TEATRO AMAZONAS

VALOR DO INGRESSO: R\$ 10,00

Fonte: Acervo pessoal de Marques, 2019.

Todo o processo de produção tem um início, meio e fim, e uma produção de espetáculo não é diferente. No Studio de Dança Patrícia Marques tudo se inicia na escolha de um tema, pela carga de importância que ele traz. A dança é uma forma de expressão artística, uma linguagem que tem o poder de mudar pensamentos,

moldar o cidadão, constrói caráter, forma pessoas e transformar o mundo. O que se expressa no palco reflete em quem assiste, essa é a primeira preocupação da diretora, o que o estúdio quer passar naquele ano ao seu público?

Para isso é feito um planejamento do que se precisa para que o espetáculo se torne real. A diretora segue uma lista para organizar todo o evento e para que nada seja esquecido. Não necessariamente nessa ordem:

1. Local, data e horário;
2. Escolha do tema;
3. Título do espetáculo;
4. Produção do roteiro;
5. Planejamento orçamentário;
6. Cenografia;
7. Adereços;
8. Figurinos;
9. Contatar costureira;
10. Enviar comunicado aos pais;
11. Contratação de registro fotográfico, filmagem;
12. Contratação da gráfica;
13. Contratação de cerimonialista;
14. Equipe de apoio;
15. Pagamento dos professores;
16. Contratação do frete
17. Extras;
18. Balanço final (feedback do espetáculo);

Durante o planejamento é que são decididas as formas que o projeto sairá do papel, pensar em como realizá-lo de maneira que agrade ao diretor e ao público, sem extrapolar o orçamento que foi disponibilizado. Neste momento se pensa logo em como irá se realizar a cenografia e que tipos de figurino serão utilizados.

Há alguns anos a cenografia era inteiramente construída, pesados e gigantescos cenários, difíceis de transportar, difíceis de ensaiar e quase impossíveis de guardar por exigirem algum tipo de depósito. Quando se pensava em representar determinado tipo de ambiente, para uma coreografia ou para uma cena, eram necessários muitos recursos para que fossem construídos cada detalhe daquele recinto, que passasse veracidade ao público. Hoje em dia ainda utilizam alguns

cenários físicos, mas quase todo esse aparato material foi substituído por projeções, grande parte do cenário a ser representado pode ser projetado transportando o bailarino e o espectador a qualquer lugar em questão de segundos, otimizando não só o espaço no palco, como também nos bastidores, economizando tempo de entrada e saída durante as coreografias e diminuindo os custos da construção de cenários. Ainda assim, os cenários que são construídos necessitam de uma forma a serem transportados, para isso a escola aluga um frete que leva o material cênico ao teatro em que o espetáculo será apresentado.

Já os figurinos são indispensáveis para qualquer produção artística, sejam eles minimalistas ou extravagantes. No início era necessário que os bailarinos custeassem os trajes que moldariam seu personagem, mas desde 2013 o Studio conta com um acervo de figurinos extenso, onde se reúnem as produções de diversos anos do grupo e até mesmo da própria diretora antes de fundar a escola. Dessa forma, quando um novo espetáculo se inicia, os personagens recorrem ao “guarda-roupa” da escola, adaptando figurinos, encaixando peças e construindo a nova produção.

Cada um desses detalhes pensados até então desempenha um papel importante na concepção da obra. O tema, juntamente com a linguagem escolhida para representá-lo, aliado à ambientação e aos trajes adequados começam a dar forma ao espetáculo, e tão importante quanto tudo que já foi dito é a iluminação. A iluminação é de vital importância para o trabalho, é o que cria a magia e o encantamento, uma boa iluminação pode mudar toda a obra e é por esse motivo que a diretora Patrícia Marques não renuncia a uma boa iluminação para compor seus trabalhos. No teatro onde frequentemente realizam suas apresentações o maquinário de iluminação é básico, então a escola também encaixa este item em seu orçamento, contratando uma empresa que possa fornecer, instalar e operar os equipamentos extras durante o evento.

Em grandes companhias de dança pelo mundo, normalmente o iluminador cênico trabalha em conjunto com o coreógrafo, assistindo aos ensaios, entendendo cada momento da coreografia e pensando em todas as nuances onde se encaixaria cada troca de luz de acordo com a proposta do autor. Mas essa não é a realidade do grupo. Quando contratam a empresa de iluminação, é também disponibilizado uma pessoa que irá operar a mesa no dia do evento, e a escola solicita que estejam presentes no dia do ensaio geral também, para que se tenha uma ideia, mesmo que

superficial, do que irá acontecer durante as coreografias. Quem idealiza, pensa e elabora a iluminação durante a composição da coreografia são os próprios coreógrafos, além de pensar em todo o processo coreográfico e ensaiar os bailarinos. Durante a apresentação eles precisam se manter ao lado do técnico o tempo todo, para que possam conduzir o espetáculo, já que o mesmo não acompanha os ensaios e, dessa forma, não conhece o trabalho.

Claro que depois de tantos anos no ramo, diversas mudanças foram empregadas, todas elas pensando em como tornar o espetáculo ainda mais atrativo ao público e mais viável aos produtores. Após observar a mudança dos tempos e a diversificação da sociedade, é preciso que sejamos flexíveis para acompanharmos as evoluções. A diretora cita diversas modificações feitas ao longo dos anos de produção e ressalta que todas as experiências foram necessárias.

Começando pela produção do roteiro, trabalhando com o teatro musical, a princípio não se pensava em fazer cortes em cenas teatrais, trabalhavam com extensos textos, perceberam depois, acabava cansando o público. Em comparação à forma de produção adotada para os trabalhos atuais percebeu que um roteiro resumido textualmente discorre sobre o tema escolhido tão bem quanto o primeiro, deixando o espetáculo dinâmico e interessante para seu público.

Figura 3 Folder do primeiro musical produzido



Fonte: Acervo pessoal de Marques, 2019.

Outra medida adotada foi a “taxa de espetáculo”. Já que não há ingressos a serem vendidos, a outra forma de financiar o espetáculo encontrada foi a criação de uma taxa aplicada aos alunos interessados em participar do evento, essa taxa é feita

através de um cálculo que abrange todos os itens que serão necessários para que o espetáculo se torne real, dentro do planejamento orçamentário, e é dividido entre a quantidade de alunos do estúdio. A Taxa de Espectáculo já é empregada na escola a alguns anos e tem sido positivo para as produções, os pais dos alunos ficam cientes dela assim que matriculam seus filhos na escola, pois a mesma já se encontra nas cláusulas do contrato assinado e serve apenas para financiar o espetáculo, sem saldo extra ao final do mesmo.

É possível observar uma grande mudança, também, na forma de atrair o público, tanto para a escola, quanto para seus eventos. Com o enorme avanço da tecnologia, as redes sociais tem sido a principal ligação entre o espetáculo que a escola realiza e seu público. O que antes se fazia através de panfletos ou anúncios em jornais locais, hoje é considerado apenas “gasto com papel”, já que a grande maioria da população já não utiliza mais esses meios. O celular e a redes sociais acabaram por encurtar o caminho para a interação com o público e a escola, já que a maioria dos seus espectadores vão ao teatro porque viram na rede e se interessaram. Além de compartilharem com mais e mais pessoas, indicando o trabalho e tornando-o ainda mais atrativo.

Figura 4 Divulgação de um espetáculo por meio de Mídias Sociais



Fonte: Página do Studio na plataforma Instagram.

O Studio de Dança Patrícia Marques tem se mantido ativo no âmbito cultural e da produção de espetáculos, melhorando a cada ano, observando, estudando e

modificando o que sente necessidade. Percebemos diversas mudanças empregadas com o intuito de sanar as necessidades da escola e ainda uma falta de alcançar um público externo, o que Bachert (2013) afirma ser por um declínio na procura dança por leigos e também pela falta de valorização do mercado da dança. Ainda assim, a diretora possui diversos planos para o futuro da escola, ansiando por enveredar em novos caminhos e sempre buscando se aperfeiçoar.

3.1.2 Backstage Studio de Dança

Em 2008 foi inaugurado o Backstage Studio de dança pela então diretora Raíssa Castro. Realizou seu primeiro espetáculo no ano seguinte, dando os primeiros passos rumo a estrada que escolheu seguir. Com 11 anos de studio, e a 10 anos realizando espetáculos, promove dois eventos por ano, um ao final de cada semestre. Mas foi só em 2014 que se aventurou pelo mundo dos musicais, passando então a alternar entre eles e as mostras de dança, algumas vezes até realizando dois musicais por ano.

Além disso, já participou de eventos como o Disney Performing Arts, que consistem em produzir e apresentar um espetáculo de dança em versão reduzida, de até 30min, em um palco do complexo Disney, também participa de eventos de dança locais, nacionais e internacionais. O studio, que se concentra nas técnicas de jazz e danças urbanas para produzir seus trabalhos, tem como consumidores ávidos de suas obras os pais e familiares dos alunos.

Figura 5: Cena do espetáculo apresentado no Disney Performing Arts



Fonte: Acervo pessoal de Castro, 2019.

Durante esses anos de produção, patrocínio é algo que pouco fez parte do processo. Das vezes em que buscaram por apoio, chegaram a elaborar projetos apresentando todo o evento, mostrando o planejamento do espetáculo. Contataram empresas e pessoas que pudessem, de alguma forma, ajudar com permuta ou verba para financiar o evento, mas acabaram passando por situações onde a escola obteve prejuízos. Desde então a diretora acredita que é quase impossível se conseguir algum tipo de apoio ou patrocínio para escolas particulares.

E se tratando de apoio governamental, nunca trabalharam com os editais, por exigirem obras com um elenco de maior idade e pela enorme burocracia inserida, a escola optou por não seguir este caminho já que seu foco são crianças e adolescentes. Mas já chegaram a elaborar documentos para a Secretaria de Cultura afim de solicitar um teatro que pudessem apresentar seus espetáculos, mas nunca receberam retorno sobre o pedido. Sem esse retorno, hoje apresentam seus espetáculos em um teatro que habitualmente alugam na cidade.

Passando a pensar na construção do espetáculo, a primeira coisa a ser decidida é o tema e logo após, como ele será mostrado ao público, se vai ser mostra de dança ou musical, e qual a melhor forma de dividir entre as turmas. Após a primeira etapa inicia o processo de planejamento, criando uma lista de tudo que vai ser utilizado no espetáculo: estrutura, som, iluminação, cenário, figurinos, equipe a ser contrata, entre outros, e tudo necessita de pesquisa e estudo, buscar os valores para que se possa orçar o espetáculo. É a partir desse planejamento que se analisa o que é viável ao trabalho e o que não se faz tão necessário, o que pode ser retirado sem comprometimentos e o que não pode ser descartado.

Os figurinos do elenco, não são produzidos ou custeados pela escola, não existe um acervo de figurinos à recorrer. Cada aluno terá seu próprio figurino que foi escolhido e pensado pelas coreógrafas, e será feito sob medida pelas costureiras contratadas pela escola a cada novo projeto que desejarem participar, e que geralmente são financiados pelos pais e responsáveis.

Mas o que não pode sair do orçamento é a produção de cenário que, apesar de usarem as projeções para moldar o ambiente cênico, ainda se faz muito presente de forma material. Embora não produzam mais a quantidade de cenários que antes produziam, por vezes torna-se essencial aliar as projeções ao cenário físico, criando um visual mais real e harmônico que traduza a história ao público. Para isso se contrata uma equipe com experiencia em elementos cênicos que estudam o projeto,

montam o orçamento e depois da aprovação da diretora, produzem todo o aparato desejado. Também se contrata um frete no dia do evento para transportar todo material produzido ao teatro, de forma segura, para não comprometer nenhum elemento.

Figura 6: Projeção utilizada para representação de cenários



Fonte: Acervo pessoal de Castro, 2019.

Para que tudo isso possa ser realizado é necessário que haja um meio de financiar esse evento e aqui se dá com a venda de ingressos. O valor do ingresso é extraído através de um cálculo: todo o orçamento do espetáculo é somado e dividido pela quantidade de assentos no teatro, tendo em vista que se realizam três sessões por espetáculo. Os ingressos são vendidos no próprio estúdio e os valores alternam dependendo da magnitude do evento.

É com a venda de ingressos que a escola consegue custear o espetáculo e é de extrema importância os meios em que se divulgam o evento, para que ocorra a lotação do teatro e o completo financiamento do mesmo. Hoje a escola utiliza, quase que completamente, as mídias sociais, por promoverem um acesso mais fácil e confortável ao público.

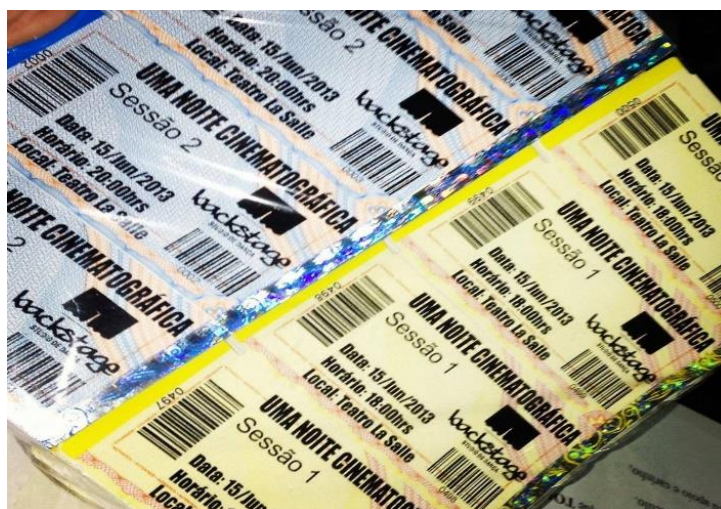
E conforto, além do espaço e da comodidade são alguns dos itens citados para que sempre aluguem o mesmo teatro, o Teatro La Salle, localizado na rua Tiradentes, no bairro Dom Pedro, com capacidade para 550 pessoas que é praticamente a média de público por sessão. Como normalmente precisam de alguns dias para montagem e desmontagem das estruturas, além dos dias de

evento, contar com a flexibilidade do locador é essencial. O espaço conta com uma iluminação padrão, básica, então o studio também aluga equipamento de iluminação, dependendo da proposta do espetáculo, que exige uma equipe para instalar e remover o maquinário, mas a própria diretora opera a mesa de iluminação durante o evento. Isso facilita para os demais coreógrafos, já que a diretora frequentemente acompanha os ensaios e entende o decorrer do trabalho.

Visto tantos itens a serem pensados através dos anos de experiências e observações, diversas mudanças se fizeram necessárias na forma de produzir e conduzir o espetáculo para que ele chegasse à forma que é construído hoje. Até recentemente o espetáculo seguia acompanhado de pausas para troca de uma cena teatral ou coreográfica para outra, entrada e saída de cenário ou de personagens. A diretora percebeu que isso deixaria o público agitado e impaciente, a fim de sanar essas inquietações passou a produzir um espetáculo sem pausas, onde um cenário entra e sai ou uma cena acontece em harmonia com coreografias, tudo fluindo mutuamente.

Outra atitude tomada pelo studio foi substituir o ingresso impresso por pulseiras que facilitam a entrada do público no evento. Para cada sessão do evento existe uma determinada cor de pulseira que simplifica a identificação, sem a necessidade de conferência de data e horário no ingresso. As cadeiras são numeradas e o espectador a escolhe com antecedência, na hora da compra do ingresso, o que evita aglomeração nos corredores para escolha de um assento e agiliza a organização do público para o início do espetáculo.

Figura 7 Primeira fonte de ingressos do grupo



Fonte: Acervo pessoal de Castro, 2019.

É muito provável que ocorram mais mudanças na gestão dos espetáculos nos anos seguintes, pois a cada fim de evento se é discutido as melhorias que podem ser empregadas para o próximo, se houve algum erro cometido e como pode ser melhorado para que não se deixe a desejar. O retorno do evento e do público é de extrema importância, como explica Ambrósio (2012), para que haja um novo estudo e para que futuramente o planejamento dos espetáculos sejam cada vez mais satisfatórios. E é com esse pensamento, buscando conhecimento e profissionalização que o Backstage Studio de Dança segue compondo seus espetáculos e construindo seu futuro.

3.1.3 Enlugar Arte Movimento

Surgindo através de uma pesquisa de doutorado iniciada em 2017 e intitulada Cenário Arquitetônico Manauara como Incitador para Processo de Criação em Dança, o grupo Enlugar Arte Movimento foi fundado pela diretora Raíssa Costa. Em outubro de 2018 firmou-se como grupo independente, tendo como principais motivadores as sensações extraídas da pesquisa, questões de risco dentro da performance. Seu nome deriva do primeiro espetáculo produzido, “Enlugar”, que foi pensado após conversas do grupo sobre as experiências que tiveram durante os estudos e de como essas vivências poderiam se transformar em um espetáculo.

Da mesma forma surgiu o mais recente trabalho chamado “Enruína”, ambos utilizando-se de uma mescla de linguagens entre performance, danças urbanas, dança contemporânea e improvisação.

A montagem dos espetáculos aconteceu de forma não intencional. Como já foi dito, tudo se inicia com os estudos da pesquisa de doutorado, onde se relaciona o corpo e o espaço com as sensações e as memórias obtidas em casas abandonadas no centro da cidade de Manaus, que são o centro do estudo. Dessa forma surgem inquietações, medos e inseguranças que são foco das conversas entre os integrantes do grupo, e a partir daí perceberam que todos esses fatores vividos poderiam ser inseridos dentro de uma performance, de um espetáculo.

Para a produção do primeiro espetáculo foi necessário investimento, tanto para os cenários, que são variados e completamente necessários para o desenrolar da obra, quanto para o cache dos bailarinos que não poderiam ser dispensados. Esse investimento vem com o intuito de viabilizar o projeto, uma vez que, além do

trabalho envolver certo risco para os envolvidos devido aos objetos de estudo da pesquisa, há também a necessidade dos elementos.

No espetáculo “Enlugar” são utilizadas placas de compensado e gesso, bem como um saco de terra preta. Já no espetáculo “Enruína”, além desses materiais, também necessitam de doze vigas de madeira de 14kg à 16kg e mais sacos de terra preta. Um material desse porte precisa de meios de transportar, para isso utilizam de carros com carroceria que conseguem emprestando de familiares e amigos, até então tem sido dessa forma. Nunca precisaram alugar um frete para circular com os elementos, mas se um dia vier a ser necessário, o farão.

Figura 8: Apresentação do espetáculo Enruína com seus elementos cênicos



Fonte: Acervo pessoal de Costa, 2019.

Por outro lado, os figurinos e a iluminação não exigem tanto investimento. A iluminação depende do local e horário de apresentação, pelo teor do trabalho proposto utilizam de uma iluminação que se assemelha à natural, variando entre branca e âmbar. E os figurinos são compostos por roupas que os integrantes já possuem, o espetáculo “Enlugar” recorre a peças que possam prover proteção ao corpo, para que haja menos contato com os materiais e menos riscos aos intérpretes, dançam com camisas de manga e calças compridas.

Mas isso tudo foi repensado para o “Enruína” onde o risco é ainda mais explorado e as sensações da pesquisa ansiavam por ser expostas, dessa forma ostentando de menos proteção. Ambos utilizam da cor preta e de tênis, pela associação com o espaço estudado, o espaço de apresentação e os elementos cênicos.

Com esses dois espetáculos, o grupo já circulou pela cidade fazendo em torno de nove apresentações, incluindo editais e apresentações individuais. Foram nos editais que enxergaram uma forma de viabilizar os espetáculos, O primeiro edital no qual foram aprovados proporcionou o retorno desses investimentos que, a priori, foram feitos pela diretora. Para tal foi necessário um preparo, pois os editais exigem projetos muito bem elaborados e, muitos acadêmicos e profissionais que não tem esse preparo, se obrigam a adquiri-lo para poder se inserir nesse meio.

A primeira dificuldade que surge é saber organizar as ideias para que elas caibam em determinado edital. A quantidade de vagas em comparação com a quantidade de projetos concorrendo é outro ponto, além de que por vezes um edital surge com um curto prazo para que se apresente um projeto. Em suma, é de extrema importância estar preparado e organizado para que possa adentrar e atender às exigências de um edital. Mesmo com tantas dificuldades o grupo já foi aprovado em três editais e está concorrendo a mais três, o que tem suprido e movimentado os investimentos na produção dos espetáculos.

Apesar do primeiro espetáculo ter sido pensado e até apresentado em teatro italiano, logo passou a ser apresentado em espaços abertos e o segundo espetáculo já foi sendo estruturado em cima dessas condições, pensando em como viabiliza-lo para um espaço do tipo Arena, pelo tipo de material utilizado e mesmo pelo local onde foi ensaiado, mas principalmente pelo anseio de alcançar pessoas diferente. O espaço escolhido para tal foram praças da cidade, e onde antes atingia um público de 100 (Cem) pessoas em média, frequentemente do meio artístico, hoje atingem diversas pessoas que passam pelas praças e decidem parar para apreciar, sendo impossível estimar a quantidade de público dessa forma.

Figura 9: Montagem da caixa cênica para apresentação



Fonte: acervo pessoal de costa, 2019.

E não só durante as apresentações, mas também durante os ensaios, já que os mesmos acontecem também em espaços abertos. Esses ambientes de ensaios e de apresentação também criam outro fator, a adaptação. Foi essencial ao grupo se adaptar às condições do espaço, já que o desejo era levar o trabalho a espaços suscetíveis às mudanças climáticas, era necessário que os ensaios se fizessem também nessas condições.

Além disso, o espaço proporciona a aproximação do público com a dança, permite que pessoas diferentes tenham acesso à arte, acaba por gerar dúvidas e inquietações, muitas vezes desconforto à indivíduos que nem imaginavam ter essa vivência, mas também traz novas visões, novas experiências e uma troca de conhecimentos com esses espectadores inusuais.

Mas, mesmo que as apresentações ocorram em espaços onde já existe um determinado público, ainda se faz necessário os meios de divulgação, que aqui também se apresenta na forma de mídias sociais. Apesar de não se limitarem a esses meios, já tendo feito uso de jornais impressos e jornais televisionados, as mídias sociais têm maior influência na atualidade, sendo mais abrangente por consequência da quantidade de pessoas que fazem uso delas. Mesmo assim, o público que se dispõe a prestigiar por ter sido alcançado por esse meio, normalmente, é o público inserido no mundo artístico.

Figura 10 Folder de divulgação do espetáculo Enruína



Fonte: Página da direção na plataforma Instagram.

Até então, todas as ideias e espetáculos da companhia giram em torno da pesquisa para o doutorado, e enquanto a pesquisa está em andamento, o grupo segue realizando suas intervenções adquirindo e levando suas experiências carregadas de histórias de Manaus para sua própria população. Talvez no futuro o foco dos trabalhos se transforme, ou não, já que essas Casas Históricas ainda têm tanto a contar. Para tal é preciso estar sempre atento e estudando as possibilidades que surgem para uma companhia independente, já que o principal meio de obtenção de recursos vive em constante mutação devido à um contexto histórico, como afirma Rubim (2007), que torna o campo cultural instável e dependente das alterações de governo.

3.2 PRODUÇÃO, PROCESSO, PRODUTO

Produção, em termos administrativos, é um conjunto de processos que resulta em um produto que irá ao mercado para fins de consumo, pensando em satisfazer a demanda consumista. Todo processo de produção se concentra em determinado resultado, e em que tipos de retorno ele trará para seu produtor. Mas independente de que tipo de produto que estamos oferecendo, é necessário ter conhecimento dos inúmeros processos pelo qual teremos de nos submeter.

Quando trazemos o termo “Produção” para o meio artístico, mais especificamente para o meio de produção de espetáculos, identificamos uma infinidade de processos do qual já estamos familiarizados. As primeiras etapas que nos vem a mente, normalmente, são as etapas criativas. Pensar em criar ou remontar um espetáculo é pensar em criar ou remontar coreografias, é ter de pensar nos processos de criação, nos ensaios, nos bailarinos. E aqui se encaixaria todo o desenrolar de um tipo de processo de que nos levaria a mais estudos e mais pesquisas a cerca do assunto.

O foco dessa pesquisa, no entanto, é o que normalmente fica em segundo plano, é a gestão do evento a qual estamos nos preparando e em que formas de estruturação e organização se fará necessária para que possamos ter um produto, um espetáculo. É preciso que se esclareça, nenhum processo é mais importante que o outro quando falamos de espetáculos. Os processos de criação são tão importantes quanto os processos de gestão para que o projeto ganhe forma, para que deixe de ser apenas um projeto e se torne algo físico.

Sem os processos criativos, não existem motivos para que se faça necessário gerir um evento, e sem os processos de gestão, o projeto se torna inviável, não sai do plano abstrato, não se torna real.

Agora chegamos a um ponto de inquietação, como fazer para que o projeto a qual desejamos produzir seja viável? Quais as formas de planejamento e organização que teremos de nos submeter? Aqui se insere um profissional importantíssimo, o produtor cultural, ou o gestor cultural.

Nos grupos estudados essa não é a realidade, o papel de produtor que pensa e viabiliza, que organiza e planeja, que busca as formas de financiamento e que mobiliza toda mão de obra e material necessário é feito pelos próprios diretores. Rizzo (2011) aponta que isso se deve a falta de profissionais na área artística, ou a falta de recursos financeiros para financiá-los. Independente do motivo, o fato é que as diretoras em questão acumulam tantas funções quanto se possa imaginar.

Viabilizar um projeto é planejar, é organizar todos os fatores que serão necessários para sua realização, considerar todas as variáveis possíveis e definir as medidas cabíveis para que seja possível sua realização. Nos objetos de estudo, essas funções se agregam à função artística, além todo processo coreográfico e criativo. Pensar a arte em correlação a pensar a viabilidade confronta uma

fragilidade que nós, enquanto artistas e profissionais em formação, carregamos em forma de tabu.

A imposição de que arte não se deve ser imposta como um produto a ser consumido e, dessa forma, causando um afastamento da compreensão de que produção é parte de um mundo capitalista. Luz (2018) afirma que entender a mercantilização da arte auxilia na aproximação da dança com a realidade administrativa e burocrática e que, assim, podemos encontrar a independência do campo artístico.

Para os artistas que já vivem inseridos no meio das produções de espetáculos, buscar essa independência é uma luta diária. A estruturação financeira de um projeto não é tarefa fácil, mas é extremamente decisiva, sendo ela a responsável por fazer o projeto ganhar forma. Analisando os objetos de estudo vimos que ela pôde ser resolvida de formas diversas, e nesse ponto se faz necessário outro fator: “a consciência sobre o cenário em que está inserido.” (LUZ, 2018. p. 27)

Saber em que local se encontra o seu foco de atuação como profissional da arte auxilia na tomada de decisões que se farão inevitáveis ao longo do processo. Esse é um dos motivos pelo qual os casos estudados se divergem tanto, o contexto a qual estão inseridos e as formas de pensar o projeto fazem com que os meios para os viabilizar sejam distintos.

Mas como entender quais meios devemos tomar? Para isso precisamos entender que fatores serão necessários durante o processo.

3.2.1 Processos de produção

3.2.1.1. Formas de financiamento

Por que começar com formas de financiamento? Porque para quer qualquer outro fator seja inserido, adquirido ou produzido, é necessário ter uma forma de custeá-lo. Após a análise dos três grupos identificamos formas diferentes de realizar esse financiamento: Venda de ingressos, patrocínio privado, taxas de inscrição e participação em editais.

A venda de ingressos, prática realizada pelo Backstage Studio de dança, requer um primeiro investimento da escola, já que ela ocorrerá durante ou após o processo de produção, e não antes. Podem necessitar de investimentos do elenco,

além dos diretores e precisa também de um cálculo para definir os valores que o ingresso será vendido ao público, de forma que supra a quantidade investida inicialmente, podendo exigir mais de uma única apresentação para que alcance tal demanda.

No Studio de Dança Patrícia Marques, a taxa de inscrição, ou a “taxa de espetáculo”, é a forma utilizada. Muito usada hoje em dia nos eventos competitivos, tem como intuito fornecer o capital para o espetáculo antes que o mesmo se realize, sem que haja um primeiro investimento advindo dos produtores. É empregada aos que desejam participar do evento gerando um entendimento de que não só a direção, mas também o elenco deve investir em seus trabalhos.

O grupo também conta com patrocínio privado, que requer uma busca por empresas de pequeno, médio ou grande porte que se interessem em apoiar o projeto em questão. Para tal é preciso que se faça um documento esclarecendo todas as necessidades do evento, elucidando os motivos para que o mesmo ocorra, podendo haver aceitação ou rejeição da ideia.

Já os editais, forma de financiamento encontrada pelo grupo Enlenugar Arte Movimento. Os editais surgiram durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva, com o intuito de potencializar os projetos que se submetem ao processo. Em teoria, abrangentes. Na prática, restritivos. Os editais exigem um alto nível de conhecimentos para a escrita do projeto, um acervo de documentos do proponente e de cada integrante do grupo, filmagens das propostas coreográficas ou obras inéditas, além de comprovação de no mínimo dois anos de atuação na área, muitas vezes o prazo para a apresentação de todos os requisitos se torna insuficiente para aqueles sem preparo.

Aos que desejam ingressar nesse ramo, é importante estar atento aos prazos, aos requerimentos, aos mínimos detalhes. E nesse ponto nos vemos frente a frente com uma grande falha dos profissionais, muitos não se importam em produzir ou guardar material de seus trabalhos, fotos, filmagens, matérias de jornal, divulgações feitas com seus respectivos detalhes. É necessário que seja feito um arquivo pessoal de todo conteúdo do grupo e que possa ter sempre a mão para quando surgirem as oportunidades.

Apesar de todas as dificuldades, os editais viabilizaram o mercado e tornaram-se os principais meios de fomento à cultura do país, dando visão aos

grupos e artistas independentes, fornecendo um meio de mobilizar a produção de novos trabalhos para essa classe.

3.2.2 Etapas

3.2.2.1 Figurinos, cenários e elementos cênicos

E pra que tanto financiamento? Bem, dependendo do tamanho do projeto que se quer realizar, pode demandar quantias consideráveis. Um espetáculo se faz através de pequenos detalhes a serem pensados, que acarretam em grandes decisões que, por fim, se tornam ações essenciais.

Para início de tudo precisamos de um planejamento. Tendo em vista que o tema foi decidido anteriormente, e que a parte coreográfica do processo não é foco dessa pesquisa, vamos pensar em como começar um planejamento. Que tópicos adicionar a ele e por onde iniciar o processo? Abrimos essa listagem com figurinos, elementos cênicos e cenários. A tríade inserida na obra.

Elas dependem firmemente da decisão do coreógrafo em utilizar, ou não, em seu trabalho. Segundo Luz (2018), é normalmente decidida entre o pensar do tema e o início dos ensaios e estão diretamente relacionados à criação do trabalho.

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. (LUZ, 2018, P. 32)

Ambos os materiais devem estar inseridos no planejamento do espetáculo, para que não se corra o risco de ultrapassarem os valores pré-estabelecidos. Até porque, segundo Silva (2004), apesar da extrema relevância dos elementos, os únicos indispensáveis são o ator e o espectador. Ocorre que na dança, muitas vezes, os elementos cênicos se fazem tão importantes quanto os intérpretes nele inseridos.

As duas escolas particulares resolveram figurinos de formas diferentes, mas ambas precisam de figurinos em suas obras, as vezes elaborados, as vezes mais simples. Resolveram reduzir nos cenários, onde ocorreu a substituição por projeções que criam o ambiente a que o espetáculo será introduzido. Já na companhia

independente os elementos cênicos não podem ser deixados de lado, eles criam o ambiente para que a obra possa ser transmitida, em contrapartida o figurino não se fez elemento essencial.

3.2.2.2 Local e datas de apresentação

O próximo tópico a ser entendido é o espaço para a apresentação. Para o decorrer de uma boa apresentação, é preciso estabelecer os fatores que refletem na escolha do espaço. Analisar as condições do espaço e relacioná-las com as necessidades do projeto fazem a diferença na hora de consolidar uma decisão, já que uma escolha imprecisa pode demandar um investimento a mais para o projeto.

Para definirmos um local de apresentação se deve pensar em adequação da obra ou adequação do espaço. O espaço escolhido supre a estrutura do espetáculo? O planejamento admite inclusão dos elementos que faltam? Essas são perguntas que se deve ter em mente antes de se decidir por completo, porque se a resposta a essas perguntas for “não”, é preciso buscar novos espaços para que não haja prejuízos ao espaço, aos bailarinos e ao projeto.

Um exemplo disso é o espetáculo “Enruína” que exige de um espaço aberto para ser realizado, pela quantidade de elementos cênicos pesados e a pela forma que são abordados, podendo causar prejuízos se apresentados em um palco com piso de madeira. Isso é uma das principais preocupações da diretora na hora de escolher o espaço que receberá o espetáculo

Além da escolha do espaço, devemos pensar também nos dias e horários para as apresentações. Caso o espetáculo esteja vinculado à algum evento, como um edital por exemplo, os dias já são estipulados. Mas caso o evento seja independente é necessária uma pesquisa de horários, tanto da disponibilidade do local, quanto da disponibilidade do elenco. Além disso deve-se considerar que determinados dias e horários da semana atingem públicos diferentes podendo oscilar na quantidade e no perfil dos espectadores.

É importante ficar atento antes, durante e após o evento. Normalmente, antes da apresentação, há marcação de palco do elenco, montagem de estruturas para o espetáculo, colocação de cenário, instalação de maquinário se for necessário, tudo que será utilizado durante o evento. Para tal é preciso que sejam definidas

anteriormente cada tópico desses, e é importante também que tenha disponibilidade do local para que possam ser feitas de forma confortável para todos. O mesmo serve ao fim do espetáculo, toda a estrutura instalada precisa ser removida, os cenários ou elementos são recolhidos e se deve deixar o local da mesma forma que foi adquirido.

3.2.2.3 Som e Iluminação

Assim como o primeiro tópico dessa lista, esses dois elementos dependem da necessidade do projeto. Estando firmemente ligadas ao criar e transmitir a obra, são elementos que devem ser planejados juntamente com os processos criativos. Diversos espetáculos de dança são feitos com iluminação natural e sem a presença de aparelhagem de som, mas esses desejos devem ser definidos logo no início dos processos.

Para os espetáculos que fazem uso desses fatores, devem os pré-estabelecer para que, na hora da escolha do espaço, possam obter uma estrutura que seja suficiente ou adaptável ao trabalho. Cada espetáculo tem um mapa de luz único, que deve se adequar ao espaço escolhido, mas as vezes é necessário alugar equipamentos que complementem o material já existente, se o projeto assim determinar. O mesmo ocorre com a sonorização.

3.2.2.4 Venda de ingressos

Vender ingressos vai além de arrecadar os fundos para o espetáculo, é a primeiro contato que se tem com o público em questão. Pode ser vendido antecipadamente, onde podemos utilizar de pontos físicos ou de plataformas online, mas não excluindo a venda durante o evento, que deve ser tida como tão importante quanto a antecipada.

Dos três grupos, o Backstage é o único que trabalha com venda de ingressos como forma de financiar o espetáculo. Optando pela venda antecipada no próprio studio, agilizam a entrada da verba e assim podendo começar a restituir o valor investido.

3.2.2.5 Divulgação

Existem diversos meios de divulgar um evento: televisão, rádio, jornal impresso, outdoors, panfletos. Mas não há dúvidas quanto ao alcance das mídias sociais. Com o fácil acesso que hoje é disponibilizado, a internet e as redes sociais vieram para alavancar todas as formas de se divulgar, vender um produto ou um serviço. O marketing precisa se adaptar as novas formas de interação social afim de alcançar o público que migrou para a tela dos celulares. Com isso tornou-se necessário a introdução da arte no mundo tecnológico.

Ainda assim, segundo Bachert (2013) e em relação aos objetos de estudo, os principais consumidores de arte são os próprios artistas, ou os que de alguma forma se inserem no mundo artístico por algum grau de parentesco com os diretores, coreógrafos e bailarinos.

Então o principal questionamento que fica é: Como fazer para que a arte tenha um alcance maior e, dessa forma, passe a ser mais valorizada?

O único exemplo que temos aqui de fato é o grupo Enlugar que faz uso de praças e locais públicos, abertos, onde pessoas diferentes podem acessar e serem atraídas aos espetáculos que eles realizam. Levando a arte às pessoas que não se mobilizariam, caso tivessem acesso a qualquer forma de divulgação.

Ainda é um termo abrangente a ser estudado e melhorado. Já que nem todos os grupos trabalham com esse tipo de projeto e já que a dança precisa sair do meio que a tanto tempo ocupa, para que atinja um público novo, levando a cultura para lugares que carecem dela e para que possamos alcançar novos patamares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É perceptível a quantidade de profissionais que ingressam no meio artístico e cultural da produção de espetáculos sem um preparo adequado para assumir tanta responsabilidade. A principal razão disso é a falta de informações a respeito do assunto. Todo o conhecimento adquirido pelos principais produtores de espetáculos em Manaus se deu de forma empírica, depois de vários anos de tentativas e erros, até que finalmente pudessem encontrar uma direção que satisfizessem seus anseios.

A falta de recursos para se buscar conhecimento acerca da produção de eventos com foco em dança intimida aqueles que sonham traçar esse caminho. Esse estudo realizado a partir da premissa de que o conhecimento é a base para o crescimento, foca na observação e descrição dos elementos necessários e das práticas adotadas por escolas de dança e grupos independentes que possuem grande experiência na produção de seus eventos.

Pensar em espetáculos vai além de pensar em coreografias. É, não só um elemento do meio artístico, mas também do meio administrativo, exigindo de diversas áreas do conhecimento para se obter sucesso na empreitada. Essa pesquisa inspirou-se na necessidade de alcançar um conhecimento através de estudos e observações para realizar espetáculos de dança. Para que os interessados possam ir cada vez mais além e para que a dança possa ser mais valorizada na cidade de Manaus.

É possível perceber o quanto os grupos se modificam e adequam suas estruturas de eventos com o passar dos espetáculos, acompanhando os avanços sociais e tecnológicos, a fim de continuarem ativos no meio artísticos. Pode-se observar diversas medidas que se igualam entre os grupos, como as formas de alcançar o público e a necessidade de se calcular e planejar todo o evento.

Mas também é visível as divergências de decisões acerca de diversas questões: a forma de financiamento do espetáculo, produção de figurinos, iluminação, local adequado para as apresentações. Cada um dos grupos pesquisados, por sofrerem influências de fatores externos que se divergem, também assumiram posturas e pensamentos distintos, que aparentam ter trazido êxito aos mesmos, apesar de não serem harmônicas.

Visto que esses inúmeros elementos colaboraram diversificadamente tanto para as escolas, quanto para o grupo independente, leva a crer que as dificuldades enfrentadas possuem infinitos meios de serem sanadas, que é de vital importância ter um planejamento para guiar o projeto e que ser flexível para acompanhar as evoluções da sociedade, sem abandonar seus objetivos primordiais, trará cada vez resultados positivos ao produtor.

E finalmente, percebe-se que a área de estudo é bastante extensiva e que se faz necessários ainda mais estudos pelo grande crescimento do mercado e para que possamos valorizar cada vez mais a arte e a cultura local. Ainda assim, acredita-se que esta pesquisa pode agregar na continuação das investigações acerca da gestão de espetáculos de dança em Manaus e se espera que possa servir de estímulo para os possíveis profissionais e acadêmicos que desejam conhecer ainda mais sobre este campo artístico.

REFERÊNCIAS

- AAKER, D. A.; KUMAR, V.; DAY, G. S. *Pesquisa de marketing*. São Paulo: Atlas, 2004.
- AMBRÓSIO, V. *Plano de marketing: um roteiro para a ação* - 2. ed. – São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2012.
- BACHERT, M.; LINDENBERG, M. *Gestão Profissional na Produção de Espetáculos de Dança: A Company Ballet*. Revista Diálogos Interdisciplinares. São Paulo/SP. Vol. 2. n°1. ISSN 2317-3793.
- CUNHA, M. H. *Gestão Cultural: Construindo uma Identidade Profissional*. Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador/BA. 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/MariaHelenaCunha.pdf>. Acesso em: 02.06.2018
- FACHIN, O. *Fundamentos de metodologia*/ Odília Fachin, 5. ed. [rex.] – São Paulo: Saraiva, 2006.
- GADELHA, R. *Produção Cultural, Conformações, Configurações e Paradoxos*. Fortaleza, 2015.
- GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. - 5. ed. - São Paulo: Atlas, 1999
- GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social* / Antônio Carlos Gil. - 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008. ISBN 978-85-224-5142-5
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Metodologia do trabalho científico*. 4.ed. São Paulo: Atlas, 1992.
- LUZ, A. B. da. *Produtores culturais e a instrumentalização: Fluxograma de processos de produção de um espetáculo de dança*. Orientador: Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha. 2018. 81 f. Monografia (Graduação em dança) - Escola Superior de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/193938>. Acesso em: 25 nov. 2019.
- MATTAR, F. N. *Pesquisa de marketing*. 3. Ed. São Paulo: Atlas, 2001
- MENEZES, H. *A Lei Rouanet – muito além dos (f)atos*. E-galaxie. 2016
- PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. *Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico* / Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas. – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

REIS, A. C. F. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Thomsom, 2006

RIZZO, P. *Gestão da Dança em Curitiba*. 2011. 109f. Monografia - Universidade Tuiuti Paraná, Curitiba/PR, 2011.

RUBIM, A. A. C. *Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios*. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

SELLTIZ, C.; WRIGHTSMAN, L.; COOK, S. W. *Métodos de Pesquisa das relações sociais*. São Paulo: Helder 1965

SILVA, E. M.; CARDOSO, O. R. *A função produção no teatro*. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, 24, 2004, Florianópolis. Artigo. Florianópolis: Abepro, 2004. p. 388 – 394.

SISTO JÚNIOR, M. *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

TRIVIÑOS, A. N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas 2008.

VERGARA, S. C. *Projetos e relatórios de pesquisa em administração*. 3.ed. Rio de Janeiro: Atlas, 2000.

WILKINSON, P. *Mitos e Lendas, Origens e Significados*. 2º edição, SP. 2012.

SITES

CULTURA. <http://www.cultura.gov.br/editais-da-cultura>. Acesso em 16.06.2018 – às 16:07

CENTRO DE GESTÃO DE NEGÓCIO. <<http://adm.catalao.ufg.br>>. Acesso em 01.12.2019 – às 23:21

COMEDDEC. <<http://comedec.org.br/geral/pesquisa>>. Acesso em 01.12.2019 – às 23:41

METODOLOGIA CIENTÍFICA. <https://www.andrefontenelle.com.br/tipos-de-pesquisa/#Metodologia_TCC_tipos_de_pesquisa_caracteristicas_e_modos_de_utilizacao>. Acesso em 17.06.2018 – às 22:22

SIGNIFICADO DE METODOLOGIA. <<https://www.significados.com.br/metodologia/>>. Acesso em 17.06.2018 – às 21:08

SIGNIFICADO: método indutivo. <<http://significados.com.br/método-indutivo>> Acesso em 02.12.2019 – às 09:41

APÊNDICES

APÊNDICES

Apêndice A: Questionário (Aos Diretores de Escolas e Companhias de dança)

- 1) Qual a linguagem de dança mais utilizada pela companhia/escola?
- 2) Quantas apresentações anuais fazem em média e qual o perfil do público que geralmente frequenta os espetáculos?
- 3) A quantos anos realiza espetáculos?
- 4) A companhia/escola recebe ou já recebeu algum tipo de patrocínio público ou privado?
- 5) Alguma vez a companhia já utilizou ou utiliza de editais?
- 6) Com que frequência a companhia/escola precisa pagar para produzir e apresentar um espetáculo?
- 7) Alguma vez a companhia/escola já recebeu para produzir um espetáculo?
- 8) Qual as formas utilizadas para a divulgação do evento? Percebe que há um retorno(interacção) maior por parte do público?
- 9) Qual a expectativa de público por apresentação?
- 10) Quando se preparam para montar um espetáculo, qual geralmente é a primeira etapa a ser pensada?
- 11) Existe algum tipo de planeamento para produzir o espetáculo? Se sim, quais os principais tópicos do planeamento?
- 12) Qual tipo de espaço mais utilizado para as apresentações e por que motivo esse local é escolhido? (infraestrutura, acessibilidade, valores)
- 13) Utilizam cenários e figurinos? Como conseguem os mesmos? Produzidos e custeados pela companhia ou por terceiros?
- 14) Como transportam os cenários e afins para o local do evento?
- 15) Como normalmente fazem a iluminação? O espaço utilizado fornece alguma iluminação ou a companhia/escola precisa terceirizar?
- 16) Houveram mudanças na forma de produzir o espetáculo desde quando começou a realiza-los, para os dias atuais? Poderia citar algumas?
- 17) Gostaria de acrescentar algo sobre o assunto que não consta nesta pesquisa?

Apêndice B: Termo de consentimento livre e esclarecido

Universidade do Estado do Amazonas
Escola Superior de Artes e Turismo
Curso de Dança

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar da Pesquisa ESTUDO DA PRODUÇÃO CULTURAL DE ESPETÁCULOS DE DANÇA EM MANAUS: DESAFIOS X AVANÇOS, sob a responsabilidade do(a) pesquisador(a) Fernanda Karine Vaz Viana o qual pretende estudar a produção de um espetáculo de dança na cidade de Manaus, com foco em entender os recursos necessários para uma produção, bem como os desafios encontrados para a finalização de um projeto.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de um roteiro de entrevista baseado na metodologia Qualitativa. Ou seja, sua entrevista será registrada em gravador de voz e passará, primeiramente, por transcrição literal e, em seguida, os dados relevantes passarão por um processo de textualização, no qual serão trabalhados alguns elementos próprios da conversa informal, como a supressão de palavras repetidas e de vícios de linguagem oral, expressões usadas incorretamente, de modo a tornar o texto mais claro e compreensível, obedecendo às orientações da escrita formal, para fins de estudos, pesquisas e publicações. Você receberá uma cópia impressa da transcrição literal e uma cópia digital em CD-R para que possa conferir o documento produzido.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa podem ocorrer caso os resultados da pesquisa não respondam aos objetivos propostos. E, se as informações coletadas forem utilizadas para outros fins que não sejam os estritamente relacionados à pesquisa. Porém, ressalta-se que estas informações serão tratadas com sigilo e o devido rigor científico, o que pode impedir de tal risco acontecer. Caso aconteça algo dessa natureza durante o processo de desenvolvimento da pesquisa os informantes terão a liberdade de optar pela desistência ou sugestão de mudanças na investigação. E também será publicada nota de esclarecimento em mídias digitais ou impressas.

Se depois de consentir em sua participação o (a) Sr. (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr. (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Ressaltamos que pretendemos elaborar publicações sobre os resultados alcançados na pesquisa para serem apresentadas e discutidas em eventos científicos locais, regionais, nacionais e internacionais.

Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço R. Dom Diogo de Sousa, número 8, parque 10 de novembro, pelo telefone (92) 98426-0268, ou poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UEA. Para quaisquer informações, fica disponibilizado o endereço do CEP da Universidade do Estado do Amazonas à Av. Carvalho Leal, 1777 - Escola Superior de Ciências da Saúde, 1º andar, Cachoeirinha – CEP 69065-001, Fone 3878-4368, Manaus-AM.

CONSENTIMENTO

Eu,

_____, li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, cedendo as informações disponibilizadas na entrevista sem que nada haja de ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, som de minha voz, nome e dados biográficos revelados, além de todo e qualquer material entre fotografias e documentos por mim apresentados. Estou ciente de que não vou ganhar nada e que posso sair antes ou depois da coleta de dados. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Assinatura do participante

Data: ____/____/____



Assinatura do Pesquisador Responsável

Impressão do
dedo polegar
caso não saiba
assinar