

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

NATÁLIA GÍLUMA OLIVA DE OLIVEIRA

**Da ideia à cena: a jornada criativa da produção do espetáculo de dança
"VIVA!" por Backstage Studio de Dança em Manaus-AM.**

MANAUS

2024

NATÁLIA GÍLUMA OLIVA DE OLIVEIRA

**Da ideia à cena: a jornada criativa da produção do espetáculo de dança
"VIVA!" por Backstage Studio de Dança em Manaus-AM.**

Projeto de Qualificação de Pesquisa apresentado ao Curso de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo – Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso, sob orientação da Profa. Dra. Jeanne Chaves de Abreu

MANAUS

2024

NATÁLIA GÍLUMA OLIVA DE OLIVEIRA

**DA IDEIA À CENA: A Jornada Criativa da Produção do Espetáculo de Dança
"VIVA!" por Backstage Studio de Dança em Manaus-AM.**

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 Banca Examinadora abaixo constituída.

Nota Final: 9,9 (nove, nove)

Manaus, 09 de dezembro de 2024

Banca Examinadora:



Prof.a Dra. Jeanne Chaves de Abreu – (Orientadora)



Prof.a Dra. Amanda da Silva Pinto - (membro)



Prof. Dr. André Duarte Paes – (membro)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à Deus, que esteve comigo em cada passo dado nesse longo e árduo percurso, foi Ele quem me sustentou e não permitiu que eu desistisse do meu sonho, mesmo nos momentos mais difíceis. Sua presença constante me deu forças para continuar e alcançar esta conquista tão importante.

À minha família, que perceberam o meu desejo de viver da arte e, mesmo diante das dificuldades, me apoiaram incondicionalmente. À minha mãe, “minha pessoa”, que assumiu a responsabilidade pela nossa família e, com sua força e determinação, não me deixou largar tudo, e me apoiou a chegar até aqui, foi um dos pilares mais fortes nessa trajetória. Ao meu pai, que em 2022 partiu para junto de Deus, mas que continua a me guiar lá de cima, sendo minha luz e inspiração em cada passo. Eu amo vocês.

Ao meu irmão, meu suporte inabalável, meu melhor amigo, que esteve sempre ao meu lado, oferecendo força e encorajamento quando mais precisei. À minha irmã, que com suas dicas preciosas, me ajudou a iniciar essa jornada, compartilhando comigo sua sabedoria e amor. Obrigada por não soltarem minha mão nesses cinco anos de estrada.

Aos meus amigos, que de perto ou de longe, se fizeram presentes nos meus momentos mais desafiadores e nas minhas conquistas mais felizes. Agradeço especialmente aos amigos que a dança me trouxe, todos que sempre estiveram do meu lado, me ajudando a persistir no meu caminho artístico, sem julgamentos e com muito carinho.

Ao Back, por me inspirar diariamente, por me moldar como ser humano e profissional, abrindo portas e sendo sempre essa "fábrica de sonhos", sou grata por todas as oportunidades e por toda a sabedoria que eu recebi e recebo ao longo desses 16 anos de casa. Dança é realmente minha vida.

À minha orientadora talentosíssima e maravilhosa, que aceitou prontamente me orientar, com seu jeitinho único, que me guiou até aqui, apoiando-me em todos os momentos de choro, nervosismo, falta de apetite e celebração em cada passo dado. Este, sem dúvida, é um momento de alegria, conquista e realização, e sou imensamente grata por tê-la ao meu lado nessa jornada.

A todos que, de alguma forma, estiveram na minha caminhada, desde o momento da inscrição no vestibular, passando pelas provas teóricas e práticas, pelos momentos pandêmicos no início do curso, até os desafios e vitórias dos últimos cinco anos, deixo meu sincero agradecimento. Sem vocês, este sonho não seria possível.

“Não existe meio mais seguro para fugir do mundo do que a arte, e não há forma mais segura de se unir a ele do que a arte.” — Johann Goethe

RESUMO

Este trabalho analisa os desafios e estratégias envolvidos na criação e produção do espetáculo VIVA!, uma adaptação para o palco do filme Viva: A Vida é uma Festa, realizada pela escola Backstage Studio de Dança. A pesquisa explora as etapas do processo criativo e os aspectos logísticos necessários para traduzir os elementos narrativos e culturais do filme em uma linguagem corporal envolvente, respeitando a essência emocional e a mensagem central da obra original. O estudo utiliza uma metodologia qualitativa, incluindo entrevistas com as co-diretoras artísticas e membros da equipe técnica, observações diretas de ensaios e registros detalhados em diário de campo. A análise aborda as soluções encontradas para os desafios de adaptar a narrativa para o formato de dança, com destaque na questão de manter uma coesão cênica no palco, a escolha de figurinos, cenários e trilha sonora, além da gestão de turmas com níveis técnicos variados. Os resultados destacam a importância de uma comunicação eficaz entre todos os envolvidos, bem como a necessidade de um planejamento meticuloso para integrar elementos artísticos e logísticos de forma harmoniosa. Conclui-se que o processo de adaptação de obras cinematográficas para o palco oferece oportunidades de inovação e aprendizagem, tanto para os jovens bailarinos quanto para o público, contribuindo para o fortalecimento da prática artística e pedagógica nas artes cênicas.

Palavras-chave: Produção de Espetáculo; Coesão Cênica; Dança; Infantojuvenil.

ABSTRACT

This study analyzes the challenges and strategies involved in creating and producing VIVA!, a stage adaptation of the film Coco (Viva: A Vida é uma Festa), performed by the Backstage Studio de Dança. The research examines the stages of the creative process and the logistical aspects necessary to translate the film's narrative and cultural elements into an engaging physical language, while preserving the emotional essence and central message of the original work. A qualitative methodology was employed, including interviews with the artistic co-directors and technical team members, direct observations of rehearsals, and detailed field journal entries. The analysis highlights solutions for adapting the narrative into dance format, emphasizing stage cohesion, costume selection, set design, soundtrack choices, and the management of groups with varying technical levels. The results underline the importance of effective communication among all participants and the need for meticulous planning to harmonize artistic and logistical elements. The study concludes that adapting cinematic works for the stage offers opportunities for innovation and learning, benefiting both young dancers and audiences while strengthening artistic and pedagogical practices in the performing arts.

Keywords: Performance Production; Stage Cohesion; Dance; Youth.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Programação do Espetáculo VIVA!.....	37
Figura 2: Figurino do personagem Héctor.....	41
Figura 3: Coreografia “Entre Mundos”.....	42
Figura 4: Projeto 3D Painél de LED do Espetáculo.....	44
Figura 5: Estrutura Painel de LED e iluminação do Espetáculo.....	45
Figura 6: Cenário “Altar da Família” + cena "Canção para Inês”.....	46
Figura 7: Processo Coreográfico de “A Queda”- Companhia.....	52
Figura 8: Coreografia “O amor que nos une”.....	57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 CAPÍTULO I – EURECA! Em princípio apenas uma ideia.....	4
1.1 O piscar da lâmpada	4
1.1.1 Depois da Centelha, a Pré-Produção.....	8
1.2 Ascendendo os Holofotes.....	10
1.3 De Passo em Passo.....	19
1.3.1 Divisão das Cenas.....	20
1.3.2 Criação e Ensaio das Coreografias.....	21
1.3.3 Cenografia e Figurinos.....	23
1.3.4 Iluminação e Audiovisual.....	23
1.3.5 Ensaios e Ajustes Finais.....	24
2 CAPÍTULO II – ASPECTOS METODOLÓGICOS	26
2.1 Quanto a Natureza.....	26
2.2 Quanto aos Objetos.....	27
2.3 Quanto a Abordagem.....	28
2.4 Quanto ao Delineamento.....	28
2.5 Quanto a Caracterização do Sujeito e do Ambiente.....	29
2.6 Quanto ao Procedimento.....	30
2.6.1 Coleta de dados.....	30
2.6.2 Análise de dados.....	31
3 CAPÍTULO III – ANÁLISE DE RESULTADOS.....	33
3.1 Abrindo as Cortinas: O Primeiro Ato do Processo Criativo.....	33
3.2 Bastidores em Sintonia: Colaboração dos Componentes Cênicos.....	37
3.3 Reimaginando Narrativas: O desafio em traduzir obras existentes.....	46
3.4 O Fechar das Cortinas: Reflexos e Recomeços no Pós-Espetáculo.....	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS	60
APÊNDICES	63
APÊNDICE A: Entrevista semiestruturada com os sujeitos da pesquisa.....	63
APÊNDICE B: Roteiro “VIVA!”.....	65
ANEXOS.....	94
ANEXO A: QR Code e para o perfil do Backstage Studio de Dança.....	94
ANEXO B: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).....	95

INTRODUÇÃO

A produção de espetáculos de dança voltados para crianças e adolescentes apresenta desafios únicos que combinam exigências criativas e logísticas, embora o trabalho exija uma abordagem sensível às suas capacidades técnicas e emocionais, o foco principal desta pesquisa recai sobre a coesão cênica entre os diversos elementos técnicos e artísticos que compõem o espetáculo. Esse processo de criação envolve uma complexa rede de decisões que integra narrativa, coreografia, figurinos, iluminação, trilha sonora, entre outros, todos alinhados para criar uma experiência estética e narrativa coerente.

Este trabalho analisa os aspectos criativos e de produção relacionados à adaptação da obra cinematográfica *Viva: A Vida é uma Festa*¹ para o formato de dança, intitulado "VIVA!", a pesquisa explora os desafios de traduzir a narrativa rica e as mensagens emocionais do filme para uma linguagem corporal acessível e expressiva, exigindo um equilíbrio entre fidelidade à essência cultural do original e as demandas artísticas de um espetáculo que dialogue com crianças, adolescentes e suas famílias. O foco recai na compreensão das interações entre as decisões criativas e logísticas, bem como na forma como essas decisões afetam a unidade estética e narrativa do espetáculo.

A pesquisa se concentra nos desafios enfrentados durante o planejamento e a produção, o processo envolve desde a escolha do tema central até a gestão de ensaios, destacando a importância da colaboração interdisciplinar entre os profissionais envolvidos. Um dos aspectos mais complexos reside na adaptação de elementos culturais para movimentos coreográficos que expressem, com clareza, valores como a tradição da família, a memória ancestral e a celebração da vida. Além disso, a pesquisa aborda o uso estratégico de elementos visuais, como figurinos e cenários, para criar um ambiente imersivo e lúdico que amplifique a experiência do público.

A escolha de adaptar uma obra cinematográfica reforça a relevância de valorizar temáticas culturais que conectam as pessoas às suas raízes, enquanto permitem novas formas de engajamento artístico, o espetáculo propõe um diálogo com a rica tradição cultural mexicana, celebrando o Dia dos Mortos e explorando sua simbologia de forma acessível e emocionante para um público diverso.

Este trabalho também contribui para o campo da produção de espetáculos infantojuvenis ao destacar os desafios e as possibilidades criativas inerentes a esses projetos, mais do que um exercício técnico, a produção de VIVA! é uma oportunidade de aprendizado para os jovens bailarinos, os profissionais envolvidos e o público, reafirmando o papel transformador das artes cênicas no desenvolvimento social e artístico.

¹ Em *Viva - A Vida é uma Festa*, Miguel é um menino de 12 anos que quer muito ser um músico famoso, mas ele precisa lidar com sua família que desaprova seu sonho. Determinado a virar o jogo, ele acaba desencadeando uma série de eventos ligados a um mistério de 100 anos. A aventura, com inspiração no feriado mexicano do Dia dos Mortos, acaba gerando uma extraordinária reunião familiar.

A estrutura do trabalho é composta por três capítulos, além da introdução, das considerações finais e dos apêndices, o primeiro capítulo "EURECA! Em princípio apenas uma ideia", aborda as etapas iniciais do processo criativo, desde a concepção da ideia até a organização prática, detalhando a transformação de um conceito artístico em um plano viável, o subitem "O Piscar da Lâmpada", fala como o momento de inspiração, se transforma em um conceito artístico inicial, destacamos como o devaneio e as vivências culturais contribuíram para a escolha do tema baseado no filme, com o subtópico "Depois da Centelha, a Pré-Produção", onde iniciam-se as falas sobre as etapas da produção de um espetáculo. Em "Ascendendo os Holofotes", discutimos os desafios do planejamento inicial, como a gestão de recursos técnicos, humanos e financeiros, e o equilíbrio entre criatividade e viabilidade prática, por fim, no subitem "De Passo em Passo", descrevemos as etapas principais da concepção, incluindo a divisão das cenas, criação e ensaio das coreografias, escolha de figurinos e iluminação, e o planejamento logístico necessário para transformar a ideia em um espetáculo coeso.

No segundo capítulo, vemos os Aspectos Metodológicos, o estudo adota uma metodologia qualitativa que combina entrevistas com co-diretoras artísticas, técnicos e outros membros da equipe de produção, além de observações diretas de ensaios e registros em diário de campo, essa abordagem permite uma análise detalhada das dinâmicas entre os elementos criativos e logísticos, buscando compreender como as decisões tomadas durante o processo garantem a coesão cênica necessária para o sucesso do espetáculo.

Já o terceiro capítulo analisa os resultados a partir dos dados coletados, discutindo os principais achados sobre a interação entre os diferentes elementos do espetáculo e seus impactos na coesão cênica, no subitem "Abrindo as Cortinas: O Primeiro Ato do Processo Criativo", analisamos os momentos iniciais da concepção artística, em que ideias abstratas ganham forma e direção, este segmento detalha como o devaneio criativo e o diálogo com referências culturais são utilizados para criar a base temática do espetáculo, garantindo fidelidade à essência da obra original enquanto se adapta ao público-alvo.

Já em "Bastidores em Sintonia: Colaboração dos Componentes Cênicos", o foco recai sobre a interação entre os diversos profissionais envolvidos — coreógrafos, costureira, cenógrafo, iluminador e produtoras — a pesquisa revela como a troca interdisciplinar é essencial para traduzir a visão artística em elementos concretos de cena e garantir que aja uma coesão cênica, destacando os desafios de alinhar expectativas criativas com recursos disponíveis.

No subitem "Reimaginando Narrativas: O desafio em adaptar obras existentes", discutimos o delicado processo de adaptar uma obra cinematográfica de forte apelo visual e emocional para o contexto cênico, a partir da Tradução Intersemiótica, este tópico enfatiza as decisões necessárias para converter elementos narrativos e simbólicos em movimentos coreográficos expressivos, respeitando

o imaginário cultural mexicano enquanto atende às capacidades dos jovens bailarinos e à sensibilidade do público.

Por fim, "O Fechar das Cortinas: Reflexos e Recomeços no Pós-Espetáculo" aborda as considerações finais e os aprendizados obtidos após a conclusão de um espetáculo, refletimos sobre a importância do pós-espetáculo como momento de avaliação, celebração e planejamento para futuros projetos, destacando como esse período solidifica o impacto artístico e educacional da produção.

Juntos, esses capítulos oferecem uma visão abrangente do processo de criação e produção de VIVA! e de seus desafios e potencialidades como espetáculo infantojuvenil, a pesquisa também reflete sobre o papel da dança como ferramenta narrativa, destacando suas possibilidades de reinterpretar histórias complexas por meio do movimento.

1 CAPÍTULO I – EURECA! Em princípio apenas uma ideia

1.1 O Piscar da Lâmpada

O processo de criação e desenvolvimento de um espetáculo começa com uma ideia, um ponto inicial que orientará todo o desenrolar da produção, da criação artística, que não segue apenas uma lógica racional ou estruturada, mas se baseia em compreensões que surgem espontaneamente, conectando a experiência emocional e sensorial do indivíduo, esse caráter intuitivo permite uma liberdade maior para inovar e expressar significados profundos. Ostrower (2004, p.10) enfatiza que os “processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Embora integrem [...] toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, trata-se de processos essencialmente intuitivos”. Esse momento inicial, muitas vezes descrito como o surgimento de uma ideia, não é restrito ao universo da dança, mas permeia todas as formas de arte, como o teatro, o cinema, as artes visuais e a música, a criação artística é “um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades” (*idem*, 2004, p. 05).

A ideia inicial pode surgir de diversas formas, nesse campo artístico, essa liberdade intuitiva permite que o criador explore novas possibilidades sem se restringir a convenções estabelecidas, resultando em trabalhos que expressam significados profundos e muitas vezes inesperados. A esse respeito, Rengel e Thrall (2012, p.33) relatam em seu livro “Corpo em Cena” que, “havia o risco de a intérprete tratar determinadas lembranças com uma narrativa linear de interpretação já que cada mensagem envolve memórias de pessoas e situações que podem suscitar lembranças” ou seja, como a criação não é um processo totalmente consciente, ela emerge da relação íntima entre o criador e o seu próprio inconsciente, que se manifesta por meio da arte, essa movimentação por vezes caótica, de construir e reconstruir a obra ao longo do processo é o que dá vida ao espetáculo, que pode ser autoral ou com tema já existente onde o produtor irá incrementar ou simplificar a partir do seu elenco.

Pode-se dizer que esse “estalo” intuitivo serve como um guia, mas o sucesso do espetáculo depende de fato da capacidade do produtor de experimentar e adaptar sua abordagem ao longo do processo criativo. Essa fase inicial de criação não segue um caminho estritamente contínuo, é um trajeto sinuoso, em que diferentes ideias surgem e se entrelaçam, levando o criador a percorrer caminhos não planejados e, muitas vezes, surpreendentes. O início de qualquer processo criativo pode ser descrito como um piscar de uma lâmpada, que pode ter origens variadas, um momento de inspiração pessoal, uma observação sobre o mundo, uma questão filosófica ou até mesmo uma reação a eventos culturais, *Noronha e Faissal (2000, p. 20)*², falam como foi “justamente vendo as obras do Bispo em exposição no MAM que os irmãos Moacyr e Clara de Góes tiveram a certeza de que a idéia,

² Em “A Construção do Espetáculo”, Luiz Noronha e Rogério Faissal acompanham cada passo da montagem da peça “Bispo do Rosário: A via sacra dos contrários. Desenvolvida por Moacyr e Clara de Góes.

há muito alimentada, entre tantas outras, de montar um espetáculo sobre ele um dia viria a se realizar”, melhor dizendo, em seu livro, é entendido como ocorreu esse “piscar da lâmpada” na cabeça dos produtores, para se desenvolver o tema abordado em um espetáculo. No campo artístico, ocorre um intenso fluxo de ideias, onde o criador explora diferentes possibilidades sem se preocupar imediatamente com a viabilidade prática, esse processo criativo, segundo Ostrower (2004, p. 72), vai muito além do momento da inspiração súbita, a autora explica que:

Talvez seja esse momento final o momento da inspiração. É sem dúvida um momento sumamente decisivo e criativo — o desfecho do fazer. Nascido do trabalho, das tentativas que o precederam, das lutas e dos anseios íntimos, o final é indissolúvel dos momentos anteriores porque consequência necessária. Momento inspirado, mostra-nos o quanto os momentos anteriores também foram inspirados; talvez até mesmo certos erros no trabalho foram inspirados. Pensar na inspiração como instante aleatório que venha a desencadear um processo criativo, é uma noção romântica. Não há como a inspiração possa ocorrer desvinculada de uma elaboração já em curso, de um engajamento constante e total, embora talvez não consciente.

Dessa forma, a inspiração não pode ser vista como um evento isolado, mas sim como o resultado de um processo contínuo, onde cada passo, cada tentativa e até mesmo cada erro, contribuem para o resultado final, o trabalho criativo exige paciência, dedicação e constante experimentação, esse processo consciente reflete uma verdade universal na criação artística, a inspiração é fruto de um esforço contínuo, de uma jornada em que o erro é parte fundamental da evolução, os “processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhe damos uma forma” (*idem* 2004, p. 10), ou seja, com tentativas e erros, com esboços e decisões, a ideia vira um processo trabalhado.

Contudo, atualmente, o termo "inspiração" tem sido gradativamente substituído por "devaneio" no vocabulário de muitos criadores, especialmente após a evolução da compreensão científica e psicológica do processo criativo, segundo Bachelard (1996 p.154) “é pelo devaneio, num onirismo desperto, sem ir até o nirvana, que muitos poetas sentem ordenarem-se as forças da produção. O devaneio é esse estado simples em que a obra tira de si mesma suas convicções”, ou seja, diferente de uma intervenção divina, o devaneio é um estado no qual a mente se ausenta da realidade consciente, mas permanece ativa e presente, criando um "sonho desperto”, isso se reflete na substituição de um modelo passivo de inspiração divina por um processo ativo de reflexão imaginativa.

O processo criativo, como se descreve, não segue um caminho linear ou racional, mas envolve uma espécie de “estalo”, como dito anteriormente, onde ideias emergem espontaneamente, nesse contexto, o devaneio surge como um movimento interior, um espaço para permitir que as imagens e emoções se manifestem sem a rigidez da estrutura racional permitindo que o artista explore um “crescimento de consciência, um aumento de luz, um reforço da coerência psíquica” (*idem* 1996 p.05), evidenciando como a criação se aprofunda através de momentos de distração produtiva, o que se

conecta diretamente ao processo de desenvolvimento de uma obra artística, onde a inspiração não é um evento isolado, mas um fluxo contínuo.

Além disso, o devaneio pode ser um caminho para o artista criar aquilo que vê, mostrando como a imaginação transforma a realidade percebida em arte, este movimento entre devaneio e realidade é fundamental no campo criativo, especialmente em disciplinas como o teatro, a dança ou o cinema, onde a criação de um espetáculo exige que o artista mantenha viva a capacidade de sonhar e imaginar, um processo que "poetiza o sonhador" (*ibidem* 1996, p.16). Incorporando essa dimensão do devaneio, podemos concluir que a criação artística é alimentada tanto pela inspiração intuitiva quanto por momentos de divagação, e esses momentos de devaneio permitem que a obra artística ganhe profundidade e novas perspectivas, enriquecendo o processo de criação.

Essa mudança conceitual tem relação com a visão de que o devaneio possibilita uma liberdade maior na criação artística, ao invés de depender de uma inspiração mística, o criador utiliza o devaneio como um modo de acessar novas ideias e percepções, transformando suas experiências pessoais e reflexões em arte, como afirma Costa (2016) "utilizar o termo 'inspiração' para justificar uma grande ideia era totalmente desaconselhável, pra não dizer proibido. Isso acontecia, provavelmente, devido à conotação teológica desse termo que, nesse sentido, significaria uma ideia de origem mística", esse "sonho desperto" é um processo pelo qual o criador acessa camadas mais profundas da psique, abrindo-se a um fluxo de imagens e ideias que se manifestam na obra, ligando ciência e imaginação de maneira única

O processo criativo, na sua totalidade, é imprevisível e orgânico, marcado por transformações constantes e revisões das ideias iniciais, no entanto, mesmo diante dessas incertezas, o produtor e a equipe devem estar preparados para lidar com os desafios que surgem, como enfatiza Pires (2016, p. 17) "O produtor deve ter conhecimentos teóricos, analíticos e práticos de técnicas e instrumentos que o possibilitem lidar com as diferentes tarefas do processo de produção". Assim, o processo de criação não é apenas uma questão de devaneios ou habilidade artística, é também um trabalho de gerenciamento, organização e constante adaptação, principalmente se o espetáculo for autoral, em que as peças precisam se encaixar do zero.

Além dos devaneios iniciais, a construção de um espetáculo exige planejamento e estruturação, para o produtor artístico, por exemplo, o processo de criação começa com a definição de um tema ou uma narrativa, enquanto no caso da dança, o coreógrafo pode iniciar o processo a partir de um movimento ou conceito corporal, seja qual for o ponto de partida, a criação é frequentemente um processo fragmentado e experimental, como defende Rengel e Thrall (2012, p. 39) "Deve haver conexão em relação aos procedimentos utilizados, à temática ou palpite e hipótese que se deseja testar em um processo de criação e o que se escolhe para mostrar como resultado (mesmo que proveniente de processo)".

Nesse sentido, as ideias vão se formando e reformulando ao longo de diversas tentativas, esboços e ensaios, visto que, na questão de espetáculos que envolvem montagens ou remontagens, ocorre a designação do tema a ser coreografado para cada grupo por parte do diretor artístico.

A ideia inicial, o pensar o espetáculo, que desencadeia todo o processo criativo, pode ter diferentes origens, além disso, pode ir sofrendo modificações conforme se pensa mais a respeito, Noronha e Faissal (2000, p. 28) falam como “O tipo de espetáculo a que Moacyr se refere é este em que o texto chega aos soluços e é mudado sem a menor cerimônia ao longo do processo”, isso mostra que o processo criativo é também uma forma de diálogo com o mundo, onde o artista transforma suas percepções em imagens sensíveis que podem ser compartilhadas com o público e adaptadas a partir dele. O desenvolvimento de um espetáculo não é simplesmente a execução de um plano predefinido, mas uma jornada de descobertas e mudanças, cada fase do processo contribui para a transformação da ideia inicial em um produto final coeso, mesmo se tratando de uma tradução, nenhum elenco é igual, e com as particularidades, vêm as transformações, Bachelard (1996, p.179) reforça que um “devaneio falado transforma a solidão do sonhador solitário numa companhia aberta a todos os seres do mundo. O sonhador fala ao mundo, e eis que o mundo lhe fala”.

No contexto de espetáculos voltados para o elenco infantojuvenil, como os de fim de ano de escolas de dança, a escolha do tema deve proporcionar uma experiência lúdica e imersiva tanto para os dançarinos quanto para o público familiar, é um momento onde o produtor artístico deve organizar suas ideias e recursos de maneira coesa, equilibrando imaginação com planejamento prático, como destaca Rubim (2005 *apud* Pires, 2016, p.08) "o trabalho do produtor permite organizar e desenvolver a produção através de uma multiplicidade de recursos (financeiros, materiais, técnicos, humanos etc.), tornando viável um projeto, concretizando os processos de imaginação e invenção desenvolvidos pelo criador". A escolha de um tema existente requer ajustes para adaptar a narrativa à capacidade do elenco, garantindo que o tema esteja alinhado com o perfil dos dançarinos, respeitando suas habilidades técnicas e o tempo disponível para ensaios e desenvolvimento cênico.

Por fim, a jornada criativa, do ponto de partida ao espetáculo final, é marcada por momentos de incerteza e descoberta, onde cada etapa do processo é fundamental para a realização da obra, desde a "inspiração" inicial ou devaneios até a estreia, transformando o processo em uma experiência mágica para o elenco e o público. Segundo Ostrower (2004, p. 51) “Formar importa em transformar. Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação”, dessa forma, o processo de criação artística exige um equilíbrio entre a liberdade de explorar novas possibilidades e a capacidade de organizar e dar forma a essas ideias, resultando em um produto final que impacta o público e transforma o próprio criador.

No contexto da produção de espetáculos, o papel do produtor é crucial para organizar e disponibilizar os recursos necessários para transformar uma ideia artística em uma performance concreta, conforme destacado por Pires (2016, p. 20), “a produção das artes do espetáculo pressupõe sempre a utilização de recursos (artísticos, humanos, financeiros, materiais) que irão ser transformados e geridos ao longo de um determinado período de tempo”, isso ressalta a natureza complexa desse processo, que envolve devaneios, planejamento, organização e coordenação de diferentes áreas de conhecimento, pode-se dizer que sucesso de uma obra depende, em grande parte, da capacidade de integrar e adaptar esses elementos conforme surgem desafios.

1.1.1 Depois da Centelha, a Pré-Produção

Após o surgimento da ideia inicial, é preciso estruturá-la dentro de um planejamento claro, contemplando recursos financeiros, materiais e humanos essenciais à sua realização, aqui, o produtor se torna a figura essencial, garantindo que os meios necessários sejam providenciados para viabilizar a produção. Cabe a essa figura assegurar a "viabilização dos meios financeiros, humanos, materiais e logísticos necessários à realização de produções coreográficas, teatrais, musicais, cinematográficas ou televisivas” (*idem*, 2016, p.13), portanto, a organização desses recursos é o primeiro passo para que um espetáculo ganhe forma após sua idealização.

Os recursos humanos são, talvez, o elemento mais dinâmico na produção de um espetáculo, contar com uma equipe multidisciplinar, composta por artistas e técnicos, é essencial para garantir a qualidade do resultado final, no caso da dança, além dos bailarinos, a equipe pode incluir coreógrafos, iluminadores, costureiras, cenógrafos e técnicos de som, a colaboração entre esses profissionais é fundamental, pois cada um deles contribui com sua expertise para a construção da performance. Um planejamento minucioso é fundamental para antecipar e resolver os desafios que surgem ao longo do processo de produção, desde a seleção do repertório de movimentos até a definição de aspectos técnicos como iluminação, sonorização e cenografia, todos essenciais para a experiência estética do público, Correia (2023, p.15) afirma que:

Produzir cultura hoje é algo completamente diferente do que era há dez anos. No passado, de um jeito ou de outro, o próprio artista era capaz de conduzir sua carreira, sozinho ou amparado apenas por um produtor. No entanto, não há como fechar os olhos para a nova realidade que se desenha: a gestão de um empreendimento cultural, por menor que seja seu porte, vem ganhando contornos cada vez mais complexos. Não há mais espaço para improvisos e, sobretudo, para aventuras solitárias. O êxito de um projeto cultural exige diferentes competências que, dificilmente serão encontradas em uma única pessoa.

A capacidade de ajustar planos e estratégias conforme necessário é crucial para lidar com os imprevistos e desafios que inevitavelmente surgem durante a produção de um espetáculo, portanto, ao integrar planejamento minucioso, comunicação eficaz e gestão eficiente, faz-se necessária uma base sólida para a produção de espetáculos de dança e teatro, "a chave para pensar uma carreira sólida

e sustentável está no trabalho coletivo, em que se mesclam habilidades criativas e técnicas, mas também capacidade de planejamento, gestão, produção, elaboração de projetos, vendas e comunicação" (*ibidem*, 2023, p.53), o autor destaca a importância de considerar todos os aspectos da produção de forma integrada para criar um espetáculo coeso e impactante.

Além dos recursos humanos, os materiais e financeiros desempenham papéis fundamentais, como a locação de espaços para apresentações, a confecção dos figurinos, a construção dos cenários e os projetos de iluminação e sonoplastia são elementos que precisam ser cuidadosamente planejados. O financiamento, muitas vezes, provém de patrocínios, fundos culturais ou bilheterias, dependendo da dimensão do espetáculo, outras vezes provem de lucros e verbas da própria escola ou estúdio de dança, dessa forma, um planejamento financeiro entre receita e despesa detalhado é indispensável para programar e tornar viável a produção do espetáculo. Com relação aos recursos humanos é cada vez mais presente a presença do produtor cultural, esse profissional se torna a cada dia um elemento indispensável na produção de espetáculos de qualquer natureza, Mello (2009) argumenta que:

No Brasil, a existência do “profissional da cultura” é reconhecida através da promulgação da Lei Sarnes, em dois de Julho de 1986 – a primeira lei para financiar a cultura através de incentivos fiscais –, e posteriormente com a criação da Lei Rouanet em 1991, durante o Governo Collor – na gestão do Ministro que deu o nome a lei, Sérgio Paulo Rouanet. No decreto 1.494 de 17 de maio de 1995 a Lei Rouanet reconheceu legalmente a existência do trabalho de intermediação de projetos culturais, inclusive com a possibilidade de ganho financeiro. [...] um produtor cultural precisa ter conhecimentos sobre: formas de financiamento: leis de incentivo, editais público e privados; conhecimentos básicos administrativos e financeiros; noções de comunicação e relacionamento com a mídia; gestão de pessoas; criatividade e organização; além de conhecimentos e discussões fundamentais relacionados à cultura e as várias extensões da sociedade.

Ou seja, a gestão de todos os recursos disponíveis, é essencial para que o espetáculo seja tecnicamente e artisticamente viável, o espetáculo “depende dessa harmonia, de pequenos detalhes. [...]. O compromisso de cada um é com todos, um depende do trabalho do outro” (Noronha e Faissal, 2000, p. 150). O planejamento integrado entre as diversas áreas é vital para o sucesso do espetáculo, os recursos físicos e estruturais envolvem a infraestrutura necessária para realizar o espetáculo, um local adequado para ensaios e apresentações é essencial, assim como o palco onde a performance será executada, esse espaço deve atender às necessidades técnicas e estéticas da produção, a infraestrutura de apoio, como camarins e áreas de serviço, também é fundamental para o bom andamento dos ensaios e apresentações.

A colaboração e o planejamento detalhado são pilares essenciais na criação de espetáculos, com a sinergia entre as diferentes áreas sendo fundamental para garantir a concretização coesa e impactante da visão artística, Fernandes (2000 *apud* Correia, 2023, p. 44) observa que "a produção cooperativada [...] favorecia o processo de criação coletiva dos espetáculos, levando à diluição da divisão rígida entre funções artísticas e a uma democrática repartição das tarefas práticas”, nesse contexto, a capacidade de contornar imprevistos durante o processo criativo é igualmente crucial,

facilitando a resolução de imprevistos que possam surgir ao longo da produção. A gestão integrada, aliada a uma comunicação eficaz entre todos os envolvidos, é indispensável para assegurar uma produção bem-sucedida, os aspectos gerenciais fornecem diretrizes práticas que incluem a gestão eficiente de recursos financeiros, humanos e materiais, a clareza nas funções e responsabilidades de cada membro da equipe é primordial para o bom andamento do projeto, permitindo que cada área contribua de forma significativa e coordenada.

A comunicação e o planejamento estratégico são fundamentais para coordenar todos os elementos que compõem um espetáculo de dança, Pires (2016, p.52) enfatiza que “uma comunicação clara e aberta entre os membros da equipe garante que todos estejam alinhados com os objetivos do projeto, reduzindo mal-entendidos e aumentando a eficiência” esses elementos se combinam para transformar uma ideia inicial em um espetáculo, exigindo o uso eficiente de recursos humanos, materiais, físicos, estruturais e financeiros. Cada recurso desempenha um papel crucial na materialização da visão artística, assim, a colaboração entre as áreas, o planejamento cuidadoso e a capacidade de superar desafios são aspectos essenciais para garantir o sucesso da produção e a execução coesa da obra.

1.2 Ascendendo os Holofotes

A produção de um espetáculo de dança com elenco infantojuvenil é um processo multifacetado e integrado, composto por diversas etapas que vão desde a concepção da ideia até a estreia, cada fase requer um planejamento minucioso, coordenação eficiente e envolvimento técnico-artístico adequado, de acordo com as necessidades e características do espetáculo, como observa Correia (2023 p.10) "a experiência tem mostrado que, ao contrário, a correta utilização de tais técnicas abre novas perspectivas para os criadores, na medida em que os liberta de uma série de amarras de ordem operacional e burocrática". O sucesso de uma produção depende da execução eficiente dessas etapas e da integração coesa entre os diversos elementos envolvidos, sendo fundamental que cada detalhe seja cuidadosamente planejado para garantir a harmonia entre os aspectos técnicos e artísticos.

As fases desse processo de produção são bem detalhadas por Pires (2016 p. 21 e 22), iniciando com a pré-produção, onde grande parte do planejamento acontece, Solmer (2003 *apud* Pires, 2016) argumenta que a pré-produção “envolve os contatos e contratações dos autores, criativos e técnicos necessários, a obtenção dos direitos de representação, a planificação e calendarização dos trabalhos gerais até à estreia do espetáculo, a elaboração de guilões, aquisição de materiais, etc”, já para Casadesús & Pasamón (2003 *apud* Pires, 2016), a pré-produção “é a fase antes da produção; é extremamente importante, porque é nesta fase que se decide a viabilidade do projeto”, essa integração de elementos é vital para que o espetáculo atinja sua coesão visual e estética, as escolhas feitas nesse momento influenciam diretamente como o público perceberá a obra, durante a pré-produção, além do

planejamento financeiro e logístico, o produtor organiza a equipe, define o cronograma de ensaios e estabelece o orçamento.

Após o término da pré-produção, inicia-se a fase de produção onde a ideia ganha forma e se transforma em performance, o coreógrafo ou diretor artístico lidera esse processo, ajustando a coreografia, iluminação e cenografia conforme necessário para garantir que o espetáculo funcione de forma harmoniosa, para Solmer (2003 *apud* Pires 2016) essa fase "envolve, no mínimo, três fases[...], desenvolvendo-se muitas vezes em simultâneo, dependendo das características estéticas, técnicas ou logísticas do espetáculo: montagem; ensaios; e exibição". Já para Casadesús & Pasamón (2003 *apud* Pires 2016), a segunda fase chamada de produção ou montagem "é o período que vai desde o primeiro dia de ensaios até ao dia da estreia do espetáculo", esta etapa é marcada por um refinamento contínuo, onde cada detalhe técnico e artístico é ajustado até alcançar a coesão desejada, nessa fase de produção, ocorre a apresentação ao público, e é o momento em que todo o planejamento e trabalho das fases anteriores são colocados à prova.

A terceira e última fase, de acordo com Solmer (2003 *apud* Pires 2016) é a pós-produção, que "envolve tanto os trabalhos mais práticos de desmontagem e armazenamento, ou devolução, em caso de empréstimo, dos diversos materiais, como os trabalhos mais administrativos, tais como contabilização das receitas de bilheteira, balanço dos custos orçamentais do projeto, feitura de relatório da atividade às entidades apoiantes, etc". Já Casadesús & Pasamón (2003 *apud* Pires 2016) chamam de exploração que "inicia após a estreia do espetáculo; mas já deve ser planeada anteriormente."

O primeiro passo para se iniciar a produção de um espetáculo é o desenvolvimento do conceito artístico, nesse estágio, o diretor, coreógrafo ou criador define a visão geral do espetáculo, estabelecendo como o tema será apresentado ao público, esse conceito artístico serve de guia para todas as decisões subsequentes, desde a escolha de figurinos e iluminação até a sonoplastia e coreografia, a construção desse conceito é essencial para garantir que todos os aspectos da produção estejam alinhados com a proposta estética e narrativa, conforme Paes (2015, p.85)³:

Essa organização própria [do espetáculo] é perceptível em todo processo criativo, independente da área a que esteja relacionado. Até que o objeto artístico ou resultado da sua criação esteja formado, muitas indagações e obstáculos surgirão e modificações constantes ocorrerão até o criador delimitar ao certo que caminho seguir para sentir-se satisfeito ao término de um processo.

A elaboração do enredo de um espetáculo envolve várias etapas criativas e estruturais que exigem atenção a detalhes tanto técnicos quanto artísticos, o processo de criação parte da escolha de um tema que deve ser acessível e envolvente para os diferentes públicos e faixas etárias, esse tema

³ A Dissertação de André Duarte Paes sobre seu espetáculo, intitulada "Liberdade Viglada: Um Estudo sobre o processo criativo em Dança Contemporânea" conta sobre todo seu processo criativo do início até a performance final.

serve como o fio condutor que orienta a concepção das cenas e a interação entre o elenco, permitindo que a narrativa se desenvolva de maneira coerente e fluida, para Pires (2016, p. 37), as artes do espetáculo "necessitam de um espaço, de um público e de artistas", e é justamente nessa relação que o enredo adquire sua potência, ao se comunicar com esses elementos fundamentais.

Na fase inicial de planejamento, é essencial que a equipe artística analise as possibilidades de representação coreográfica do tema escolhido, garantindo que ele ofereça tanto apelo estético quanto possibilidades de exploração técnica por parte dos bailarinos, conforme Martín (*apud* Correia 2023 p.22), o processo envolve "planificar todos os níveis; produção, montagem e realização". A criação do enredo se dá em colaboração com os coreógrafos, que devem identificar momentos chave da narrativa que podem ser traduzidos em movimentos e interações corporais expressivas.

Outro ponto fundamental na criação do enredo é a construção de uma linha dramática que mantenha a atenção do público durante toda a apresentação, isso inclui pensar em variações de ritmo, na disposição das cenas e nos clímaxes que manterão a audiência engajada, como Pires (2016 p.35) indica, o "crescimento do sector das artes do espetáculo origina uma reorganização dos procedimentos e a necessidade de um planejamento cada vez mais rigoroso por parte do produtor", garantindo que todos os aspectos artísticos e técnicos se alinhem, além disso, a complexidade do enredo deve estar em equilíbrio com a capacidade técnica dos bailarinos, de forma que todos consigam executar a coreografia sem comprometer a fluidez narrativa.

Em uma montagem autoral, o processo criativo parte do zero, o que proporciona uma ampla liberdade na elaboração do enredo, na concepção dos cenários e na seleção das músicas, entretanto, essa liberdade exige que o tema escolhido considere a diversidade das faixas etárias envolvidas, assegurando que os grupos mais jovens possam participar de forma compatível com suas capacidades técnicas, conforme destaca Monteiro (2021, p.10) "O processo de criação é uma relação entre ambiente, espaço, direções, níveis e a própria bagagem artística do intérprete, mesclando vivências e experiências para a concepção da obra".

Por outro lado, em uma adaptação de uma obra cinematográfica para o palco, o desafio está em manter a essência da obra original enquanto se ajustam as cenas à linguagem da dança, nessa situação, o produtor artístico e a equipe de coreógrafos enfrentam a tarefa de traduzir a narrativa com precisão, equilibrando a fidelidade à história com a complexidade das coreografias, levando sempre em conta o nível técnico dos bailarinos envolvidos, para que a adaptação não perca seu apelo visual e narrativo. Aqui, traremos o conceito de "tradução intersemiótica", que, conforme definido por Roman Jakobson (1959), envolve a "transposição de um sistema semótico para outro, como a conversão de signos verbais em visuais ou sonoros", esse processo tem um papel fundamental em adaptações artísticas, permitindo que histórias oriundas de um meio, como o cinema, sejam reinterpretadas em outro, como o teatro ou a dança. Segundo Luiz (2021, p.173) "traduzir um código

semiótico a outro demanda um tradutor, um agente que vai lidar com estes códigos e, com sua expertise, equilibrar aspectos dos meios envolvidos para gerar um texto final”, evidenciando o caráter criativo do diretor artístico e o caráter transformador desse processo.

No caso do filme *Viva: A Vida é uma Festa*, adaptado para o espetáculo de dança analisado neste trabalho, essa tradução intersemiótica exigiu a transposição de elementos narrativos, emocionais e culturais para uma linguagem predominantemente corporal, a tradução intersemiótica sugere uma releitura e preservação do texto-fonte, "a intertextualidade funciona como um elemento constitutivo do texto-traduzido, cabendo ao tradutor, por meio de seu background literário, não apenas descobrir quais intertextos figuram no texto-fonte, mas, também, identificar como os transferir, de forma aproximada e criativa, para o texto-traduzido" (*idem*, 2021, p.175). Assim, o espetáculo de dança transforma a narrativa cinematográfica em coreografias que traduzem o imaginário escolhido por meio de movimentos, figurinos e trilhas sonoras adaptadas. Em consonância, Plaza (2008, p.06) argumenta que a tradução intersemiótica é um processo de reatualizar “o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade”, essa perspectiva reforça que o ato tradutório não se limita a uma transposição direta, mas envolve um intenso diálogo cultural e artístico.

A tradução intersemiótica não é um processo meramente mecânico de transferência, mas sim uma recriação que leva em conta as diferenças de códigos entre os meios, integrando elementos como música, iluminação e figurino, contudo, essas "operações textuais como cortes, acréscimos, redução de personagens, mudança de foco da trama são possíveis" (Luiz, 2021, p.173). Essa abordagem é visível na montagem de *VIVA!*, onde as escolhas de cenografia e trilha sonora refletem as cores e ritmos vibrantes do filme, permitindo que o público experimente a essência emocional da narrativa original, mesmo com as modificações no roteiro.

A transformação de *O Rei Leão*⁴ em um musical da Broadway, também evidenciam o potencial criativo desse processo de tradução, o foco está na criação de uma experiência imersiva que respeite o material de origem enquanto explora as especificidades do novo meio, “a tradução intersemiótica propõe o levantamento de aspectos internos e externos das linguagens, conjugando-os em uma nova obra de arte” (*ibidem*, 2021, p.177). Outro exemplo é a adaptação do romance *Orgulho e Preconceito*⁵ para a linguagem do cinema, onde os diálogos literários foram substituídos por performances visuais e musicais que capturam a tensão emocional da narrativa, em ambas as situações, o tradutor intersemiótico atua como criador, reorganizando e reinterpretando elementos do texto-fonte para atender às demandas do público e do meio.

⁴ O Rei Leão é um filme da Disney que conta a história de Simba, um leão filhote que se sente culpado pela morte do seu pai, o rei Mufasa. Simba foge do reino, mas acaba voltando para assumir o seu lugar e enfrentar os desafios que o esperam.

⁵ Orgulho e preconceito é um famoso romance da autora inglesa Jane Austen. Publicado, pela primeira vez, em 1813, ele conta a história de amor entre o senhor Darcy e Elizabeth Bennet, uma protagonista corajosa e inteligente; porém, até ocorrer o final feliz entre o casal, há desentendimentos provocados pelo orgulho e pelo preconceito.

A tradução intersemiótica é um processo que transcende a simples transposição de um meio para outro, pois envolve a recriação e adaptação criativa, no caso do espetáculo VIVA!, essa metodologia permitiu explorar profundamente os elementos culturais e narrativos do filme, destacando o papel da dança como ferramenta narrativa e celebrando tradições familiares, ao respeitar a essência do texto-fonte e incorporar as particularidades da linguagem corporal, a montagem reafirma o poder das artes cênicas em reinterpretar e ressignificar histórias.

Aprofundando-se na pré-produção, para que o espetáculo seja estreado de forma impecável, é fundamental que a equipe técnica seja contratada com antecedência, isso inclui os profissionais responsáveis pela iluminação, fotografia, cenografia e figurinos, que precisam alinhar os trabalhos com as cenas e a narrativa do espetáculo, como destaca Pires (2016) "a produção teatral inclui desde as leituras de texto, discussões teóricas, projetos, até chegar à estreia do espetáculo, entendida como um projeto com limitação temporal, controle e responsabilidade social".

A escolha de uma equipe competente, com bagagem técnica apropriada, é vital para o sucesso do espetáculo, "o recrutamento deve ser tratado em bases profissionais, com a busca de indicações, análise de currículos e realização de entrevistas, sempre priorizando a competência técnica" (Correia, 2023). Dessa forma, a pré-produção bem organizada não só eleva a qualidade do espetáculo, mas também garante sua execução com eficiência e precisão, refletindo na experiência do público e na memória que o espetáculo deixa.

A escolha do local para a apresentação de um espetáculo de dança infantojuvenil é outro passo crucial e deve ser feito com a máxima antecedência, a reserva do teatro meses antes da apresentação garante à produção tempo suficiente para planejar os ensaios técnicos e artísticos no espaço real da apresentação, essencial para ajustes de luz e cenário, e também evitando que o espaço esteja comprometido na época desejada, como aponta Pires (2016), a pré-produção inclui a "organização do espaço de representação, que influencia diretamente na execução técnica e artística". Além disso, a reserva antecipada permite a divulgação da data do espetáculo aos pais dos alunos, o que facilita o planejamento familiar para assistir à apresentação e reforça a adesão do público, aspecto fundamental na gestão cultural de eventos desse porte. A escolha de um espaço adequado também deve considerar os recursos técnicos disponíveis no local, como equipamentos de som e iluminação, que influenciam diretamente na qualidade do espetáculo, o planejamento prévio para ensaios no teatro proporciona uma familiaridade com o ambiente, permitindo que ajustes sejam feitos nas apresentações de maneira eficaz.

Adentrando na fase da produção, é importante dividir as sessões de apresentação em diferentes horários ou dias, especialmente em espetáculos com grande elenco, esse planejamento ajuda a evitar o cansaço excessivo dos jovens dançarinos, como enfatiza Monteiro (2021, p. 10) "o processo de criação é uma relação entre ambiente, espaço, direções, níveis e a própria bagagem artística do

intérprete”. Além disso, dividir as turmas permite que os bailarinos mais novos e com menor resistência física não fiquem sobrecarregados, enquanto os dançarinos mais avançados podem participar de uma maior variedade de cenas, essa abordagem é importante também para criar um ambiente de sucesso para o espetáculo, como visto por Monteiro (2018)⁶ "o cronograma de ensaios foi feito de acordo com a possibilidade de todos", adaptando a estrutura de trabalho ao elenco, sem sobrecarregar os participantes.

O processo de divisão das cenas entre as diferentes turmas é fundamental para garantir que cada grupo tenha seu momento de destaque, respeitando as capacidades técnicas e físicas dos bailarinos, como mencionado no texto de Monteiro (2021, p. 10) "mesclando vivências e experiências para a concepção da obra", é importante que os coreógrafos adaptem as coreografias para que cada grupo, independentemente do nível técnico, possa brilhar no palco. Essa divisão das cenas também contribui para o fluxo do espetáculo, permitindo momentos de descanso para os bailarinos mais jovens enquanto as turmas mais avançadas executam coreografias mais complexas, além disso, permite uma diversidade de ritmos e estilos, o que mantém o espetáculo dinâmico e interessante tanto para os bailarinos quanto para o público.

A diversidade de corpos infantojuvenis nas aulas de dança é um aspecto central para o desenvolvimento de um trabalho significativo, cada corpo carrega sua própria história, capacidades motoras e experiências emocionais, como discutido por Kropenieski e Kunz (2020, p.02), o brincar e se movimentar durante a adolescência proporciona “um momento de entrega, estado de presença, expressão de si, em que se coloca em movimento aquilo que não é dito em palavras”, esse olhar sensível para os corpos em transição entre a infância e a adolescência permite explorar o potencial criativo e expressivo dos alunos, promovendo uma educação que valoriza a singularidade de cada participante.

Ademais, a dança pode servir como um espaço de resgate da criança interior de cada um, que muitas vezes se perde com as exigências culturais da adolescência, “ a dança é um caminho de possíveis (re)encontros com o brincar e se-movimentar” (*idem*, p. 09), integrando movimentos espontâneos que dialogam com a imaginação e o contexto emocional dos jovens, essa abordagem reforça a importância de uma prática educativa que acolha e respeite as transformações tão particulares dessa fase da vida.

Outro passo fundamental é a escolha da trilha sonora, que desempenha um papel crucial na conexão emocional com o público e na construção da atmosfera do espetáculo, a música é uma das ferramentas mais poderosas no processo de criação artística, pois, assim como a dança, envolve a percepção sensorial e emocional do espectador, segundo Lobo e Navas (apud Paes, 2015, p.93) “a

⁶ O trabalho "Criação em Dança: Uma Experiência em Processo de Criação a partir da Vivência no Ateliê 23" investiga os processos criativos de dois espetáculos, "da Silva" (2015) e "Janta" (2018), desenvolvidos pela companhia Ateliê 23.

música, assim como a dança, remete-nos à expressão não verbal, conectando-nos a outras sensações, sendo considerada uma forma de expressão e de comunicação entre os seres”.

Em espetáculos autorais, os coreógrafos e diretores têm a liberdade de explorar músicas originais ou adaptar peças já existentes, buscando melodias e ritmos que se alinhem com o tema e a narrativa do espetáculo, essa liberdade permite uma criação musical que dialoga diretamente com os movimentos coreográficos, potencializando o impacto emocional da performance, Monteiro (2018, p. 37) conta como ”depois de já iniciado o processo, o diretor contatou Thais e Christian para a produção das músicas autorais, vendo durante o processo que sentia a necessidade de ter uma identidade própria para o espetáculo”. A trilha sonora, nesse caso, pode ser composta especificamente para o espetáculo, o que gera uma conexão única entre os elementos sonoros e visuais, quando a música é criada em colaboração direta com a equipe criativa, ela se torna parte intrínseca da narrativa, ajudando a definir o tom, o ritmo e até mesmo os movimentos dos bailarinos, Correia (2023, p.45) aponta que "a trilha sonora original é capaz de amplificar a identidade de um espetáculo, conectando-se profundamente à proposta artística e garantindo uma experiência imersiva para o público”, nesse sentido, a música original não apenas acompanha os movimentos, mas muitas vezes os inspira, gerando um diálogo constante entre som e movimento.

Quando se trata de uma tradução intersemiótica para palco, por outro lado, a trilha sonora deve respeitar a essência da obra original, isso não significa que ela não possa ser inovada ou adaptada para enriquecer a experiência estética, a introdução de novos arranjos, a modernização de composições ou até mesmo a fusão de elementos sonoros diferentes pode trazer frescor à narrativa, nesse processo, a trilha deve manter a fidelidade à obra original, mas também permitir que o público experimente a narrativa de maneira renovada. Isso é particularmente importante em produções voltadas ao elenco infantojuvenil, onde a adaptação sonora pode tornar o espetáculo mais aceito e envolvente para as novas gerações.

Além disso, a trilha sonora atua como uma ponte entre os dançarinos e o público, facilitando a comunicação de emoções que não são verbalizadas, segundo Monteiro (2018, p.41) "As escolhas das músicas vieram [...] com a proposta de serem autorais, por sentirem que o espetáculo necessitava de um acompanhamento dramático que as músicas ajudavam". A música, portanto, assume um papel de "narradora" dentro do espetáculo, guiando o público por meio de paisagens sonoras que intensificam as ações dramáticas e os sentimentos expressos pelos bailarinos no palco.

A escolha cuidadosa da trilha sonora contribui para a coesão entre os diferentes elementos do espetáculo, unindo o visual, o auditivo e o coreográfico em uma única narrativa integrada, quando a música é selecionada ou composta com atenção à narrativa e ao tema da obra, ela se torna uma peça chave para reforçar a mensagem que o espetáculo busca transmitir, como mencionado por Correia (2023, p.48) “a música é um elemento central na construção da narrativa cênica, criando uma camada

adicional de significado que complementa e amplifica a coreografia”. Portanto, seja em um espetáculo autoral ou uma montagem para palco, a trilha sonora desempenha um papel fundamental não só na comunicação emocional entre os artistas e o público, mas também na criação de uma experiência estética completa, a música, aliada à coreografia, torna-se a principal linguagem não verbal do espetáculo, permitindo que os bailarinos e a audiência compartilhem sensações e emoções de maneira profunda e intuitiva.

Uma parte vital do sucesso de qualquer espetáculo é a divulgação eficaz, atualmente, as redes sociais desempenham um papel essencial na promoção de eventos culturais, a divulgação deve começar meses antes da apresentação, com postagens regulares em plataformas como Instagram, isso inclui a criação de vídeos dos bastidores, ensaios e depoimentos de coreógrafos e bailarinos, além de fotos de figurinos e *teaser*⁷ do espetáculo, Correia (2023, p. 15) afirma que "a comunicação clara e impactante com o público é essencial para garantir o sucesso de um espetáculo". As redes sociais não só ajudam a divulgar o evento como criam uma conexão emocional entre o público e os artistas, essa estratégia amplia o alcance do espetáculo e atrai não só os familiares dos dançarinos, mas também um público mais amplo, aumentando a venda de ingressos e o engajamento.

Para garantir que o espetáculo seja uma experiência envolvente tanto para os dançarinos quanto para o público, é interessante criar uma imersão completa na temática do evento, isso pode incluir a escolha de músicas para tocarem em áreas de convivência do studio, que reflitam o tema central do espetáculo, além de uma decoração com elementos que reforcem a estética escolhida. A criação de camisas oficiais do espetáculo, que podem ser vendidas aos familiares e usados pelos bailarinos durante os ensaios, também é uma excelente forma de criar um senso de identidade e pertencimento, isso amplia a sensação de comunidade dentro da escola de dança e reforça a importância do espetáculo como um evento especial e unificador.

A integração da equipe técnica é essencial para garantir que todos os elementos artísticos e técnicos estejam coordenados de maneira eficaz, a equipe de iluminação é responsável por essa imersão do público ao assistir o espetáculo, com efeitos visuais de cores e intensidades, juntamente com os cenógrafos, que fazem com que o público entre naquele universo proposto pelos diretores artísticos e coreógrafos, já os fotógrafos têm um papel crucial na captação dos momentos mais significativos durante os ensaios e a apresentação final, a memória visual de um espetáculo, registrada pelas lentes, transforma o efêmero da performance em uma lembrança duradoura, conforme aponta Casadesús & Pasamón (*apud* Pires 2016) "a exploração do espetáculo inclui a sua rentabilidade e continuidade, mesmo após a estreia".

⁷ No contexto da publicidade, um *teaser* pode ser uma imagem, filme ou outro material que não identifica o produto ou serviço, mas que pretende chamar a atenção para o que será divulgado mais tarde.

Cada uma dessas etapas – desde a contratação da equipe técnica até a escolha do local, a organização das sessões de apresentação e divulgação – é vital para o sucesso do espetáculo, um planejamento detalhado e a contratação de profissionais qualificados garantem que todos os aspectos técnicos e artísticos funcionem harmoniosamente, criando uma experiência imersiva e inesquecível para o público e os bailarinos.

A execução ao vivo exige uma preparação técnica rigorosa e uma equipe capaz de se adaptar a possíveis imprevistos, a sincronização entre figurinos, iluminação, som e cenografia deve ser impecável para que o espetáculo se concretize conforme o planejado, conforme Paes (2015 p. 95):

O diálogo com a equipe técnica de produção, reuniões com o elenco sobre figurino, maquiagem, adereços, elementos cênicos e transposição de um local para o outro, ajustes dos recursos financeiros e materiais. Ensaio com elenco para adaptação ao espaço, seguindo de ensaios específicos para teste de luz, fotografia, som e contraregragem, ou seja, reunir todos os elementos que devam atender as necessidades para a efetivação do produto final desta pesquisa.

Adentrando na pós-produção, tanto em espetáculos autorais quanto em traduções intersemióticas, as atividades desempenhadas são cruciais para garantir o encerramento eficiente do projeto e a continuidade de sua exploração cultural, essa fase engloba diversos processos administrativos, como a contabilização de receitas de bilheteria, a verificação do orçamento final, e o preparo de relatórios para entidades apoiadoras, como definido por Pires (2016, p.38), na pós-produção deve-se “supervisionar as desmontagens, o armazenamento e devolução de materiais [...] promover ações de agradecimento [...] Realizar o balanço da produção”, ou seja, não é apenas estrear o espetáculo, após isso, deve-se deixar tudo organizado, para que outros possam vir.

A pós-produção também se destaca pela análise de registros fotográficos e audiovisuais, fundamentais para a memória do espetáculo, "ao abordar a importância da gestão cultural na preservação do patrimônio visual" (Rubim 2005 *apud* Pires 2016), esses registros podem ser utilizados em estratégias de marketing futuras e também na reflexão criativa para novas montagens. A fotografia e os vídeos não apenas capturam os momentos mais significativos da apresentação, mas também são essenciais para documentar o processo artístico.

Nas traduções baseadas em adaptações de obras cinematográficas ou clássicos, a pós-produção pode incluir a revisão de direitos autorais e a análise da recepção do público em comparação com a obra original, embora seja impossível garantir um plano de produção completamente isento de falhas, como aponta Paes (2015, p.94) "mapear um plano de produção que seja totalmente eficaz é quase que impossível no que se diz respeito a uma obra coreográfica”, a eficiência do elenco e da equipe técnica pode mitigar muitos dos problemas que surgem durante a montagem e execução do espetáculo. O sucesso de uma produção de dança infantojuvenil depende da integração eficaz de todos os componentes cênicos, além da capacidade de adaptar o espetáculo às diferentes faixas etárias,

ensaios rigorosos e ajustes contínuos garantem que cada detalhe técnico e artístico esteja bem sincronizado, assegurando a qualidade da apresentação e proporcionando uma experiência memorável ao público.

Além de todo o planejamento e coordenação técnica, é fundamental garantir que a proposta artística mantenha-se fiel ao objetivo original do espetáculo, independentemente dos desafios enfrentados ao longo do processo, isso significa que, ao longo dos ensaios, a direção artística e os coreógrafos devem estar abertos a ajustes e revisões, sempre buscando uma maior expressividade e coerência cênica, como no exemplo de Paes (2016, p. 94) "Alguns instrumentos foram cancelados após sua elaboração por não trazer algo subjetivo à obra [...]. Portanto, fizemos a reelaboração das cenas ou frases coreográficas, sintoma natural de qualquer processo contínuo não cristalizado em criação coreográfica". Dessa forma, cada etapa da produção deve ser encarada como uma oportunidade de refinamento, não apenas técnico, mas também artístico, a integração contínua entre todas as fases da produção potencializa a narrativa e permite que o público vivencie uma experiência imersiva, capaz de gerar conexões emocionais mais profundas.

1.3 De Passo em Passo

O processo de produção de um espetáculo de dança, especialmente com um elenco infantojuvenil, envolve diversas etapas que precisam ser cuidadosamente planejadas e executadas para garantir uma experiência coesa e envolvente. No caso da tradução de um filme ou espetáculo já existente, realizada por escolas de dança com alunos de idades variadas, a produção artística enfrenta o desafio de adaptar o enredo para diferentes turmas, ao fazer isso, é necessário considerar tanto a faixa etária quanto o nível técnico dos alunos, que variam de iniciantes a avançados, de acordo com Lobo e Navas (2008, *apud* Paes, 2015 p.95) "assim como uma obra, cada montagem é única. Apresenta necessidades e particularidades distintas", a complexidade desse processo de adaptação reflete-se na necessidade de constantes ajustes para que a narrativa e a proposta artística sejam mantidas, como também na importância de uma comunicação eficiente entre coreógrafos, diretores e a equipe técnica.

Além disso, o envolvimento dos alunos em processos criativos complexos requer um ambiente que estimule a experimentação e a adaptação, o coreógrafo frequentemente aborda pontos de partida tanto em movimento quanto em contexto teórico, distribuindo tarefas para serem desenvolvidas e apresentadas para discussão e elaboração, como Paes (2015, p.94) menciona, isso proporciona uma "experimentação e diálogo antes, durante e após a seleção e uso" dos elementos cênicos, esse tipo de abordagem permite que os alunos se envolvam profundamente com o processo

criativo, desenvolvendo habilidades de improvisação e adaptabilidade essenciais para qualquer bailarino.

Em suma, o processo de adaptação de um espetáculo para diferentes turmas de alunos não apenas desafia a produção artística a encontrar soluções inovadoras, mas também oferece um terreno fértil para o desenvolvimento das competências artísticas e criativas dos aprendizes da dança envolvidos.

1.3.1 Divisão das Cenas

A divisão das cenas é um dos elementos mais importantes para a organização de um espetáculo, pois estrutura a narrativa e garante que cada parte contribua para a construção da apresentação como um todo, em uma montagem de dança por exemplo, a direção artística divide o enredo do filme em cenas específicas, distribuídas entre as diferentes turmas de acordo com suas capacidades inerentes ao seu desenvolvimento, tornando esse processo fundamental para o sucesso de uma narrativa cênica coesa, como observa Monteiro (2021 p. 15) “o processo colaborativo oferece uma tempestade de ideias onde todos devem estar abertos a mudanças que podem surgir”, o que torna a organização e adaptação essenciais para a coesão da narrativa.

Ao criar um esboço detalhado das cenas, a direção e sua equipe definem a sequência e as transições, facilitando o planejamento dos ensaios, esse esboço não só ajuda a manter o controle sobre o desenvolvimento da produção, mas também permite que todos os envolvidos tenham uma visão clara de como a história será contada no palco, segundo Rodrigues (*apud* Monteiro, 2018 p.14), "o corpo e suas divergentes possibilidades trazem para a criação novos caminhos a serem explorados", o que reforça a importância de uma estrutura bem organizada. Além disso, quando se trata de uma produção que envolve música e dança, o roteiro precisa ser elaborado considerando momentos-chave de movimentos e coreografias que guiem o fluxo do espetáculo, permitindo que a obra atinja sua forma final.

Baseando-se no espetáculo analisado neste trabalho, uma tradução para a linguagem da dança do filme *Viva: A Vida é uma Festa*, em que sua estrutura não foi modificada, apenas reduzida para caber em uma hora e trinta minutos, separada em dois atos, com intervalo de quinze minutos entre eles, a divisão das cenas, a ordem das cenas e suas respectivas coreografias foram definidas pela diretora artística, para assegurar a coesão temática e a fluidez do enredo, as cenas selecionadas foram:

1. Mi Familia (Abertura)- Companhia.
2. Eu amo a música: Jazz Juvenil 1, Jazz Juvenil Inter e Jazz Inter/Adulto;
3. Ernesto De La Cruz: Baby Plus, Jazz Infantil Turma 1, Jazz Infantil Turma 2;
4. Agarre seu momento: Baby 1 e Ballet Infantil;
5. Entre Mundos: HipHop Juvenil 1, HipHop Juvenil 2 e HipHop MIX;

6. A Travessia: Ballet Juvenil;
7. Alma Perdida: HipHop Master + Companhia;
8. Fugindo Pela Culatra: HipHop Kids e HipHop Juvenil Plus;
9. Un Poco Loco: Jazz Infantil Plus + Companhia;
10. Abertura 2 Ato: Personagens Miguel, Héctor e Dante;
11. Festa do De la Cruz: Jazz Juvenil Avançado;
12. A Queda- Companhia;
13. Lembre de mim: Companhia;
14. Perseguição: Master + HipHop Base e personagens;
15. Aurora espetacular (show do De la Cruz): Back Mães;
16. Canção para Inês: Miguel;
17. O amor que nos une: Companhia e HipHop Master + Personagens;
18. Encerramento- Companhia e HipHop Master + Personagens.

Essas cenas foram cuidadosamente organizadas para preservar a integridade emocional e narrativa do filme original, enquanto se aproveita da linguagem corporal e das coreografias para transmitir a história de maneira visualmente impactante.

1.3.2 Criação e Ensaio das Coreografias

O processo de criação em dança não apenas envolve a composição de movimentos, mas também a integração de música, narrativa e elementos visuais para criar uma experiência coesa, a colaboração entre bailarinos e outros profissionais como músicos, cenógrafos e iluminadores é essencial para o desenvolvimento das propostas coreográficas, nesse procedimento colaborativo é importante salientar que:

O processo de criação em dança passa necessariamente pelo olhar do criador. Há também processos de criação colaborativos em que os membros do grupo participam contribuindo para a composição coreográfica da obra. Neste caso, existe uma criação coletiva ou colaborativa, no sentido em que todos contribuem para a realização do trabalho artístico. Mas ainda assim, há o projeto inicial que parte de uma vontade de querer produzir algo. Esse projeto parte da vontade do criador em querer dizer algo (Faria, 2012, p.17)

A criação das coreografias desempenha um papel central no desenvolvimento emocional e temático do espetáculo, no caso de uma produção com tema já existente, como Viva: A Vida é uma Festa, o desafio é adaptar as cenas para o formato de dança, mantendo a essência narrativa e as emoções transmitidas no filme. As coreógrafas, ao trabalharem diretamente com os bailarinos, ajustam os movimentos às capacidades técnicas de cada grupo, buscando integrar a coreografia com os elementos cênicos e visuais, Wosniak e Marinho (2011) destacam que "o corpo é um instrumento de criação, e o processo criativo na dança é um mergulho profundo no autoconhecimento e na expressão genuína do ser", isso reforça a importância de garantir que a narrativa seja transmitida não

apenas pelos movimentos, mas também pelos elementos visuais que complementam a performance, Castro e Diniz (*apud* Monteiro, 2021 p.13) dizem que:

Um corpo, ao dançar, desenha no tempo e no espaço seus gestos. São movimentos orquestrados pelo sensível e pelo inteligível do ser em deslocamento e pelas impulsões do movimento gerando formas e (re)formas em constantes transformações, tornando a dança uma realidade visível e dinâmica do pensamento e das emoções.

Em cada ensaio, a coreógrafa ajusta os detalhes da movimentação, trabalhando a expressividade e o dinamismo para garantir que as coreografias tenham um impacto emocional forte no público, segundo Monteiro (2018 p.11) “o processo de criação surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações”, ressaltando a importância de adaptações contínuas no desenvolvimento da obra.

No processo de criação coreográfica analisada neste trabalho, o conceito de "eu rítmico" assume um papel central ao abordar a relação entre o corpo e os estímulos musicais, esta técnica reflete a capacidade do corpo de se conectar e se expressar a partir das sensações de movimento provocadas pela música, que moldam e direcionam a criatividade do coreógrafo. A música, com seus diferentes tempos e dinâmicas, promove sensações de movimento e o coreógrafo vai criando em resposta ao ritmo que ela impõe ao corpo, é visto como "essa qualidade da música de provocar mudanças para uma potência da arte em geral" (Ribeiro, 2015, p. 13).

A improvisação, nesse contexto, não é apenas um exercício técnico, mas um momento de conexão profunda com o fluxo interno e com o ambiente circundante, “a improvisação na criação coreográfica é um espaço onde corpo e espírito se encontram, permitindo ao dançarino explorar seu próprio ritmo e sua resposta emocional ao ambiente” (Lecoq, 2022, p. 42), essas formas não estão ancoradas em estruturas pré-estabelecidas, mas surgem como resposta direta ao diálogo entre corpo, som e espaço.

A Labananálise, parte integrante do Sistema Laban de Movimento, oferece uma abordagem sistemática para observar, registrar e analisar tanto os aspectos qualitativos quanto os quantitativos do movimento humano, ela se organiza em quatro categorias principais: Corpo, Espaço, Forma e Expressividade, permitindo compreender como os movimentos são executados e sua relação com o espaço e a intenção artística, essa estrutura é especialmente relevante na criação e montagem de espetáculos de dança, pois possibilita que coreógrafos e bailarinos explorem combinações expressivas de movimentos e articulem as dinâmicas do corpo de forma coerente com a narrativa cênica, como aponta Fernandes (2002, p.30), a Labananálise "não apenas descreve o movimento, mas também multiplica suas possibilidades de interpretação, ampliando as camadas de significado e conexão com o público”. Por exemplo, em espetáculos infantojuvenis, a análise do fluxo livre ou controlado e a variação de níveis e direções permitem criar composições que dialogam com o universo lúdico das crianças, enquanto em apresentações de danças urbanas, os fatores de peso e tempo ajudam a transmitir energia e intensidade, essenciais ao estilo.

Dessa forma, a Labananálise e o eu rítmico serviram como um guia criativo e técnico, potencializando a expressividade e a clareza estética das coreografias realizadas no espetáculo VIVA!.

1.3.3 Cenografia e Figurinos

A cenografia e os figurinos são fundamentais na criação do ambiente visual do espetáculo e na caracterização dos personagens, o trabalho do cenógrafo é criar um conceito visual que complemente o tema e o tom da narrativa, desde o design inicial até a construção dos cenários. Segundo Mendes (2018) "a cenografia não se limita apenas à construção de cenários físicos, mas envolve a criação de atmosferas que dialogam com a proposta artística do espetáculo", um bom *design*⁸ cenográfico é aquele que consegue integrar-se harmoniosamente com os outros elementos cênicos, como a iluminação e os figurinos, contribuindo para a coerência estética do espetáculo. No contexto de um espetáculo infantojuvenil, a cenografia não só define o espaço cênico, mas também ajuda a envolver o público jovem, tornando o cenário uma extensão da temática trabalhada.

Os figurinos, por sua vez, têm a função de refletir as características dos personagens e o contexto da história, no espetáculo analisado neste trabalho, as costureiras e a equipe de figurino trabalham diretamente com a diretora da escola e as coreógrafas para desenvolver roupas que sejam tanto estéticas quanto funcionais, Souza e Ferraz (2013, p.26) afirmam que:

O figurinista precisa estar atento aos elementos que compõem a cena, como: cenário e objetos cênicos, iluminação cênica, noções de espaço, texto, coreografia, artistas, música, efeitos visuais e sonoros, maquiagem, entre outros. É importante ter conhecimento sobre desenho, ficha técnica, modelagem, tecidos, acessórios, aviamentos, costura.

O figurinista deve trabalhar em estreita colaboração com os demais componentes cênicos para garantir que os trajes sejam coerentes com a visão artística do espetáculo, isso é especialmente importante em um espetáculo de dança, pois os figurinos precisam garantir liberdade de movimento para os bailarinos, sem comprometer a narrativa visual.

1.3.4 Iluminação e Audiovisual

A iluminação é crucial para definir o clima e o tom de cada cena, ajudando a criar a atmosfera desejada para a narrativa, o designer de iluminação desenvolve um plano técnico que abrange a intensidade, as cores e o posicionamento das luzes em cada momento da performance. Durante os ensaios, esses elementos são ajustados para garantir que estejam sincronizados com os movimentos

⁸ É a concretização de uma ideia em forma de projetos ou modelos, mediante a construção e configuração resultando em um produto industrial passível de produção em série

dos bailarinos e os cenários, contribuindo para uma experiência imersiva para o público, de acordo com Benevides, Tudella e Araújo (2016, p.16):

A pessoa que desempenha a atividade de Iluminador ou Iluminadora para um grupo de teatro, dança, banda de música ou qualquer evento no âmbito cultural é a responsável por planejar o resultado artístico, ou seja, tudo aquilo que será visto pela plateia. Cabe ao iluminador(a) o estudo da demanda, ou seja, conhecer a fundo cada movimento de cena dos atores, dançarinos ou variações das composições musicais, estudar o texto dito em cena e todas as mudanças da cenografia, dentre inúmeras possibilidades e demandas criadas pelos artistas envolvidos na criação do espetáculo.

Os recursos audiovisuais têm se tornado cada vez mais importantes na produção contemporânea dos espetáculos, eles englobam projeções, vídeos e efeitos sonoros que interagem com a cena, proporcionando uma dimensão extra à narrativa, Coutinho (2006), argumenta que "o audiovisual permite a criação de ambientes dinâmicos e inovadores, que podem tanto contextualizar quanto expandir o universo da peça". A integração do audiovisual na cenografia e na iluminação pode resultar em cenários virtuais e experiências interativas que capturam a atenção do público.

A integração harmoniosa de cenografia, figurinos, iluminação e audiovisual é essencial para a criação de um espetáculo bem sucedido, cada um desses elementos contribui de forma significativa para a construção de uma narrativa coesa e impactante, proporcionando ao público uma experiência estética rica e envolvente. Ao abordar esses aspectos com atenção ao detalhe e ao planejamento estratégico, os produtores e diretores artísticos de espetáculos podem assegurar que todos os componentes cênicos trabalhem em sinergia para realizar a visão artística pretendida. "Essa integração é crucial para garantir que cada elemento cênico contribua de maneira eficaz para a narrativa e a estética do espetáculo, permitindo que o público seja completamente envolvido pela performance" (Souza e Ferraz, 2013), além disso, o uso inovador e criativo de cada componente cênico pode elevar a qualidade artística do espetáculo, destacando-se pela originalidade e pela capacidade de transmitir emoções profundas.

1.3.5 Ensaios e Ajustes Finais

Antes da estreia, os ensaios gerais são realizados para testar todos os aspectos técnicos e artísticos do espetáculo, esses ensaios simulam as condições reais da apresentação e permitem que ajustes finais sejam feitos com base no *feedback*⁹ da equipe e do elenco. Esse período de ensaios é fundamental para garantir que o espetáculo tenha a fluidez necessária, sem interrupções ou problemas técnicos que possam comprometer o resultado final, Monteiro (2018 p.13) complementa que "erros

⁹ É uma resposta dada a um estímulo como uma maneira de avaliá-lo. No ambiente interno de uma empresa, isso diz respeito às avaliações de desempenho realizadas com a equipe, tanto a respeito do que se espera de colaboradores, quanto às suas expectativas relacionadas à organização.

são experimentações e tentativas de vários processos de criação testados nos bailarinos que, dependendo do que for coletado como material pode vir a se tornar a obra”.

O processo de criação e produção de um espetáculo com um tema já existente, como Viva: A Vida é uma Festa, apresenta tanto desafios quanto potencialidades, um dos principais desafios é manter a fidelidade ao material original enquanto adapta a narrativa para o formato de dança, especialmente ao trabalhar com um elenco infantojuvenil. Monteiro (2021, p. 16) esclarece que na sua proposta cênica, “a colaboração do elenco para o espetáculo abriu espaço para a construção de um novo corpo em cena. Fazendo com que todos, juntos na mesma sintonia, entendessem a proposta das cenas criadas”, no entanto, essa tradução também oferece uma oportunidade criativa para explorar novas formas de contar a história, utilizando o corpo e o movimento como ferramentas principais de comunicação. Além disso, a participação de alunos de diferentes idades e níveis técnicos enriquece o processo criativo, permitindo que todos contribuam de maneira significativa para o espetáculo, “a relação da criação corporal do bailarino, com os sentidos e sentimentos de inspiração na construção e a criação da obra, pode ser relacionada com o fato da desorganização inicial do processo para chegar em uma organização final do processo de criação” (Monteiro, 2018 p.13).

É imprescindível a integração entre os diferentes membros do elenco e da equipe técnica, pois essa interrelação garante uma coesão cênica que é percebida pelo público, assim, a produção de espetáculos de dança se beneficia enormemente dessa integração de elementos cênicos, permitindo uma abordagem holística que eleva o padrão artístico e proporciona ao público uma experiência completa e inesquecível. Ao focar na sinergia entre cenografia, iluminação, audiovisual e figurinos, os produtores podem garantir que cada espetáculo não só atenda às expectativas, mas também desafie e expanda os horizontes do público e dos próprios criadores “O processo de criação é uma experimentação de ideias com o intuito de inovar e/ou renovar um determinado contexto para criar algo” (*Idem*, 2018 p. 11).

Portanto, a produção de um espetáculo como a tradução para a linguagem da dança de Viva: A Vida é uma Festa, envolve uma série de etapas interligadas, desde a concepção do conceito artístico até os ensaios finais, a integração eficiente de todos os elementos técnicos e artísticos é essencial para garantir uma experiência coesa e emocionalmente impactante para o público. Como afirma Correia (2023, p. 45) “a coletividade é fundamental para a criação de uma obra cênica, visto que ela necessita de uma equipe que esteja coesa e, ao mesmo tempo, dialogando com os elementos sugeridos pelo texto a ser apresentado, funcionando, para todos, como um ensaio privilegiado do trabalho de equipe” . Esse processo, embora complexo, resulta em uma obra que não apenas entretém, mas também oferece uma oportunidade única de aprendizado e desenvolvimento para a escola de dança que está executando o espetáculo, para os bailarinos presentes no elenco e para o público que irá assistir.

2 CAPÍTULO II – ASPECTOS METODOLÓGICOS

A Metodologia é o estudo e avaliação dos diferentes métodos usados na pesquisa acadêmica, ela investiga e descreve técnicas para coletar e processar informações, visando resolver problemas e questões de pesquisa, "esses métodos e técnicas devem ser observados para construção do conhecimento, com o propósito de comprovar sua validade e utilidade nos diversos âmbitos da sociedade" (Prodanov e Freitas, 2013). Já de acordo com Gil (2008, p. 26), a metodologia consiste no "conjunto de métodos e técnicas empregados para reunir e examinar informações com o propósito de atingir um objetivo determinado", a presente pesquisa é qualitativa, descritiva e exploratória.

A abordagem qualitativa foi escolhida para proporcionar uma compreensão aprofundada das percepções e experiências da produção de um espetáculo de dança, pois, houve uma necessidade de considerar o contexto cultural e social em que o fenômeno analisado está inserido. A abordagem descritiva visou retratar com precisão as características de um fenômeno ou grupo, permitindo uma compreensão detalhada dos elementos envolvidos, já a pesquisa exploratória, "tem como objetivo proporcionar mais informações sobre o assunto que irá se investigar, possibilitando sua definição e seu delineamento" (Prodanov e Freitas, 2013 p.51).

Ao combinar essas abordagens, a pesquisa descreveu detalhadamente os desafios e as práticas na produção de um espetáculo de dança, além disso, explorou novas perspectivas e desafios não documentados, isso permitiu uma visão abrangente e aprofundada, fornecendo uma base sólida para futuras pesquisas e práticas na área.

2.1 Quanto a Natureza

Esta investigação é caracterizada como de natureza básica, pois teve o objetivo principal de ampliar o conhecimento teórico e a compreender os princípios fundamentais, sem uma aplicação prática imediata específica. Segundo Prodanov e Freitas (2013, p. 51), esta natureza de pesquisa "objetiva gerar conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência. [...] Envolve verdades e interesses universais", ela visa investigar fenômenos, estabelecer teorias e desenvolver novos conceitos que contribuam para o avanço do conhecimento em diversas áreas do saber.

Minayo (2014, p.23) define pesquisa básica como aquela que "se propõe a descobrir os princípios gerais, as causas e as relações que operam nos fenômenos, sem levar em conta sua aplicação prática imediata", diferentemente da pesquisa aplicada, que visa resolver problemas concretos e gerar conhecimentos utilizáveis em situações práticas, a pesquisa básica não tem um propósito imediato de aplicação.

A pesquisa básica no contexto da presente pesquisa permitiu uma investigação profunda e teórica dos desafios e potencialidades envolvidos na produção do espetáculo de dança analisado, ao

explorar fundamentos teóricos, históricos e conceituais, essa abordagem não apenas enriqueceu o entendimento acadêmico sobre o tema, mas também contribuiu para o avanço do conhecimento na área artística da dança.

Em resumo, "a pesquisa básica é essencial para a ampliação do conhecimento científico e a investigação de princípios universais, promovendo o progresso intelectual e acadêmico em diversas disciplinas" (Marconi e Lakatos, 2003), ao focar na compreensão teórica dos fenômenos, ela contribuiu para o desenvolvimento de novas teorias e paradigmas, impactando indiretamente o avanço da sociedade e das práticas científicas.

2.2 Quanto aos Objetivos

A pesquisa aqui apresentada foi de natureza descritiva e exploratória, este tipo de pesquisa é adequado para detalhar as percepções e experiências dos participantes sobre o fenômeno em estudo, fornecendo uma compreensão detalhada e profunda. Visando descrever as características de uma população ou fenômeno e estabelecer relações entre variáveis, para isso, "técnicas padronizadas de coleta de dados são utilizadas, como questionários e observação sistemática, frequentemente na forma de levantamentos" (Prodanov e Freitas, 2013).

Na pesquisa descritiva, os dados são observados, registrados, analisados e classificados sem manipulação pelo pesquisador, esse método busca descobrir a frequência de ocorrência de um fato, sua natureza, características, causas e relações com outros fatos, "quando o pesquisador apenas observa e registra os fatos sem interferir neles, ele está realizando uma pesquisa descritiva" (Prodanov e Freitas, 2013). Além disso, a pesquisa descritiva busca determinar a natureza de uma situação tal como existe no momento da pesquisa, a mesma "observa, registra, analisa e correlaciona fatos ou fenômenos sem manipulá-los" (Richardson, 1999, p. 80).

Já o principal propósito da pesquisa exploratória é aprimorar, esclarecer e redefinir conceitos e ideias, "com o intuito de formular problemas mais específicos ou hipóteses que possam ser exploradas em pesquisas subsequentes" (Gil, 2008).

Segundo Vergara (2000) "a pesquisa exploratória ocorre em campos onde o conhecimento é escasso e pouco estruturado", seu propósito é aumentar a compreensão do problema, tornando-o mais claro ou ajudando na formulação de hipóteses. Para Gil (2002, *apud* Nunes, 2019, p.36) "[...] as pesquisas descritivas juntamente com as exploratórias, são as abordagens mais utilizadas entre pesquisadores sociais preocupados com as atuações práticas". A presente pesquisa contou com um caráter exploratório para melhor compreensão e definição do problema, além de adotar uma abordagem descritiva para detalhar as características identificadas. Enquanto "a pesquisa exploratória se dedica a encontrar novas ideias e perspectivas, a pesquisa descritiva se concentra em detalhar com precisão os fenômenos observados" (Marconi e Lakatos, 2003), pesquisas com ambos os objetivos

são fundamentais em diferentes fases do processo científico, a primeira detalha e documenta características e relações, enquanto a segunda descobre novos aspectos e formula hipóteses, ambas, quando bem aplicadas, enriquecem o entendimento e a investigação de fenômenos complexos.

2.3 Quanto a Abordagem

A pesquisa foi realizada de maneira qualitativa, cuja qual é "uma seqüência de atividades, que envolve a redução dos dados, a categorização desses dados, sua interpretação e a redação do relatório" (Gil, 2002), ela enfatiza a natureza interpretativa e edificante da investigação social e tem como objetivo entender o "como" e o "porquê" dos comportamentos e das dinâmicas sociais, além disso, tem uma visão indutiva, que permite a construção de teorias a partir dos dados coletados, "os métodos qualitativos são flexíveis e adaptáveis às situações específicas, permitindo ajustes durante o processo de pesquisa" (Minayo, 2014).

A pesquisa qualitativa reconhece uma interação dinâmica entre a realidade objetiva e a subjetividade do sujeito, uma relação que não pode ser expressa por meio de números, como seria uma pesquisa quantitativa. "O foco está na interpretação dos fenômenos e na atribuição de significados. Esse tipo de pesquisa não utiliza métodos e técnicas estatísticas" (Prodanov e Freitas, 2013), os dados são coletados diretamente no ambiente natural, e o pesquisador é o principal instrumento de coleta. Além disso, a pesquisa qualitativa é descritiva, com uma análise de dados geralmente feita de maneira indutiva, centrando-se no processo e em seu significado, segundo Gil (2008, p.29):

Na pesquisa qualitativa, não se procura enumerar ou medir os eventos estudados, nem empregar instrumentos estatísticos na análise dos dados. O mais importante é captar o significado, a intenção, a motivação e a perspectiva dos sujeitos envolvidos na investigação.

De acordo com Triviños (2008) a "abordagem qualitativa se concentra na interpretação dos dados, buscando compreender seu significado no contexto em que se manifestam". A descrição qualitativa não se contenta em apenas captar a aparência superficial do fenômeno, mas almeja desvendar suas essências, investigando suas origens, relações e transformações, e ainda antecipando suas potenciais consequências.

2.4 Quanto ao Delineamento

Quanto ao delineamento da pesquisa, a mesma é classificada como pesquisa de campo, ou seja, uma abordagem metodológica em que o pesquisador coleta dados diretamente no ambiente natural onde o fenômeno de interesse ocorre, em vez de manipulá-lo em um ambiente controlado como em uma pesquisa experimental, segundo Marconi e Lakatos (2003, p.123), a pesquisa de campo "consiste na observação direta dos fatos e fenômenos que se deseja investigar, nos locais onde ocorrem, para conseguir informações e/ou conhecimentos acerca do problema estudado".

A pesquisa de campo inicia com uma pesquisa bibliográfica para entender o estado atual do problema, os trabalhos já realizados e as opiniões existentes, auxiliando na formulação de um modelo teórico e na determinação das variáveis, em seguida, define-se as técnicas de coleta de dados e a amostra representativa, por fim, antes da coleta de dados, estabelecem-se as técnicas de registro e análise dos dados coletados, Prodanov e Freitas (2013, p. 59) também dizem que:

Como qualquer outro tipo de pesquisa, a de campo parte do levantamento bibliográfico. Exige também a determinação das técnicas de coleta de dados mais apropriadas à natureza do tema e, ainda, a definição das técnicas que serão empregadas para o registro e a análise. Dependendo das técnicas de coleta, análise e interpretação dos dados, a pesquisa de campo poderá ser classificada como de abordagem predominantemente quantitativa ou qualitativa. Numa pesquisa em que a abordagem é basicamente quantitativa, o pesquisador se limita à descrição factual deste ou daquele evento, ignorando a complexidade da realidade social.

Para a pesquisa envolvendo um espetáculo de dança em Manaus, foi essencial definir claramente o local de estudo, o que deu base a toda a investigação, a utilização do referencial teórico disponível, em conjunto com a pesquisa de campo, foi crucial para identificar e analisar os desafios e progressos específicos dessa prática.

2.5 Quanto a Caracterização do Sujeito e do Ambiente

Foram sujeitos da presente pesquisa 06 participantes envolvidos na produção do espetáculo de dança analisado, sendo do 04 do gênero feminino e 02 do gênero masculino, desempenhando funções específicas que contribuiriam para a realização do evento artístico. A amostra foi composta pela co-diretora artística do espetáculo e coreógrafa; pela coreógrafa da companhia da escola e co-diretora artística; por uma aluna da companhia; por uma costureira responsável pelos figurinos de elenco e personagens; pelo cenógrafo responsável pelos cenários e elementos cênicos do espetáculo; e pelo diretor de iluminação, responsável pela concepção e operação do projeto de iluminação e também pelos painéis de LED.

A pesquisa foi feita em uma escola de dança particular, que realiza espetáculos na cidade de Manaus, para obtenção de dados para melhor aproveitamento da pesquisa, "Backstage Studio de Dança", situada na Rua Galícia, nº 38, bairro Adrianópolis. A escola foi fundada com o propósito de oferecer aulas de dança voltadas para espetáculos, além da participação em eventos competitivos para as turmas mais avançadas.

A escola possui 04 salas de dança, sendo 01 ativa há 16 anos; 01 há 13 anos; 01 há 06 anos e 01 há 01 ano; 01 Lanchonete ativa há 16 anos, com 02 funcionárias e com lanches diversos para todos os paladares; 01 Loja ativa há 13 anos, com artigos esportivos, de dança e de papelaria, com 01 funcionária; 01 Recepção ativa há 16 anos, com 01 funcionária responsável pela venda de lanches, por tirar dúvidas de pais e alunos, por resolver cobranças dos pagamentos de mensalidades e figurinos e por entregar as camisas oficiais do espetáculo; a escola também possui 04 Banheiros, dispostos em

diferentes áreas da escola, para facilitar o uso por parte dos clientes e 03 Salas de Espera onde os alunos e os responsáveis podem sentar e aguardar as aulas.

2.6 Quanto ao Procedimento

2.6.1 Coleta de Dados

A presente pesquisa contou com observação participante do processo de produção para analisar diretamente os desafios e interações nos bastidores, segundo Correia (2009) "na observação participante, o pesquisador se envolve ativamente nas atividades do grupo estudado", enquanto na observação não-participante, o pesquisador mantém uma distância maior, apenas registrando o que observa. Em pesquisas educacionais e artísticas, como a análise da produção de um espetáculo de dança, a observação é particularmente valiosa, Minayo (2014) argumenta que "a observação sistemática ajuda a identificar padrões de comportamento e processos sociais que podem não ser plenamente capturados através das entrevistas".

A pesquisa também contou com entrevistas semiestruturada com membros da equipe técnica e artística da escola, segundo Prodanov e Freitas (2013) "a entrevista é um processo de obtenção de informações diretamente de um entrevistado sobre um determinado assunto ou problema". No caso da entrevista semiestruturada, as perguntas são preparadas com antecedência, mas a ordem e a formulação das perguntas podem ser adaptadas conforme a direção da conversa. Marconi e Lakatos (2003) destacam que "essa flexibilidade permite ao pesquisador explorar em profundidade temas relevantes que emergem espontaneamente durante a entrevista", proporcionando uma compreensão mais rica e detalhada do fenômeno estudado. A entrevista semiestruturada é um método de coleta de dados bastante utilizado em pesquisas qualitativas, este método oferece um equilíbrio entre a estrutura e a flexibilidade, permitindo ao entrevistador seguir um roteiro de perguntas previamente definido, mas também abrir espaço para explorar tópicos emergentes que possam surgir durante a conversa. As entrevistas foram gravada e transcritas para análise posterior, com intuito de obter *insights*¹⁰ sobre as experiências, percepções e desafios da equipe técnica e criativa do espetáculo,

O processo de análise de um espetáculo de dança envolveu várias etapas interconectadas que proporcionam uma compreensão abrangente de sua produção e execução, "primeiramente, a seleção do espetáculo é fundamental, onde se escolhe um espetáculo específico de dança para ser analisado" (Silva, 2020), esta escolha orienta todas as etapas subsequentes e define o foco da pesquisa.

Após a seleção, foi essencial a identificação dos participantes envolvidos no processo de produção, como coreógrafos, técnicos de iluminação e som, costureiras e cenógrafos, segundo

¹⁰ São compreensões profundas e inovadoras que surgem ao perceber algo de maneira mais clara ou ao conectar ideias de forma inesperada. Eles ajudam a resolver problemas ou enxergar novas possibilidades.

Correia (2023) "identificar esses participantes ajuda a mapear as contribuições individuais e coletivas, proporcionando uma visão detalhada do funcionamento da produção".

Em seguida, foi realizada a observação participante, na qual inicialmente atuei como coreógrafa e, posteriormente, como produtora artística, esse método permitiu minha integração direta à equipe de produção, participando das atividades diárias. Essa posição proporcionou a oportunidade de observar de perto as interações, os processos e as dinâmicas da equipe, oferecendo uma perspectiva interna que frequentemente é inacessível por meio de métodos de pesquisa menos imersivos. Como destaca Spradley (1980, apud Correia, 2009) "há que realçar que os objetivos vão muito além da mera descrição dos componentes de uma situação, permitindo a identificação do sentido, a orientação e a dinâmica de cada momento".

Manter um diário de campo detalhado é outra prática crucial, como afirma Minayo (2014) "As anotações de campo registram observações, reflexões e anotações sobre o processo de produção, servindo como uma ferramenta valiosa para a análise e interpretação dos dados coletados", diários de produção, anotações de ensaios, registros de reuniões e outros materiais que documentem o processo criativo e organizacional, auxiliaram a atingir os objetivos desta pesquisa.

Houve a definição dos objetivos da pesquisa e a elaboração de um roteiro flexível com perguntas abertas para as entrevistas semiestruturadas, criou-se uma boa relação com o objetivo da pesquisa ao iniciar as entrevistas, explicando o propósito delas para obter o consentimento para gravação. Foi previamente agendada a data de cada entrevista, com os responsáveis pela produção do espetáculo, oferecendo uma compreensão mais rica e detalhada dos aspectos subjetivos do processo de produção. As entrevistas foram conduzidas a partir de um roteiro como guia, fazendo perguntas de seguimento para aprofundar as respostas.

Por fim, a gravação de vídeo e áudio de ensaios, reuniões e outros momentos relevantes foi realizada para uma análise posterior mais detalhada, Thiollent (2011) destaca a utilização de registros audiovisuais como uma "técnica essencial na pesquisa qualitativa, especialmente em projetos que envolvem observação participante e análise de processos organizacionais ou performáticos". Ele enfatiza como esses registros permitem uma análise detalhada dos eventos e interações, fornecendo uma camada adicional de dados que enriquece a compreensão do fenômeno estudado.

Cada uma dessas etapas foi essencial para compreender de forma abrangente e profunda o processo de produção de um espetáculo de dança, fornecendo uma base sólida para a análise e interpretação dos dados coletados.

2.6.2 Análise de Dados

A análise de dados foi conduzida utilizando a técnica de análise de discurso, que "permite categorizar e interpretar os dados qualitativos de forma sistemática" (Bardin, 2016), esta análise

envolve a redução dos dados obtidos, selecionando e simplificando as informações para remover dados irrelevantes ou confusos. “A análise e a interpretação desenvolvem-se a partir das evidências observadas, de acordo com a metodologia, com relações feitas através do referencial teórico e complementadas com o posicionamento do pesquisador” (Prodanov e Freitas, 2013, p.112), dentre os procedimentos específicos houve a análise crítica dos dados, após a entrevista, para verificar a completude e a necessidade de novas coletas de informações.

Os dados foram interpretados, para facilitar a compreensão e a verificação das hipóteses formuladas, a análise foi além da mera descrição dos dados coletados, buscando acrescentar novas perspectivas ao conhecimento existente sobre a produção de um espetáculo de dança. A interpretação envolve abstrair os dados para estabelecer explicações e relações de causa e efeito, os dados coletados através da observação e registrados em forma de notas de campo, que podem incluir descrições detalhadas, reflexões do pesquisador e interpretações preliminares, foram posteriormente analisados para identificar temas e padrões que contribuem para a compreensão do fenômeno estudado. Já os dados coletados através das entrevistas semiestruturadas foram transcritos, a partir das gravações, codificando e analisando as falas, identificando temas e padrões, para posterior análise e descarte de informações inválidas para o prosseguimento da pesquisa.

A análise de dados foi crucial para o avanço do conhecimento sobre a produção de espetáculos na dança, ou seja, é "essencial que haja um raciocínio lógico na análise para criar uma compreensão abrangente. Além disso, essa análise deve levar à formulação de novas questões ou hipóteses para pesquisas futuras” (*ibidem*, 2013). Interpretar os dados de maneira significativa foi fundamental para responder ao problema de pesquisa e validar as hipóteses sobre o processo criativo na dança.

3 CAPÍTULO III – ANÁLISE DE RESULTADOS

Neste capítulo, foram analisados os dados coletados por meio de entrevistas com a co-diretora artística Raíssa Castro, a co-diretora e coreógrafa da Companhia da escola Amanda Santos, uma aluna da Companhia Audrey Penha, a costureira dos figurinos do elenco e personagens Euza Alencar, o cenógrafo e artista plástico Roberval Miranda ou "Baianinha Miranda" (como é conhecido no mundo da arte), e o designer de luz e LED e diretor de iluminação Marcello Martins. Além das entrevistas, também houveram observações realizadas durante os ensaios e reuniões de produção do espetáculo VIVA! realizado pelo Backstage Studio de Dança. O foco principal recai sobre os processos criativos e logísticos envolvidos nessa adaptação, destinada a um elenco infantojuvenil, observando os desafios de transformar uma obra cinematográfica em um espetáculo de dança, com estreia em 18 de Dezembro do presente ano.

3.1 Abrindo as Cortinas: O Primeiro Ato do Processo Criativo

O Backstage Studio de Dança, fundado em 2008, se estabeleceu como uma instituição sólida na produção de espetáculos, realizando dois eventos anuais desde 2009, e a partir de 2014, a escola passou a explorar o universo dos musicais, alternando entre esses e mostras de dança, a decisão do tema de cada espetáculo é o primeiro passo do processo criativo, que envolve não apenas a escolha artística, mas também a definição de como o espetáculo será apresentado ao público, incluindo uma análise das necessidades técnicas e educativas. O início desse processo criativo de um espetáculo é, muitas vezes, marcado por um devaneio, uma fase em que as ideias começam a se formar de maneira espontânea, em entrevista, Raíssa Castro enfatizou que:

Essa fase é crucial pra gerar as bases iniciais de um espetáculo, geralmente as ideias do espetáculo, elas surgem de emoções. Vai muito de *vibes*¹¹, que geralmente eu e a Tia Amanda a gente tá sentindo, ou numa conversa, e a gente tem aquele primeiro sentimento, né? Caraca, vamos fazer isso, né? Ou então, seria legal fazer isso. Então, surge daí. Só que a gente já não conversa logo de cara, né? A gente só deixa como um *insight*, até porque surgem vários. Então, a gente sempre tem de três a cinco opções engatilhadas, tipo assim, que a gente fica meio que alimentando, aí conversa e tudo mais. Mas surge mais assim, de uma vontade. Ou realização pessoal, nossa, eu gosto muito desse filme, o desenho. Ou de uma sensação, nossos alunos gostariam muito de fazer isso aqui. Então, a gente meio que oscila nisso. (Entrevista 10/24)

Isso sugere que o processo criativo no Backstage Studio de Dança não segue uma linha predeterminada, mas é orientado por intuições momentâneas que, aos poucos, tomam forma e direção, este devaneio inicial oferece uma variedade de ideias que precisam ser filtradas para identificar aquelas que possuem maior potencial, o que é visto ao ser mencionado que existem “de três a cinco opções engatilhadas”, o que sugere um processo seletivo de desenvolvimento onde apenas as ideias

¹¹ Se refere a uma sensação ou intuição que as pessoas têm sobre uma situação, pessoa ou ambiente, muitas vezes de forma instintiva ou emocional.

mais viáveis seguem para a fase de produção, através dessa triagem criativa, a equipe é capaz de explorar diferentes caminhos, sempre equilibrando o impacto emocional que a proposta pode ter no público e sua viabilidade técnica. A relação com o devaneio poético é evidente, pois, o devaneio é o movimento inicial para se ter uma materialização dos pensamentos imaginários, proporcionando uma origem rica e fértil para o espetáculo, Bachelard (1996, p. 08) defende que "o devaneio oferece uma liberdade imensa ao espírito criador", destacando como essa fase inicial permite a exploração de diversas possibilidades. A escolha do tema é um dos primeiros pontos de estruturação do espetáculo, principalmente quando se trabalha com um elenco jovem, ao ser questionada sobre o que levou a escolha do espetáculo VIVA!, Raíssa explicou que:

VIVA!, especificamente, foi porque é um tema que fala tanto de família quanto de sonho. Então, o Backstage tem tudo a ver com sonho e a gente quis trazer um ambiente mais sentimental, sair daquela questão de aventuras e tudo mais. E trazer mais para as pessoas sentirem mesmo e conseguir levar essa história para a realidade de suas casas. Porque toda família vive isso, sonhos e tudo mais, os seus desacordos e acordos e tudo. Então, o VIVA! retrata muito família. A gente quis trazer também, já faz um tempo que a gente vem se aproximando mais das famílias do Backstage e tudo mais. Então, fez sentido para esse momento. (Entrevista 10/24)

Já Amanda Santos, ao ser questionada com a mesma pergunta afirmou que:

Cada tomada de decisão é muito única, né? Essa, particularmente, foi uma ideia minha, porque é um filme que toca muito no fundo da alma, assim, que fala de família e tem uma relação com vó, que é algo que, para mim, é uma característica muito forte também. Então, eu fiz a Raissa assistir, porque ela não tinha assistido ainda. E eu acho que ela se encantou também com a história. A gente conseguiu, através do filme, enxergar um espetáculo riquíssimo, assim, que ia tanto encantar os alunos quanto os pais, os familiares como um todo, porque a gente se preocupa com isso, né? Então, eu acho que a primeira ideia foi nesse sentido de a mensagem, né? O poder da mensagem que a gente vai passar. E aí, isso foi uma coisa que ligou, assim, a minha ideia com a dela e a gente falou, não, bora fazer VIVA!, vai dar certo. (Entrevista 10/24)

Ambas as entrevistas revelaram como o tema escolhido partiu da forte conexão emocional com a família e os sonhos, o que facilitou a identificação tanto do elenco quanto do público, destacando a universalidade do tema, o anúncio do espetáculo de fim de ano foi realizado na apresentação da escola em Junho do ano passado, após a coreografia de encerramento do mesmo, um momento em que a expectativa é cuidadosamente plantada nos corações de pais e alunos do Backstage, a emoção de descobrir o tema de um espetáculo envolve todos em um clima de antecipação e entusiasmo, criando um *storytelling*¹² que conecta o público à jornada artística que está por vir. A escolha de temas com forte apelo emocional e familiar permite criar uma narrativa que ressoe de maneira profunda com o público, ampliando o impacto do espetáculo, trata-se de um processo de criação de novos mundos que, muitas vezes, refletem as experiências reais de quem cria, a "relação entre o devaneio e a criação de mundos dialoga com o real" (*idem*, 1996, p. 19), ou seja, o

¹² Uma técnica de contar histórias de forma envolvente e persuasiva, com o objetivo de transmitir uma mensagem de forma inesquecível.

devaneio pode ser usado para reimaginar as experiências cotidianas. No caso de VIVA!, a criação desse "mundo" no palco envolve não apenas o elenco, mas também as famílias, que têm um papel ativo no processo criativo, oferecendo suporte emocional e participando da narrativa de maneira simbólica.

Raíssa também foi questionada sobre como a energia dos alunos impacta no processo criativo e no resultado final, ela destacou a importância da troca entre coreógrafo e aluno:

Impacta, porque assim, eu posso estar super animada com o tema, mas os alunos não ficaram. Só que dentro de sala é troca de energia, professor e aluno. Se a turma começa a vir meio desgostosa, ah, não estou muito a fim, eu não estou gostando, eu queria estar dançando outra coisa, aquela energia reflete no coreógrafo. O coreógrafo perde também em energia, em criatividade, em inspiração, e aí vira uma grande bola de neve. Então, tem que ter uma mentalidade muito forte, tanto de manter os alunos aquecidos naquilo, quanto não deixar que um possível tema que não tenha sido bem quisto, como que isso pode se tornar mais interessante para os alunos dentro daquele ensaio, dentro daquela aula. (Entrevista 10/24)

A motivação do grupo é essencial para o sucesso de um espetáculo, pois a energia trocada entre coreógrafos e dançarinos afeta diretamente o processo criativo, nesse contexto, o coreógrafo precisa manter uma postura resiliente, transformando um possível desinteresse dos alunos em algo que desperte sua curiosidade e engajamento, como afirma Velloso (*apud* Rengel e Thrall 2012, p.39) “mover-se bem não é garantia de uma eficiente e boa estruturação coreográfica”, é essencial estabelecer uma conexão entre os procedimentos utilizados, a temática ou a hipótese que se busca explorar em um processo de criação e a forma como se escolhe apresentar o resultado final, destacando a importância da reciprocidade para a criação artística na dança e de não estar no palco apenas reproduzindo os movimentos passados pela coreógrafa.

A energia dos alunos é um dos elementos mais ricos para o desenvolvimento de atividades criativas e significativas na dança, como ressaltado por Kropeniski e Kunz (2020, p.07), o envolvimento corporal com a dança oferece aos adolescentes um “momento de entrega, onde tudo acontece em meio à magia da presença”, essa energia, quando bem canalizada, transforma-se em um motor para a exploração do movimento, proporcionando aos jovens espaços seguros para se expressarem e questionarem padrões.

A abordagem da dança como um campo de experiência estética também estimula a reflexão e a criatividade, "dançar é imaginar, fazer e acordar em outros interiores e exteriores seus próprios olhares e imaginações", (*idem*, p. 09), destacando a dimensão poética e sensível da prática ao valorizar essa energia criativa, o educador pode incentivar a autonomia e a autoexpressão dos alunos, criando um ambiente no qual a dança transcenda a técnica e se torne um espaço de encontro consigo mesmo e com o coletivo.

A criação do roteiro é a fase seguinte, o mesmo encontra-se em anexo para melhor conhecimento do espetáculo, o mesmo foi elaborado em colaboração com a diretora, que realizou os

cortes e edições dos áudios, em seguida houve a organização e escrita das cenas, inserindo as coreografias definidas ao final do processo. Este espetáculo buscou manter a essência narrativa do filme, apresentando uma jornada de descobertas e reconciliação familiar por meio da música e da dança. O espetáculo possuiu um total de 34 cenas divididas em dois atos, com 18 momentos coreográficos, cada um sincronizado com situações importantes da narrativa, como "Mi Familia", "Entre Mundos", e o emocionante encerramento "O Amor Que Nos Une". As coreografias são realizadas por diferentes grupos de dança, incluindo a Companhia da escola, a turma HipHop Master, Baby Plus, Jazz Infantil, HipHop Juvenil, e Ballet Juvenil Avançado, as entradas e saídas são cuidadosamente coordenadas para permitir transições suaves, mantendo a fluidez e ritmo do espetáculo.

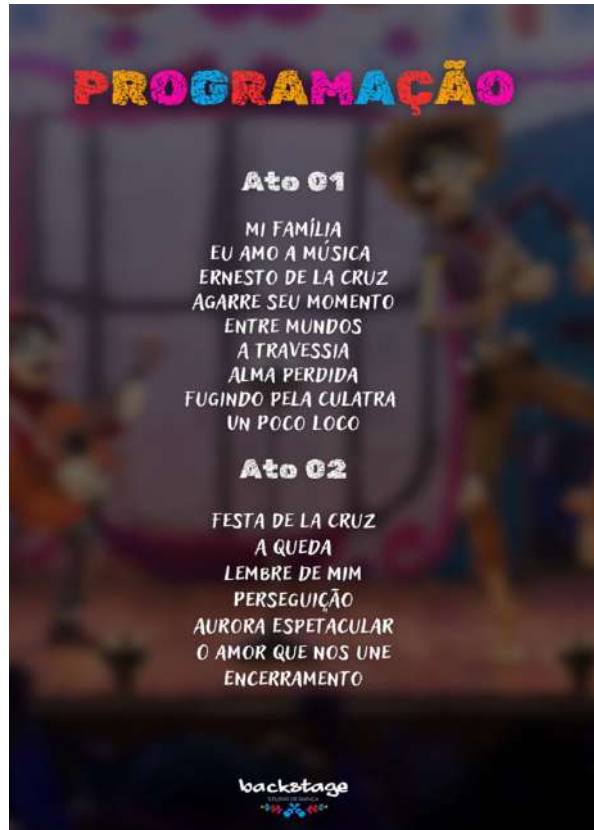
Quanto ao desenvolvimento do roteiro, cada cena foi desenhada para integrar dança e atuação, criando uma experiência imersiva para o público, a narrativa flui com momentos de diálogo e ação instrumental, conectados pelas coreografias que expressam emoções e reforçam a trama, como afirma Correia (2023, p.66) é “preciso levantar cuidadosamente todos os procedimentos fundamentais para a concretização do projeto, a fim de que o roteiro se torne realmente confiável”. Neste processo de criação do roteiro em específico, houve uma construção colaborativa, onde a diretora e a roteirista desenvolveram papéis complementares, juntas, buscamos uma integração harmoniosa entre dança e história, respeitando as características do filme e, ao mesmo tempo, adaptando-as para o palco. As coreografias, adicionadas ao final por ela, foram concebidas para reforçar os temas de família, cultura, e a importância de manter viva a memória de nossos ancestrais, este roteiro não é apenas um texto dramático, é uma celebração visual e rítmica, pensada para impactar o público e ressoar com a beleza da tradição.

Também ocorreu a definição dos personagens, onde foram realizadas audições entre os alunos interessados em interpretar os papéis principais do filme Viva: A Vida é uma Festa no espetáculo. Esse processo seletivo permitiu identificar talentos que melhor correspondessem às características e personalidades dos personagens, garantindo uma conexão mais autêntica com a narrativa original. A presença dos personagens no espetáculo de dança contribuiu para uma maior identificação do público com a história e tornou a experiência mais envolvente, inclusão desses elementos icônicos do filme enriqueceu a produção, criando um elo emocional mais forte e uma atmosfera cativante que transporta a audiência para o universo narrativo do espetáculo.

Em síntese, o início do processo criativo de um espetáculo de dança é marcado por decisões que vão além da definição do tema, abrangendo a escolha do roteiro, a definição de cenas e a criação de personagens. Cada etapa foi planejada para proporcionar uma experiência narrativa e visual única, onde a dança e a atuação se complementam de forma fluida, o resultado desse esforço colaborativo

foi uma produção que celebrou não apenas o filme que a inspirou, mas também a força da tradição e da memória coletiva, ressoando de maneira profunda com o público e os próprios intérpretes.

Figura 1: Programação do Espetáculo VIVA!



Fonte: Acervo pessoal de Castro, 2024.

3.2 Bastidores em Sintonia: Colaboração dos Componentes Cênicos

A colaboração entre a equipe é vital para o sucesso de um espetáculo de dança, já que a produção depende não apenas da performance dos dançarinos, mas de uma coordenação eficiente entre os departamentos técnicos e criativos, Castro enfatizou a importância de trabalhar com profissionais comprometidos e pontuais:

Tem que ser uma equipe pontual e comprometida com datas, com horários. Já erramos? Já erramos. Mas, ao longo dos anos, a gente vai vendo quem tem esse valor. Então, se uma equipe de costureira ou de cenário ou de técnica tem essa questão dentro de si já, tem que ser muito natural, né? Eu não posso impor isso para a pessoa. Se ela já tem esse compromisso, "eu quero entregar no combinado" ou até antes do combinado, não falha nos compromissos, nos encontros, nas reuniões, nos agendamentos., então, isso aí é como se fosse casando uma característica do Backstage com de outra equipe, né? Um prestador de serviço. Então, isso é um ponto, tem muitas pessoas que já vêm de anos, porque são pessoas que têm esse valor, além da qualidade da entrega. Não adianta a pessoa ser pontual, mas entregar algum item que não faça muito sentido ali. Tipo, de qualidade fraca, então a gente preza muito por isso também. (Entrevista 10/24)

Pode-se dizer que a gestão eficiente do tempo foi um dos pilares dessa produção, o que reflete na necessidade de uma estrutura bem organizada para que todos os elementos do espetáculo estejam prontos dentro do prazo, evitando problemas que poderiam comprometer a apresentação, essa abordagem reforça a ideia de que cada membro da equipe, desde a costureira até o técnico de iluminação, desempenha um papel essencial na criação do espetáculo. Sem essa cooperação entre os departamentos, o espetáculo pode perder coesão cênica, e a visão artística pode não ser plenamente realizada, portanto, o sucesso do espetáculo depende, em grande parte, da capacidade da equipe de trabalhar em conjunto e de respeitar as especificidades de cada função dentro da produção, "o processo colaborativo valoriza a contribuição de todos os envolvidos, permitindo uma construção coletiva e integrada da obra" (Monteiro, 2018, p. 19). Ao ser questionada sobre o preparo da equipe para manter essa essência do espetáculo apresentado, Castro respondeu que:

Na parte de figurino, por exemplo, sempre passa por um check, para ver se está todo mundo ok dentro daquele contexto que aquela turma vai contar. Em Manaus é muito difícil encontrar tecido, mas a gente vai para o plano B e plano C às vezes. Agora, dentro de palco, estrutura e tudo mais, a gente sempre pede que a equipe esteja inteirada de qual filme e tudo mais, e eles sempre vão fazendo a troca, o feedback, perguntando se está ok, conforme o esperado, tira coisa, acrescenta coisa, para sempre ficar com o melhor visual que a direção e a produção estão esperando. De que forma você organiza a logística do espetáculo, o espaço, o teatro, o figurino, para garantir que a produção seja eficaz? Tipo, o local que vai ser, a logística de cenário indo para esse local, a logística de iluminação indo para esse local, você organiza tudo com muita antecedência com essa equipe ou espera o mesmo espetáculo? Tem etapas. Então, a primeira etapa é sempre de figurino, que é o que mais demora. Aí vem a etapa de tratativa de aluguel do teatro, que o ideal é ser feito com bastante antecedência. Tem equipe de estrutura e iluminação, que também tem todo um design que eles vão elaborar, então também precisa de um tempo. Então, não é feito tudo de uma vez, mas a gente vai meio que dando um check em cada coisa que está sendo resolvida. Então, o que fica por último, geralmente é palco, iluminação e geralmente o que é primeiro é figurino e depois os cenários. Se for muito cenário, tem que ser visto primeiro. No caso desse espetáculo, não é muito cenário, então ficou o figurino primeiro. E aí o cenário está sendo visto agora. (Entrevista 10/24)

A estratégia de Castro em dividir o processo de produção em etapas específicas, como figurino, locação do teatro, e iluminação, reflete um planejamento cuidadoso e organizado, essencial para evitar contratemplos e garantir a qualidade visual do espetáculo, conforme sugerido por Pires (2016, p.14) "o produtor que faz parte de uma organização tem uma visão mais objetiva do grupo de trabalho e da missão do mesmo, podendo mais facilmente alcançar as metas desejadas, nomeadamente ao nível artístico, visto que conhece com clareza a visão artística do grupo". Isso destaca a importância de uma comunicação constante e eficaz entre todos os setores de uma produção para otimizar os recursos e minimizar riscos, essa prática fortalece ainda mais a coesão do projeto e facilita ajustes rápidos conforme as necessidades que surgem durante o processo.

Mergulhando no quesito dos componentes cênicos, algumas perguntas foram feitas a alguns membros da equipe técnica, a costureira Euza Alencar, por exemplo, foi questionada sobre como

manter a fidelidade à visão da direção artística e ao tema do espetáculo, e falou quanto a questão de preservar a essência do mesmo nos figurinos:

Olha, pra manter o figurino alinhado com o que a direção quer, eu sempre trabalho em parceria, não gosto de resolver as coisas sozinha. Então, quando começo a procurar os materiais, já peço ajuda delas, sabe? Faço questão de ouvir a opinião da Raíssa e da Amanda em cada etapa do processo. Primeiro, eu faço uma pesquisa sobre os tecidos, as cores, e os detalhes que melhor representam o tema e o clima do espetáculo. Aí, trago essas opções pra elas darem uma olhada, e a gente vai ajustando até ficar do jeito que elas imaginaram. Essa troca de ideias é o que garante que o figurino final seja fiel à visão da direção artística e consiga traduzir a essência do espetáculo. Desde a escolha do tecido até os últimos acabamentos, tudo é pensado junto, pra que o resultado seja perfeito e todo mundo fique feliz com o que vai aparecer no palco. (Entrevista 10/24)

No caso de VIVA!, houve uma ênfase na necessidade do trabalho colaborativo durante o processo de criação dos figurinos, para se manter a fidelidade à visão artística e ao tema do espetáculo, ou seja, se exigiu um diálogo constante entre as costureiras e a equipe de direção artística. A abordagem de Euza, que valoriza a troca de ideias e a consulta a cada etapa, garantiu que as escolhas de materiais, cores e acabamentos não apenas atendessem às necessidades estéticas, mas também capturassem a essência da produção, esse compromisso com a colaboração assegura que o figurino final seja uma extensão visual harmoniosa da narrativa e da atmosfera desejada, contribuindo para a coesão artística e a satisfação de todos os envolvidos na realização do espetáculo, Souza e Ferraz (2013) defendem que "o figurino deve ser uma extensão do corpo do bailarino, garantindo conforto e facilitando a expressividade dos movimentos". Os figurinos desempenharam um papel fundamental nessa construção visual e estética do espetáculo, a maioria foi inspirada na cultura mexicana, cuidadosamente selecionados para garantir não apenas o impacto visual, mas também o conforto dos bailarinos, mesmo com a questão dos desafios, como comentou Alencar:

A dificuldade para fazer um figurino para jovens e crianças é, no caso, com tecido. Porque quando pedem algo com tecido que precisa ter movimento e o tecido pedido não vai dar esse movimento, aí eu tenho que sugerir uma malha, algo que dê a elasticidade, que tenha elasticidade para poder ter um movimento melhor. Essa preocupação é essencial, porque o tecido precisa acompanhar os movimentos sem limitar a expressão dos bailarinos em cima do palco. Além disso, o ajuste de cada figurino pros jovens exige um trabalho detalhado, desde a escolha da malha que garante a tal da flexibilidade até os acabamentos que permitem liberdade sem comprometer a beleza que a Raíssa e a Amanda querem. (Entrevista 10/24)

A fala de Euza Alencar evidencia os desafios envolvidos na confecção de figurinos para jovens e crianças, especialmente no que diz respeito à escolha de tecidos que proporcionem a elasticidade necessária para facilitar a liberdade de movimento dos bailarinos. A preocupação com a funcionalidade e a estética é fundamental, e Alencar destacou a importância de garantir que o tecido acompanhe as exigências físicas da dança, sem comprometer a expressão artística no palco, esse cuidado detalhado, desde a seleção das malhas até os acabamentos, reflete o compromisso em atender às expectativas da direção artística. No Backstage Studio de Dança, essa preocupação é ainda mais complexa devido à ausência de um figurinista especializado, a criação dos figurinos envolve uma colaboração intensa entre as coreógrafas e a equipe de costureiras, com base em referências

pesquisadas e discutidas em reuniões. O processo, que incluiu uma pesquisa cuidadosa de tecidos e possíveis modificações, demonstra um esforço coletivo para superar as limitações e garantir que o resultado final esteja alinhado com o tema do espetáculo, como afirma Nunes (2019, p.12) todo esse processo de colaboração entre "figurinos e efeitos visuais, faz com que o público sinta que a peça sempre esteja em 'movimento'".

Os figurinos da Companhia foram finalizados em 18 de novembro, exatamente um mês antes da estreia do espetáculo, esse prazo adequado permitiu às bailarinas um período considerável para ensaios e para a realização de ajustes necessários, embora os figurinos estivessem em consonância com o tema e a cultura mexicana, a saia longa imposta por alguns trajes gerou limitações significativas nas movimentações em plano baixo, essa dificuldade ressalta a importância de considerar a mobilidade exigida pelas coreografias ao definir os trajes, sugerindo uma análise mais aprofundada das necessidades físicas da performance para evitar restrições futuras.

No entanto, os figurinos dos personagens principais, embora entregues uma semana antes do espetáculo, possibilitando que os bailarinos ensaiassem as trocas de roupa, foram finalizados bem em cima da data de estreia, o que trouxe desafios adicionais à preparação. Apesar desses obstáculos, a abordagem colaborativa foi essencial para a realização dos ajustes necessários, destacando a relevância de planejar figurinos que equilibrem a estética e a funcionalidade para garantir o sucesso da performance.

Outro fator que impactou diretamente a produção de VIVA! foi a decisão de economizar nos figurinos em partes do espetáculo que não exigiam caracterização detalhada, para algumas coreografias, como as que incorporavam um estilo de jazz contemporâneo, foi decidido que as bailarinas usariam um figurino simples, montado por elas mesmas, sem a necessidade de um trabalho mais elaborado da equipe de costureiras, essa decisão não apenas reduziu custos, mas também permitiu que as dançarinas tivessem maior flexibilidade durante as apresentações.

Além disso, a simplicidade do figurino contribuiu para destacar ainda mais a técnica e a expressividade corporal dos bailarinos, foi visto como Raíssa e Amanda optaram por esse figurino alternativo para uma das coreografias da Companhia, composto por um top e um short de lycra pretos, simples e sem detalhes, onde as próprias bailarinas já possuem em casa, a escolha foi feita, como dito anteriormente, para evitar gastos extras e para atender ao caráter mais abstrato dessa parte da apresentação, isso foi essencial para que os dançarinos pudessem se mover livremente, sem que o figurino restringisse seus movimentos, ao mesmo tempo em que mantinham a autenticidade visual da cultura retratada. Essa decisão também destacou a conexão direta entre os corpos das bailarinas e a música, criando uma atmosfera mais intimista e poderosa, em que o público podia se concentrar na técnica e na emoção transmitida pelos movimentos, a opção por roupas confortáveis e versáteis

permitiu uma fluidez maior nos movimentos, essencial para a dinâmica da coreografia, que exigia transições rápidas e precisas.

Figura 2: Figurino do personagem Héctor



Fonte: Acervo de Castro, 2024.

Ademais dos figurinos, os cenários e projeções digitais também contribuíram para criar uma experiência imersiva no palco, a cena "Entre Mundos", por exemplo, usou projeções e um cenário maior de lápides para transportar o público para um cemitério inspirado no filme *Viva: A Vida é uma Festa*. Tanto o cenógrafo como o diretor de iluminação foram questionados sobre como incorporaram os elementos para reforçar a narrativa e o ambiente do espetáculo, “Baianinha” respondeu:

Bom, o que dizer do musical VIVA!, que vai ser feito pelo Backstage? Amiga, o que eu posso dizer para você que vai ser uma pegada show de bola. Ela começa assim, a primeira pegada é a vida. Então, vai ser muito colorido, vai ter muita riqueza de cenografia, muitos detalhes, iluminação, composição, sabe? Então, vai ser uma riqueza de detalhe muito grande que vai dar trabalho. Vai porque, assim, nós estamos tirando isso aí de um desenho, né? Isso tá vindo de um desenho. Então, você sabe que em desenho a gente cria cada coisa, muita coisa que nem na realidade não existe, mas nós temos que dar vida pra isso, vamos ter que dar vida pra isso, né? E depois nós vamos sair dessa alegria toda, desse mundo mágico todo de alegria, e vamos passar pro lado espiritual, né? ¿Que é uma outra metamorfose, né? Que você vai ter que entrar realmente nesse clima fúnebre, né? Então, tudo isso aí, como eu tô lhe falando, é uma riqueza de detalhe. Então, trabalho isso aí com certeza vai dar. A gente tá pensando em cada ponto, em cada vírgula, em cada situação. Então, geralmente, quando eu tô na produção dessas situações, eu gosto de sentar e ficar vendo, entendeu? Acompanhando todo o processo até entregar o filho pronto. Mas o espetáculo VIVA é uma surpresa que tá vindo aí, né? Muito trabalho, muito trabalho mesmo. E é isso aí, gente. Eu acho que o público não vai se arrepender do que vai ver, eu acredito que peça bis. (Entrevista 10/24)

Já Marcello Martins respondeu que:

Antes de pensar nos equipamentos técnicos, para mim é fundamental conhecer a fundo a história e a mensagem que queremos transmitir com o espetáculo. No caso de VIVA!, assisti

o filme várias vezes, absorvendo cada detalhe da narrativa, das emoções dos personagens e da estética visual. Além disso, fiz uma pesquisa aprofundada sobre o contexto e os elementos culturais que o filme explora, como o Dia dos Mortos e a importância das tradições familiares. Esse processo de imersão me ajuda a entender o que precisa ser traduzido para o palco, pra que o público sinta a mesma magia e conexão que o filme proporciona. Minha intenção é, realmente, capturar e trazer a essência do filme pro palco de forma autêntica. Esse é um processo cuidadoso que envolve alinhamento com a equipe, e, nesse sentido, a Raissa já trouxe algumas ideias iniciais muito boas. Juntos, trabalhamos pra refinar e combinar essas ideias, ajustando cada detalhe pra que tudo esteja perfeito e em harmonia com a proposta do espetáculo. Queremos que, ao assistir, as pessoas sintam que não estão apenas vendo uma adaptação, mas sim uma verdadeira extensão do espírito do filme para o palco. (Entrevista 10/24)

Figura 3: Coreografia “Entre Mundos”



Fonte: Acervo de Castro, 2024.

A integração de diferentes tecnologias para criar ambientes imersivos tem se tornando uma prática comum, permitindo que o público se envolva mais profundamente na narrativa visual, a combinação de elementos físicos e digitais ampliou as possibilidades narrativas do espetáculo, tornando-o visualmente impactante e memorável, Benevides, Tudella e Araújo (2013, p.16) falam sobre como um “grupo de dança ou teatro pode agregar muitos colaboradores à sua volta. A pessoa responsável pela iluminação pode trabalhar com outro(s) auxiliar, por exemplo”, isso vale para os audiovisuais e cenografia também.

O planejamento técnico é uma parte crucial das reuniões de produção, lideradas por Raíssa Castro. Essas trocas entre os diferentes componentes cênicos garantem que o produto final seja coerente e fluido, permitindo que todos os elementos se integrem de forma harmoniosa e criem uma experiência imersiva para o público. O diretor de iluminação, Marcello, comentou sobre essa dinâmica de colaboração, enfatizando a importância de trazer ideias abstratas para o concreto:

Também dou sugestões, assim como ela também. Tem coisas que ela descreve, mas não consegue mostrar, e aí eu venho e consigo trazer isso para o 3D e depois para o real. É algo bem incrível. A gente vai traduzindo o conceito inicial pro palco, e o resultado final é uma composição visual que envolve tudo, iluminação, cenário e projeções. Trabalhar com essa passagem da ideia pra forma física é desafiador, mas quando conseguimos, o impacto é enorme. Esse diálogo com a Raíssa e com o restante da equipe é essencial, porque cada detalhe técnico vai somando na criação da atmosfera do espetáculo, e o público sente isso. (Entrevista 10/24)

Martins destaca como o trabalho colaborativo com Raíssa e outros membros da equipe permite traduzir visões artísticas em realidades palpáveis no palco, fortalecendo a narrativa e a experiência visual para o público. Já o cenógrafo "Baianinha" disse que:

Sugestões a gente sempre dá, porque tem coisas que o figurinista, o escritor desenha e cria, e nessa criação tem elementos que ele cria e que a gente não consegue chegar ao que ele quer, mas a gente procura chegar a 99%. Então, a gente tem essa liberdade de poder mudar algo sem mexer na essência da história, de poder ter esse feedback com o diretor. Então, é nessa pegada. Eu acredito que, na minha concepção, quando a gente quebra alguma coisa, a gente dá essas quebradas aí, é porque é muito bom, porque você se sente no personagem, é sinal que você absorveu o que o diretor te passou, entendeu? O que o escritor te passou. Então, é sinal que você absorveu. Então, nessa absorção, você consegue, entendeu? É muito bacana esse feedback. Quando você incorpora sendo figurinista, ou contra a regagem, ou sendo bailarino, é muito bom quando você consegue, entendeu? Incorporar o papel que você determina que você está fazendo, entendeu? Então, pra gente que fica nos bastidores, é muito prazeroso depois você ir lá assistir e ter aquele impacto do que você fez e que realmente você teve um retorno positivo. Isso é muito bom. (Entrevista 10/24)

A colaboração entre os membros da equipe técnica, como o diretor de iluminação Marcello e o cenógrafo "Baianinha," ilustra a importância de traduzir conceitos abstratos em uma experiência cênica coesa e visualmente impactante. Martins destacou como o diálogo com a direção artística permite que ideias iniciais se materializem em formas tridimensionais, enquanto o cenógrafo ressaltou a liberdade criativa de adaptar elementos ao mesmo tempo que preserva a essência da narrativa, ambos os depoimentos evidenciam como a troca de ideias e o trabalho interdisciplinar são fundamentais para superar os desafios técnicos e artísticos.

Esse processo de integração não só fortaleceu a narrativa visual do espetáculo, mas também proporcionou aos profissionais dos bastidores a oportunidade de incorporar seu papel no desenvolvimento da história, para Marcello, a iluminação transcende sua função técnica, tornando-se um componente essencial da atmosfera e do impacto emocional sobre o público, "a iluminação para cena guarda para si uma função particular [...] deflagrando sensações que derivam para o contexto amplo da percepção" (Benevides, Tudella e Araújo, 2023, p. 26), da mesma forma, "Baianinha" enfatiza o valor de alcançar o equilíbrio entre as demandas artísticas e as limitações práticas, garantindo que cada detalhe técnico contribua para a construção de uma experiência rica e imersiva. Esses relatos reforçam a ideia de que a excelência em espetáculos cênicos depende da sinergia entre as diversas áreas, desde a criação do figurino até a afinação da iluminação, o impacto dessa colaboração é sentido não apenas pelos artistas no palco, mas também pelo público, que vivencia uma narrativa enriquecida pelo trabalho cuidadoso e integrado de toda a equipe técnica.

Cada etapa do processo de produção é crucial para o sucesso do espetáculo, e isso inclui não apenas os aspectos criativos, mas também os logísticos e técnicos, cada membro da equipe desempenha um papel fundamental, e tarefas como o transporte dos cenários até o teatro demandam uma equipe especializada para assegurar que todos os elementos cheguem em condições ideais para a montagem, esse cuidado evita danos aos materiais e assegura que a estrutura do cenário esteja pronta para atender às exigências artísticas e funcionais do espetáculo. A organização logística, portanto, se apresenta como um dos pilares para evitar contratempos e assegurar que todos os prazos sejam cumpridos, um planejamento prévio detalhado é indispensável para prever possíveis desafios, essa preparação não apenas mitiga riscos, mas também contribui para a eficiência do processo, permitindo que a equipe criativa e técnica concentre sua energia no refinamento artístico.

Figura 4: Projeto 3D Painél de LED do Espetáculo.



Fonte: Acervo de Martins, 2024.

Além disso, essa organização cuidadosa garante que o espetáculo flua sem problemas técnicos, proporcionando uma experiência coesa e profissional tanto para o elenco quanto para o público. É importante lembrar que o público, no fim, é o principal elemento de todo esse processo, pois é para ele que a arte é destinada, como explica Mendes (2018, p.199) "de nada valem as ações, as capacidades criativas e as habilidades técnicas de uma equipe, se ao final de todo o trabalho não venha existir um pingo de poesia, de algo que transcenda toda solidez e ordem implantada".

Dessa forma, o planejamento e a execução logística devem sempre servir a um propósito maior: permitir que a arte alcance sua plenitude e toque o espectador de maneira única e significativa, a troca entre os participantes de um espetáculo impacta na criação artística e na narrativa, que, por

sua vez, desempenha um papel fundamental na construção de experiências imersivas, explorando a importância da narrativa na performance, especialmente no contexto de produções voltadas para um elenco jovem.

A produção de VIVA! exemplifica como o trabalho coletivo, integrado e cuidadosamente planejado entre coreógrafos, costureiras, técnicos e cenógrafos é essencial para criar uma experiência artística coesa e impactante. A valorização de cada função e o respeito ao tempo e à habilidade dos colaboradores não apenas garantem a execução eficiente do espetáculo, mas também promovem uma construção coletiva que enriquece a obra como um todo, resultando em uma produção visual e sensorialmente envolvente que cativa o público e mantém viva a essência artística da obra.

Figura 5: Estrutura Painel de LED e iluminação do Espetáculo



Fonte: Acervo de Martins, 2024.

Essa sinergia entre os diferentes setores da produção permite que a narrativa se desdobre de maneira fluida, potencializando a conexão emocional entre o público e os bailarinos. Além disso, a troca constante de ideias entre os envolvidos estimula a criatividade e a inovação, proporcionando soluções cênicas que reforçam a temática e a estética da obra. O diálogo entre coreografia, figurino e iluminação, por exemplo, torna-se fundamental para traduzir visualmente os sentimentos e mensagens que o espetáculo busca transmitir. Dessa forma, VIVA! não é apenas um espetáculo de dança, mas um testemunho do poder transformador da arte coletiva. É na união desses esforços que

a magia do palco ganha vida, transcendendo os limites do entretenimento para tocar profundamente a plateia.

Figura 6: Cenário “Altar da Família” + cena “Canção para Inês”



Fonte: Acervo de Castro, 2024.

3.3 Reimaginando Narrativas: O desafio em traduzir obras existentes

Adaptar uma obra existente, como *Viva: A Vida é uma Festa*, apresenta desafios adicionais em termos de fidelidade ao material original e a criação de uma narrativa coerente em um novo formato, como a dança, a diretora artística Raíssa Castro destacou que:

Eu acho que o maior desafio é a ambientação. Como que eu vou conseguir colocar a plateia, o público, imerso naquela história? Então, eu acho isso muito desafiador. E alguns filmes não têm muita música, ou muitas músicas legais, digamos assim. Tem muito instrumental e tal. Então, isso também eu acho muito desafiador. Porque a música é uma parte fundamental, então, se a trilha sonora não é rica, digamos assim, você tem que ampliar a sua pesquisa. Mas são duas coisas que eu acho bem difíceis. Como ambientar? E a parte da trilha sonora também eu acho um pouco complicada. (Entrevista 10/24)

Isso evidencia a importância de recriar o universo do filme através da dança, respeitando tanto a essência emocional quanto visual do material original, a ambientação torna-se um dos principais focos da produção, exigindo que cada elemento cênico, coreográfico e visual colabore para

transportar o público para o universo do filme, com relação a essa dificuldade de adaptação, Santos respondeu que:

Eu acho muito desafiador, porque é um filme que só tem a parte artística, né? Quando a gente pega um musical, que ele já tem a dança e tudo mais, é um pouco mais tranquilo, não vou dizer fácil, mas é um pouco mais tranquilo de se trabalhar. Só que o que a gente tem que fazer? Dentro de um filme, ver o que vai encaixar mais para um processo de coreografia. Então esse é o primeiro passo, isso já é por si desafiador. Por exemplo, especificamente em VIVA!, esses bichos que voam, trabalhar com dois mundos, o vivo e o morto, né? No meio de uma coreografia, então são dois extremos dentro de um roteiro só. Então eu acho que esse é um dos primeiros desafios. E o outro é a parte emocional, com alunos que são iniciantes principalmente. Transpor isso para eles em sala. Então é os momentos de roda que a gente faz bastante para mostrar as cenas do filme, contar a participação deles, porque é desafiador você pegar um artista cru, querendo ou não, né? Que está começando ainda a fazer aula e tal, e trabalhar algo tão forte, tão intenso. Mas eu acho que quando a gente faz com amor e com entrega, a coisa acontece. (Entrevista 10/24)

Nesse contexto, o conceito de tradução intersemiótica revela-se particularmente relevante, “não se trata apenas de uma mudança de meio ou linguagem, mas de uma reconstrução que implica criação, interpretação e recriação” (Plaza, 2003, p. 57). Adaptar Viva: A Vida é uma Festa para o palco da dança envolveu não apenas a transposição de cenas e narrativas do filme para uma nova forma artística, mas também a transformação dessas histórias em movimentos corporais que transmitam as mesmas emoções e mensagens de forma sensível e impactante, “a tradução é sempre uma operação hermenêutica, pois implica interpretação; e toda interpretação é por sua vez recriação” (*idem*, 2003, p. 63).

Nesse sentido, o trabalho do Backstage e sua equipe reflete uma compreensão profunda desse processo hermenêutico, o *brainstorming*¹³ inicial e a seleção cuidadosa das cenas correspondem ao momento de interpretação, já a distribuição dos estilos de dança e a criação das coreografias exemplificam a recriação necessária para que o espetáculo se torne não apenas uma adaptação fiel, mas uma obra de arte independente, que dialoga com o material original ao mesmo tempo que propõe novas formas de conexão com o público. Dessa maneira, o processo de adaptação de Viva! transcende a reprodução literal, propondo uma narrativa que respeita a essência do filme enquanto explora a potência expressiva da dança para comunicar emoções, valores culturais e experiências humanas de forma inovadora.

Amanda Santos, desempenhou um papel fundamental na tradução das cenas para o palco, adaptando os estilos de dança de acordo com a carga emocional de cada momento, o jazz lyrical foi utilizado em cenas mais sensíveis e emocionantes, como "Canção para Inês", onde as transições suaves e expressivas desse estilo contribuíram para transmitir as complexas relações familiares retratadas no filme. Em contraste, as danças urbanas foram escolhidas para cenas mais dinâmicas, como “O Amor que nos une”, onde a energia vibrante e os movimentos ágeis ajudaram a manter o

¹³ É uma técnica de pensamento criativo que consiste em gerar ideias e soluções para problemas. É uma dinâmica de grupo que visa estimular a criatividade e incentivar novas formas de pensar.

público conectado com o ritmo frenético da história. Além disso, o jazz musical foi incorporado em momentos de maior teatralidade, como "Un Poco Loco", em que a coreografia combina a técnica teatral do jazz com a narrativa da cena, este estilo, que mescla performance e dança, permitiu aos dançarinos explorar a fluidez da narrativa e criar um contraste entre momentos de leveza e tensão dramática. Já Castro ao ser questionada sobre o maior desafio dessa adaptação no processo coreográfico respondeu:

Pra mim, o que é mais difícil é fazer os alunos gostarem. Porque nem sempre eles gostam do tema que eles pegam. Mas, a movimentação em si, ela flui muito natural, porque eu meio que boto a música e vou sentindo ali uma movimentação, óbvio, dentro do meu estilo, e tento brincar com a pegada que o filme tem. Por exemplo, a gente está contando agora uma história que é no México. Então, tem que ter essa essência. Então, eu tento mesclar. Mas... Pra mim, a movimentação em si não é tão difícil. É mais mesmo fazer os alunos... Ah, beleza, quero dançar isso, quero me divertir dançando isso. (Entrevista 10/24)

Os desafios de ambientação e da criação que dialogue com o público evidenciam a complexidade deste processo de adaptação, a direção artística ressaltou que envolver o público na atmosfera do filme e manter a energia criativa são essenciais para a aprovação do público. No entanto, como apontado, o desafio não está apenas na técnica, mas também em manter o interesse e a motivação dos alunos. Havendo uma importância de incluir os alunos no processo criativo de maneira mais ativa, estimulando sua vontade e engajamento, o que pode elevar tanto o desempenho deles quanto a qualidade artística do espetáculo, como afirma Ostrower (2004, p.127) “a produtividade infantil é rica, em quantidade e descobertas. A nós adultos espanta muitas vezes pela ‘ousadia’, por sua liberdade de ação”, este processo em evolução poderia beneficiar-se da flexibilidade e da abertura para as contribuições dos bailarinos de todas as idades, reforçando o compromisso deles com o tema e com o resultado final.

A trilha sonora é outro aspecto crucial no processo de adaptação, a música não apenas intensifica as emoções transmitidas pelas coreografias, mas também mantém a conexão com o filme original, em VIVA!, grande parte da trilha é instrumental. Manter o equilíbrio entre o uso do instrumental e a criação de momentos coreografados que sustentem a narrativa é uma questão complexa, para garantir a fidelidade ao filme sem comprometer a experiência estética do público, a equipe se dedicou a uma pesquisa musical cuidadosa, selecionando trechos que melhor traduzissem a emoção e o ritmo de cada cena, enriquecendo a narrativa. A escolha das músicas para essas coreografias extras também é um ponto fundamental, como muitas dessas cenas não fazem parte da trilha sonora original do filme, Raíssa e sua equipe buscam músicas que complementem o tom e a temática do espetáculo sem destoar da proposta inicial. Isso exige uma curadoria cuidadosa, que equilibre a atmosfera emocional das cenas com a energia necessária para manter a fluidez do espetáculo. No espetáculo observado, por exemplo, foram selecionadas faixas que dialogam com a estética e o sentimento do filme, mas que trazem novos ritmos e estilos, como o jazz contemporâneo

e a dança urbana, ampliando as possibilidades expressivas no palco sem perder o vínculo com o tema central da produção.

A adaptação de uma obra como *Viva: A Vida é uma festa*, exige uma abordagem multidisciplinar, onde os elementos de dança, música e cenografia trabalham em sinergia para capturar a complexidade e o impacto emocional do filme, proporcionando ao público uma nova e envolvente perspectiva da história. No entanto, se fez necessário um planejamento detalhado e contínuo de todos esses elementos, a trilha sonora, por exemplo, neste caso é composta por um instrumental original, e exigiu uma pesquisa extensa para encontrar faixas adicionais que mantivessem o tom do espetáculo. Santos comentou a respeito da trilha sonora:

A música tem total influência no processo de criação, eu acho que quando a gente se encanta com a música, vem tudo mais fluido. Assim, com anos de experiência, eu já consigo coreografar muita coisa em tempo real, dentro de sala. Tem coisas, músicas mais complexas ou turmas mais avançadas, que eu posso montar a coreografia um pouco antes. Mas eu acho assim, quando eu me encanto com a música, quando a música toca no meu coração, eu só deixo ir. Eu só deixo fluir. Mas acontece também de músicas que a gente não se identifica de cara, que a gente tem uma dificuldade maior, só que tá dentro do tema, combina com o tema. Então eu acho que ali tem que ir em uma pesquisa. Uma pesquisa maior em relação ao filme. Eu sempre busco, quando a música não me encantou, mas eu preciso usá-la, eu busco sempre ter uma pesquisa mais a fundo, que eu consiga extrair dali algo genuíno em mim. Porque senão não vai sair verdadeiro. Uma inspiração, se ela não vier da melodia, ela vai vir da história. Então acho que é daí que surge o meu processo de criação. Que aquele momento tá contando. E aí eu vou, as coisas vão fluindo. E da turma também, né? O feedback é tudo mais. Mais ou menos assim. (Entrevista 10/24)

Aqui podemos ver como o eu rítmico reflete diretamente no processo de criação do espetáculo *Viva!*, em que as coreógrafas foram convidadas a explorar a narrativa por meio de improvisações orientadas. Durante os ensaios, o ritmo das trilhas sonoras mexicanas e os temas emocionais foram utilizados como estímulos para a geração de movimentos autênticos e sensíveis, conectando cada intérprete à essência da história. Segundo Ribeiro (2015, p.118) "apostando no improvisado como estímulo para uma criação singular em dança. Um movimento alicerçado por uma incessante atenção ao fazer e por um foco maior ao processo de investigação do movimento do que a forma do movimento e seu resultado", no caso do espetáculo analisado, essa metodologia favoreceu a criação de momentos coreográficos que refletiam não apenas a narrativa coletiva, mas também a identidade individual da coreógrafa, a experiência clínica convoca a criação de um corpo de presença e de uma escuta das sensações para possibilitar o compartilhamento de experiências, essa abordagem aprofunda a discussão sobre como a abertura sensorial e a escuta interna influenciam a improvisação e a expressão do eu rítmico na dança.

Além disso, viu-se a necessidade de incluir músicas que, desde o início, apoiaram e refletiram a mensagem pretendida para cada cena coreográfica, permitindo uma maior fluidez nas transições entre cenas e estilos, como explicado por Monteiro (2021, p.16), o espetáculo não depende "apenas

da movimentação, mas também do entendimento das músicas aprofundando também estudos sobre afetações corporais pelos estímulos musicais”.

Por fim, os ensaios gerais aconteceram para que os alunos se sentissem seguros no dia da apresentação, estando a par de todo o espetáculo do início ao fim, assim como os ajustes finais por parte dos componentes cênicos. Com relação a esses desafios finais, Castro comentou que:

O maior desafio no final é juntar todas as turmas, todas as professoras, todos os alunos e colocar tudo na ordem, numa grande carga horária de ensaios para ficar tudo bem ajustado, sincronizado. Todo mundo saber as suas devidas partes, onde entra, onde sai. Então, a parte final é o mais trabalhoso, mas é quando também a gente começa a enxergar o espetáculo. Então é quando tudo meio que começa a fazer sentido. (Entrevista 10/24)

Santos, ao ser questionada com a mesma pergunta, respondeu:

São inúmeros os desafios. Eu vou contar alguns que eu lembro assim. Você monta todo um trabalho, aí de repente o LED ocupa 30% do palco. E aí a gente tem que readaptar os alinhamentos no dia anterior. No ensaio geral a gente se depara com uma situação que ou a gente vai ter um desafio muito grande com a pessoa que tá montando a estrutura ou com os nossos alunos. E na maioria das vezes a gente leva pros alunos. Porque é mais fácil de lidar, por incrível que pareça, com os alunos do que com o pessoal da técnica que antes isso já foi mais desafiador. Agora existem reuniões e reuniões antes de alinhamento. Mas é um desafio casar tudo. O cenário com os posicionamentos no palco, né? Eu acho que isso é um grande desafio. Às vezes figurinos, porque a gente tá há 20 anos trabalhando e sempre tem alguma coisa, sempre tem algum ajuste, sempre tem algo de última hora pra gente resolver. Que mais? Isso é desafios em reta final, né? De ensaio geral, eu acho que é a logística de lidar com um número muito grande de aluno. E também o emocional, ele faz as pessoas ficarem diferentes do comportamento numa reta final dessa. Então a gente tem que lidar com essa ansiedade desse povo que fica, meu Deus, porque envolve muito o emocional. Eu acho que isso é até um grande diferencial no mundo da arte. Porque eu acho que isso traz pra gente uma motivação maior. A gente lidar com coisas diferentes, né? Quem que não quer uma novidade no trabalho todo dia? Mas é desafiador. Então a gente como líder tem que, porque a gente também sente essas coisas. Só que a gente tem que ter esse discernimento de olhar qual é o foco daquele momento, qual é a prioridade, né? E os alunos tão tudo ali, enlouquecidos, querendo se ver e tal. E a gente tá focada em entregar e resolver. Então isso é bem desafiador também, mas eu adoro. (Entrevista 10/24)

O trabalho da equipe mostrou o quanto a tradução de temas visuais e culturais complexos, como a representação do mundo dos vivos e dos mortos, depende de uma união de técnicas de dança versáteis, incluindo jazz lyrical, danças urbanas, jazz musical, dança contemporânea e ballet clássico, Velloso (*apud* Rengel e Thrall 2012, p.40) comenta como a “organização do corpo e do movimento depende fundamentalmente do número e da intensidade das conexões e do modo como essas funcionam cooperativamente para criar um todo inter-relacionado de movimento”, este cuidado trouxe ao espetáculo um dinamismo, permitindo que os bailarinos, mesmo os iniciantes, desenvolvessem uma interpretação verdadeira e impactante. Ao ser questionada quanto a garantia de que a narrativa do espetáculo esteja explícita a partir do trabalho de cada coreógrafa, Castro respondeu o seguinte:

Olha, sendo bem sincera, eu gosto muito da liberdade. Às vezes eu me frustro, mas a dança é muito de criação, né? E a pessoa tem que estar bem, tem que estar à vontade para criar o seu. Se é uma pessoa que mergulha na história, ela vai entregar o melhor dela, ela vai conseguir se contextualizar e vai conseguir criar o trabalho dela dentro do tema proposto, né? Se é uma pessoa que não se entrega tanto, vai ficar um pouco fora, né? E a gente tenta ajustar

de um jeito ou outro, mas como que eu faço para tentar integrar ao máximo? Pedindo que assista o filme, conversando, contando a história, contextualizando, né? Então, para a pessoa trazer ao máximo a essência do que a gente está pedindo e casar com o restante dos outros coreógrafos, né? Nem sempre dá 100% certo, porque tem gente que tem dificuldade também de se integrar dentro de um filme. Nós estamos contando um filme, né? Então, às vezes não é tão simples você colocar em coreografia aquele momento do filme. Então, tem pessoas que têm mais facilidade e outras pessoas é um pouco mais difícil. Mas, no todo, a grande maioria dá certo. Mas sempre tem aquela coisinha que tu olha assim e tu diz assim, o que é que isso está fazendo aqui? Acontece. (Entrevista 10/24)

No meu pensar, como estudante de Dança, VIVA! não só celebra a cultura mexicana e as relações familiares, mas demonstra como uma tradução precisa ir além da reprodução (de movimentos e história), deve-se buscar continuamente formas de inovar, integrar e tocar o público por meio de uma experiência sensível e envolvente. Realizar essa montagem de uma obra cinematográfica para o palco de dança trouxe uma série de aprendizados e reflexões sobre a complexidade do processo criativo em dança, a busca pela fidelidade ao material original, combinada com a necessidade de inovação para dar vida ao espetáculo, revelou-se tanto inspiradora quanto desafiadora, a abordagem de Raíssa Castro e sua equipe em equilibrar ambientação, narrativa e trilha sonora se faz um exemplo notável de como a colaboração e a pesquisa aprofundada permitem a tradução, sem perder a essência emocional e cultural do filme e da escola que está realizando o espetáculo.

A distribuição das cenas entre as turmas e níveis técnicos foi uma parte central do planejamento da produção de VIVA!, Raíssa Castro explicou que:

Primeiro, a gente pega o filme, assiste e anota quais seriam as possíveis coreografias. Faz um brainstorming. Um, dois, três, quatro, cinco, seis, até sei lá quanto deu. Depois, risca o que não faz tanto sentido ter ali, né? Dá uma enxugada. E aí, dessa lista oficial, a gente começa a distribuir, tentando casar o que seria um tema infantil com infantil, um juvenil com juvenil, e as coisas mais difíceis ou desafiadoras com turmas de maior nível técnico. Então, é mais ou menos esse o processo que a gente faz. (Entrevista 10/24)

O processo começou com uma análise detalhada do filme, seguida por um brainstorming inicial e por uma análise mais minuciosa de quais grupos de alunos estariam mais aptos para cada cena, essa divisão foi feita levando em consideração não apenas a faixa etária, mas também o nível técnico, o que permitiu uma adaptação coerente e adequada para os diferentes níveis de habilidade presentes nas turmas da escola, as cenas mais complexas, que exigiam um maior nível de técnica, foram designadas para as turmas avançadas (Companhia, HipHop Master e HipHop Base), enquanto as cenas mais lúdicas e divertidas foram destinadas aos grupos mais jovens (como o Baby Class e o Jazz Infantil), isso garantiu que cada aluno pudesse contribuir de maneira significativa, respeitando suas limitações, mas ao mesmo tempo sendo desafiado dentro de suas capacidades. Amanda Santos mostrou como as coreografias mais desafiadoras precisaram ser distribuídas com cuidado, pois não apenas deveriam ser tecnicamente bem executadas, mas também emocionalmente impactantes, esse processo de adequação garantiu que todos os dançarinos se sentissem envolvidos e tivessem uma

participação significativa no espetáculo. A criação de transições suaves entre as cenas foi um dos maiores desafios da produção, contudo, o trabalho de Marcello Martins com a iluminação, por exemplo, se faz essencial para garantir que cada momento coreográfico fosse destacado, criando uma atmosfera imersiva que complementou a narrativa.

Durante o processo de tradução de VIVA! para o palco, uma das decisões criativas mais relevantes foi a inclusão de coreografias que não faziam parte do filme original, essas cenas adicionais surgiram para preencher lacunas e criar oportunidades coreográficas que envolveram todas as turmas da escola, especialmente porque o filme em si possui poucas sequências musicais ou dançantes. A escolha dessas cenas extras é sempre feita com muito cuidado, buscando respeitar o espírito e a atmosfera da obra original, sem destoar do tema principal, um exemplo disso foi a coreografia criada para a cena “A Queda”, que ilustra o momento dramático em que o protagonista Miguel é jogado no calabouço, adicionando uma camada de interpretação física e emocional que complementa a narrativa do filme.

Figura 7: Processo Coreográfico de “A Queda”- Companhia.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Essas coreografias inseridas possuem um valor estratégico na distribuição de cenas entre os grupos, permitindo que todos os alunos, de diferentes níveis e faixas etárias, possam participar ativamente do espetáculo. No caso de VIVA!, cenas mais intensas foram adaptadas para turmas mais avançadas, que possuíam a capacidade técnica para executar movimentos mais complexos e interpretar o drama envolvido. Por outro lado, algumas coreografias extras foram desenhadas para

grupos mais jovens, com um caráter menos exigente, tecnicamente falando, o que permitiu uma integração harmoniosa entre os bailarinos de diferentes idades e níveis. Essas adições não apenas diversificaram o repertório do espetáculo, mas também garantiram que o público mantivesse o interesse ao longo de toda a apresentação, sem que o ritmo da narrativa fosse quebrado.

Os ensaios tiveram um papel crucial na preparação das turmas, permitindo que as coreografias fossem ajustadas e que as cenas fluíssem harmoniosamente, sem interrupções abruptas, o processo de adaptação coreográfica é contínuo, ajustando movimentos, expressões e elementos cênicos para garantir que a narrativa seja clara e envolvente. Um exemplo disso foi a cena "A Queda", onde a coreografia envolveu a criação de efeitos visuais, como a simulação da queda de Miguel pelas bailarinas, essa cena desafiou as alunas a explorar tanto a performance física quanto a emoção do momento, capturando o desespero e a vulnerabilidade do personagem. Além disso, o planejamento da distribuição das coreografias também considerou o desenvolvimento individual dos alunos, Raíssa destacou que:

Cada grupo tinha sua própria cena para trabalhar, o que permitia que os alunos explorassem diferentes aspectos do tema e desenvolvessem habilidades específicas dentro de suas cenas. No entanto, para garantir que o espetáculo mantivesse uma narrativa coesa e harmoniosa, as coreógrafas mantinham uma troca constante de feedback entre si. Esse diálogo contínuo possibilitava ajustes nas transições e na estética de cada cena, assegurando que, apesar das individualidades de cada grupo, o espetáculo fluísse como uma obra unificada. Através dessa colaboração intensa, as coreógrafas não apenas alinhavam detalhes técnicos e estilísticos, mas também reforçavam a identidade e a mensagem central do espetáculo, criando um fio condutor que conectava cada cena de maneira orgânica e fluida. (Entrevista 10/24)

Ficamos convencidos da fala visto que a cooperação entre as coreógrafas e os alunos possibilitou uma integração harmoniosa das cenas, com transições suaves e uma narrativa fluente, esse processo colaborativo garantiu que as cenas não apenas se conectassem umas com as outras, mas também mantivessem o público envolvido do começo ao fim. A opinião de uma das bailarinas da companhia também foi considerada, ao ser questionada sobre o que considera mais importante e mais desafiador ao interpretar a coreografia e transmitir a mensagem do espetáculo para o público, Penha respondeu que:

O que eu considero mais importante e mais desafiador ao interpretar as coreografias e transmitir a mensagem do espetáculo ao público é atender a proposta que o coreógrafo ou coreógrafa pediu sem deixar de dar a minha assinatura corporal, ou seja, é não fazer uma mera reprodução de passos. Eu acredito que o corpo de baile em uma coreografia tenha uma assinatura em conjunto, mas que parte de uma individualidade, de um corpo diferente, de uma mente diferente e de uma personalidade diferente, ou seja, são pessoas dançando juntas, mas não de uma forma igualitária. (Entrevista 10/24)

A limpeza coreográfica é uma etapa crucial para garantir o sucesso da performance no dia do espetáculo, no caso da Companhia, que tem uma sincronia já desenvolvida por anos de experiência e treinamento em jazz, essa fase é especialmente relevante, pois as músicas instrumentais, sem batida ou letra clara, exigem que os bailarinos dominem a musicalidade e a precisão técnica, como aponta Nunes (2019, p.29) no processo de um espetáculo há "a necessidade de uma homogeneidade na

criação; [...] como também os efeitos coreográficos que podiam ser realizados através da cena sem necessariamente haver grandes danças”.

A limpeza nos movimentos envolve atenção aos detalhes e ao controle muscular, elementos que são reforçados pelo estudo das categorias expressivas do Sistema Laban, como o fluxo livre ou controlado e as variações de ritmo e peso. Assim, aplicar esses conceitos amplia a compreensão e a expressividade das crianças e adolescentes, fortalecendo o processo criativo, os movimentos explorados nas coreografias infantis de jazz, por exemplo, enfatizaram a fluência livre, deslocamento no espaço, apresentaram movimentos fluidos. Nas danças urbanas, houve uma variação significativa de níveis, explorando tanto o espaço alto quanto o baixo, com fluência mais controlada e movimentos estacatos prevalecendo nas coreografias. Conforme Fernandes (2002, p. 31) “a qualidade do movimento pode ser pensada em termos de como ele é realizado”, integrando fatores como peso, tempo e fluxo para uma execução expressiva e dinâmica, a coreógrafa responsável por essa fase, dedicou boa parte dos ensaios a essa repetição das coreografias, ajustando detalhes para garantir que as bailarinas estejam sincronizadas e que a expressividade seja mantida, esse cuidado é fundamental, visto que as nuances das expressões precisam estar em perfeita sintonia com as emoções transmitidas, mantendo a valorização da individualidade dos bailarinos, conforme expressou Penha, pois isso destaca a importância de que cada dançarino contribui com sua própria “assinatura corporal”, o que enriquece a performance coletiva.

O processo criativo da adaptação de Viva: A Vida é uma Festa, revelou a importância da colaboração entre diferentes profissionais e da capacidade de tradução das ideias iniciais para a realidade do palco. As observações feitas durante os ensaios, somadas às entrevistas com os envolvidos, mostraram como o impacto da narrativa e a troca de energia entre equipe e elenco podem transformar um conceito artístico em uma experiência imersiva para o público. A reflexão sobre esse processo contribui para futuras produções, oferecendo *insights* valiosos para outros coreógrafos e diretores que trabalham com elencos infantojuvenis.

3.4 O Fechar das Cortinas: Reflexos e Recomeços no Pós-Espetáculo

Ao ser questionada sobre o que a faz considerar que o espetáculo obterá um retorno positivo, Castro respondeu embasada no sucesso dos espetáculos anteriores:

Eu acredito que um espetáculo é bem sucedido quando você está lá assistindo de forma técnica tanto o bastidor quanto ali na parte de som e iluminação, que você vê tudo fluindo. Entradas e saídas, tanto de alunos quanto de cenário. O que mais? A fluidez. O quanto os alunos estão afinados com cada etapa do espetáculo. O automatizar. Não só de quem vai para o palco, mas de quem fica no staff também. Então todo mundo ali tem uma função a fazer. Então quando isso a gente vê que está fluindo legal, que geralmente a gente vê depois da primeira sessão, isso é uma verificação de que deu certo, de que foi um sucesso. A organização também ali da entrada do público. Isso é muito importante também, porque a parte da entrada do público, as cadeiras, os assentos, o ingresso, toda essa parte que é um outro lado, que são outras pessoas envolvidas. Que você vê que está fluindo, as pessoas não estão chateadas, está todo mundo gostando, o lanche, estão sendo bem atendidas. Então isso

é uma percepção também de que deu certo, foi um sucesso. E também a venda, a venda dos ingressos, quantitativo. Então quando se vende bem, é sinal de que aquelas pessoas estão... Principalmente quando vai da primeira sessão para o outro dia, de um dia para o outro. Que as pessoas querem repetir, querem pagar para assistir de novo. Isso também é um indicativo que eu considero positivo. (Entrevista 10/24)

O sucesso de um espetáculo não se limita à sua performance no palco, a gestão pós-espetáculo desempenha um papel fundamental para garantir sua viabilidade financeira e operacional. No caso do Backstage, a venda de ingressos é sua principal fonte de financiamento, com o valor calculado com base no orçamento total do espetáculo, dividido pelo número de assentos disponíveis nas três sessões realizadas, esse valor garante que o orçamento seja coberto sem comprometer a acessibilidade ao público. O teatro escolhido para o espetáculo VIVA!, foi o Teatro La Salle, com capacidade para 550 pessoas, o que facilita sempre a distribuição eficiente do público em sessões bem planejadas e promovidas, "a contabilização das receitas de bilheteira, balanço dos custos orçamentais do projeto são fundamentais para o sucesso financeiro" (Pires, 2016, p. 22).

A promoção das vendas foi feita principalmente por meio das mídias sociais, durante os meses de Outubro e Novembro, com foco em alcançar um público diverso e garantir a venda antecipada de ingressos. A equipe de marketing da escola se concentrou em uma estratégia digital eficaz, utilizando vídeos dos ensaios, fotos dos figurinos e entrevistas com o elenco para atrair o público, as postagens regulares nas redes sociais ajudaram a manter o interesse elevado, garantindo um fluxo constante de vendas. Para garantir uma experiência fluida e organizada para o público, a escola sempre adota em seus espetáculos, um sistema de controle de entrada eficiente, utilizando pulseiras e assentos numerados, essa estratégia não apenas minimiza aglomerações, mas também proporciona um maior conforto aos espectadores, permitindo que cada pessoa saiba exatamente onde se sentar. Para VIVA!, a diretora fez uso desta mesma estratégia, Castro comentou que, nos últimos anos:

Usamos as pulseiras e os assentos numerados, isso foi um elemento crucial pra garantir a organização e o bem-estar do público durante os espetáculos. A escolha das pulseiras, por exemplo, trouxe benefícios significativos, facilitando o controle de acesso e permitiu uma verificação mais rápida e eficiente, agilizou a entrada das pessoas, e também reduziu a questão das filas né? Elas ficaram mais curtas, deixando o público esperando menos tempo do lado de fora. E com relação a numeração das cadeiras, foi uma coisa necessária pra evitar aquelas confusões por lugares, deixa a plateia e a gente mais confortáveis. Cada pessoa sabe exatamente onde vai se sentar desde o início. Então, a combinação dessas medidas ajudou num ambiente mais organizado e numa melhor apreciação dos espetáculos do Back. (Entrevista 10/24)

A combinação de estratégias de organização eficiente proporcionou uma experiência completa e bem estruturada ao público, o uso das redes sociais criou um engajamento com o espetáculo antes mesmo do evento, enquanto as medidas de controle de entrada garantiram praticidade e conforto, "preocupações de ordem financeira colocam desafios aos diretores artísticos e aos produtores das organizações que tentam superar todas as dificuldades inerentes à natureza dos mesmos, nomeadamente na definição de estratégias capazes de angariar e fidelizar públicos e capazes de garantir financiamentos" (*idem* 2016, p. 11). Isso reforça a importância de ações que promovam

engajamento, satisfação e retorno financeiro, com relação as sugestões e até mesmo críticas do público, Castro respondeu:

Sim, acato, eu sempre procuro acatar. Mas assim, sempre que a gente vai melhorando, vai surgir outra coisa, né? Para resolver. Mas a gente sempre busca ir melhorando sim. Eu acho que sempre dá para melhorar, com certeza. Então, por exemplo, a equipe de recepção sempre dá um feedback. Raíssa, desse jeito não ficou legal. Porque ficou lenta a entrada do povo, por exemplo. Feedback do lanche, feedback da venda dos ingressos, feedback da entrega dos figurinhos. Tudo, tudo, tudo. Sempre a gente vê uma forma de como melhorar. (Entrevista 10/24)

Após analisar o relato e experiências anteriores, ficamos convencidos da perspectiva apresentada por Castro, que sugere um caminho promissor para todos nós, pesquisadores e praticantes de dança, especialmente quando enfrentamos os desafios da produção de espetáculos, é evidente que a gestão de público não se limita à organização do evento em si, mas se estende ao pós-espetáculo, uma fase igualmente importante. Neste momento, é sempre realizada uma análise detalhada tanto do sucesso financeiro quanto do retorno daqueles que prestigiaram a apresentação, esperamos que essa abordagem de avaliação contínua, baseada em experiências com outros eventos, ajude a identificar pontos fortes e áreas de melhoria específicas após a estreia de VIVA!.

As reuniões pós-espetáculo são fundamentais para essa análise, permitindo que a equipe avalie de forma colaborativa os aspectos técnicos e organizacionais, reuniões desse tipo, já realizadas em produções passadas, têm mostrado a importância de ouvir diferentes pontos de vista, incluindo o elenco, os técnicos e a equipe administrativa. Esperamos que, com este espetáculo, a coleta de *feedback* seja igualmente rica, servindo como uma fonte valiosa de informações para aprimorar futuras produções, a expectativa é que indicadores como a venda de ingressos e a recepção do público ajudem a planejar os espetáculos de maneira mais eficaz e a refinar nossas abordagens, garantindo uma experiência ainda mais envolvente para o público.

A gestão financeira é outro pilar central da produção, em espetáculos anteriores, foi visto como ajustes no orçamento e a alocação cuidadosa dos recursos podem determinar o sucesso financeiro do evento, a venda de ingressos tem se mostrado a principal fonte de receita, mas também é visto que o controle dos custos, como cenários, figurinos e montagem de equipamentos, é crucial para evitar déficits. A diretora projetou um orçamento detalhado com base nessas experiências anteriores, e a equipe estava preparada para implementar estratégias que garantam a viabilidade econômica, como renegociar contratos com fornecedores e adotar práticas sustentáveis que reduzissem gastos sem comprometer a qualidade artística, "realizar o balanço da produção após o evento permite que ajustes importantes sejam feitos para futuros espetáculos" (*ibidem*, 2016, p. 24).

A tradução de Viva: A Vida é uma Festa para o palco revelou-se um processo desafiador, exigindo uma integração cuidadosa e colaborativa entre diferentes áreas, como coreografia, figurinos e cenografia. O planejamento e a dedicação da equipe mostrou que a sinergia entre esses elementos resultou em uma experiência dinâmica e envolvente para o público, um espetáculo com coesão cênica

e abraçado pelo público. Essa colaboração não apenas honrou a essência do filme, mas também explorou novas possibilidades narrativas e sensoriais através da dança, VIVA! representou um marco significativo na trajetória de produção de espetáculos, reafirmando a capacidade da dança de reimaginar e transformar narrativas cinematográficas de maneira singular e criativa.

Figura 8: Coreografia “O amor que nos une”.



Fonte: Acervo de Castro, 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa permitiu identificar as principais demandas artísticas e logísticas envolvidas na tradução de uma obra cinematográfica para o palco, o estudo destacou os desafios de transformar uma narrativa rica e culturalmente significativa em uma apresentação cênica impactante e coesa, contando com um elenco infantojuvenil. Ao longo do processo, ficou evidente que a integração entre elementos técnicos, como figurinos, cenários e iluminação, é essencial para criar um espetáculo que seja visualmente encantador e narrativamente consistente. Paralelamente, o desenvolvimento das coreografias e a coordenação de um elenco com diferentes níveis técnicos demandam uma abordagem sensível, capaz de equilibrar a fidelidade à obra original com a inovação artística.

A colaboração interdisciplinar foi identificada como um dos pilares fundamentais para o sucesso de projetos dessa natureza, a construção do espetáculo envolveu um trabalho conjunto entre diretoras, coreógrafas, técnicos e artistas, cada qual contribuindo com sua expertise para a criação de um produto artístico coeso e envolvente, essa dinâmica colaborativa não apenas promoveu a troca de conhecimentos, mas também evidenciou a complexidade de produções cênicas que combinam múltiplos elementos. As entrevistas realizadas com os principais envolvidos reforçaram a importância de uma comunicação eficaz e de um planejamento claro, especialmente em relação ao gerenciamento de recursos humanos e materiais.

Outro ponto crucial apontado pela pesquisa foi a necessidade de um planejamento financeiro rigoroso, produções de maior complexidade logística, como o espetáculo VIVA!, demandam um controle detalhado de orçamento para assegurar que todos os recursos necessários, desde materiais para cenografia até o aluguel de espaços para ensaios e apresentações, sejam disponibilizados de forma adequada. Essa organização financeira é indispensável para viabilizar não apenas a execução do espetáculo, mas também para garantir sua qualidade técnica e artística, sem comprometer a sustentabilidade da produção.

Além de seus aspectos práticos, esta pesquisa contribui significativamente para a literatura acadêmica ao abordar o processo de produção de espetáculos voltados para crianças e adolescentes como uma prática artística e pedagógica. A análise de como temas narrativos e culturais podem ser traduzidos para a dança revelou o potencial transformador das artes cênicas na formação de jovens artistas, por meio da adaptação de Viva: A Vida é uma Festa, ficou evidente que a dança não é apenas um meio de entretenimento, mas também uma poderosa ferramenta de comunicação e expressão cultural, capaz de envolver tanto os participantes quanto o público em uma experiência rica e significativa. Os *insights* obtidos ao longo deste estudo podem servir de base para futuras produções e pesquisas no campo das artes cênicas, eles ressaltam a relevância de projetos que valorizam a cultura, incentivam o aprendizado artístico e promovem o engajamento do público. Ao reafirmar a

importância da dança como um veículo de expressão cultural e social, este trabalho reforça a contribuição das artes cênicas para o desenvolvimento humano, abrindo caminho para novas abordagens na produção de espetáculos infantojuvenis.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edição 70, 2011.
- BENEVIDES, Pedro; TUDELLA, Eduardo; ARAÚJO, Renato. **Fundamentos da Iluminação**. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2023.
- CORREIA, Maria da Conceição Batista. **A observação participante enquanto técnica de investigação**. Pensar Enfermagem, Lisboa, v. 13, n. 2, p. 30-36, 2º semestre de 2009.
- CORREIA, Thiago Carvalho de Sousa. **Produção e gestão cultural em teatro**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2023.
- COSTA, Dirson. **De onde vem a inspiração?**. Instituto Dirson Costa de Arte e Cultura da Amazônia, 2016. Disponível em: <https://www.institutodirsoncosta.com.br/de-onde-vem-a-inspiracao/>. acesso em 23/08/24 10:33.
- COUTINHO, Laura Maria. **Audiovisuais: arte, técnica e linguagem**. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.
- FARIA, Ítalo Rodrigues. **Os processos de criação em dança contemporânea**. São Paulo: 2012.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- _____. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- KROPENISCKI, Fernanda Battagli; KUNZ, Elenor. **Dança: caminho de possíveis (re)encontros com o brincar e se-movimentar**. Movimento, v. 26, p. e26089, 2020.
- LUIZ, T. M. **Dicotomias sobre a tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual**. Revista de Letras, São Paulo, v.61, n.1, p.171-182, 2021.
- LECOQ, J. **O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Edições Sesc, v-2, 2022.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- MENDES, Daniel Marcos Pereira. **Reflexões sobre a composição cenográfica**. São Paulo: Editora ABC, 2018.
- MELLO, Ugo Barbosa de. **Formação em produção cultural – UFBA: Uma análise dos alunos egressos entre 1999-2008**. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

- MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento: Pesquisa qualitativa em saúde**. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- MONTEIRO, Tayline Dutra. **Criação em dança: uma experiência em processo de criação a partir da vivência no Ateliê 23**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Dança) – Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.
- MONTEIRO, Carlos Miguel de Souza. **Espectáculo “Agô”: relatos e reflexões sobre um processo criativo em dança**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Dança) – Universidade do Estado do Amazonas, Escola Superior de Artes e Turismo, Manaus, 2021.
- NORONHA, Luiz; FAISSAL, Rogério. **A Construção do Espectáculo**. Rio de Janeiro: Editora YZ, 2015.
- NUNES, Eryvaldo da Silva. **A Dança e o Musical a partir das movimentações de Bob Fosse: Análise da obra Chicago**. Manaus: Universidade Estadual do Amazonas, 2019.
- OSTROWER, Fayga. **CRIATIVIDADE e PROCESSOS DE CRIAÇÃO**. 18. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.
- PAES, André Duarte. **Liberdade vigiada: um estudo sobre o processo criativo em dança contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2015.
- PIRES, Paulo César. **Manual de Produção das Artes do Espectáculo**. Projeto (Mestrado em Teatro, especialização em Direção de Cena e Produção) - Departamento de Teatro, Universidade Y, São Paulo, 2016.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- RENGEL, Lenira; THRALL, Karin. **Corpo em Cena**. São Paulo: Editora Anadarco. v. 5, 2012.
- RIBEIRO, Ruth Silva Torralba. **Core-Grafias Intensivas de uma Corporeidade em Movimento**. 2015. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.
- RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa Social: Métodos e Técnicas**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1999.
- SILVA, Ricardo. **Seleção de Espectáculos para Pesquisa em Dança**. Estudos em Dança Contemporânea, v. 14, n. 1, p. 12-25, 2020.
- SOUZA, Antonio Luiz; FERRAZ, Wagner. **O Trabalho do Figurinista: Projeto, Pesquisa e Criação**. Porto Alegre: INDEPIn Instituto, 2013
- THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. 17. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2011.
- TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 2008.

VERGARA, Sylvia Constant. **Projetos e Relatórios de Pesquisa em Administração**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2000.

WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana. **O Averso do Averso do corpo: Educação somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011.

APÊNDICES

APÊNDICE A: Entrevista semiestruturada com os sujeitos da pesquisa.

Perguntas para Entrevistas

Raíssa Castro:

1. Como você costuma iniciar o processo criativo para um espetáculo de dança? E quais fatores influenciam a escolha do tema ou conceito desse espetáculo, especialmente com o elenco infantojuvenil?
2. Quais características você pondera ao escolher os componentes cênicos (figurinistas, cenógrafos, iluminadores e fotógrafos) visando um maior desenvolvimento da visão artística do espetáculo? Como a equipe técnica (iluminação, figurinos, cenografia) se prepara para garantir que os elementos visuais e auditivos estejam em sinergia com a narrativa da dança?
3. Como você trabalha com os coreógrafos para garantir que a narrativa do espetáculo esteja explícita por meio da dança? Quais são os maiores desafios ao adaptar o filme para se tornarem coreografias?
4. Quais são os maiores desafios na adaptação de obras já existentes para o palco, como no caso de 'Viva: A Vida é uma Festa'? Você acha que a escolha do tema para os alunos, impacta no resultado final no palco?
5. Como é feita a divisão de cenas entre as diferentes turmas de alunos, levando em conta níveis técnicos e faixas etárias?
6. Quais aspectos você considera prioritários ao adaptar a coreografia e os movimentos para diferentes níveis de experiência entre os alunos?
7. Como é o processo de ajustes finais e ensaios gerais antes da apresentação? Que tipos de desafios costumam surgir nessa fase?
8. Como você avalia o sucesso de um espetáculo? Existem critérios específicos que você considera importantes além da reação do público?
9. Você costuma acatar os feedbacks do público que assistiu aos espetáculos?

10. Quais estratégias a escola de dança utiliza para garantir uma experiência organizada para o público durante os espetáculos?

Amanda Santos:

1. Quais fatores influenciam a escolha do tema ou conceito desse espetáculo?
2. Quais são os maiores desafios ao desenvolver coreografias que traduzam um tema tão rico como “Viva: A Vida é uma Festa”, garantindo que a essência da obra original seja respeitada e adaptada ao contexto da dança? Ou seja, Quais são os maiores desafios na adaptação de obras já existentes para o palco?
3. De que forma a música influencia o seu processo coreográfico, especialmente em um espetáculo onde a trilha sonora é parte fundamental da história, como em “Viva: A Vida é uma Festa”?
4. Como é o processo de ajustes finais e ensaios gerais antes da apresentação? Que tipos de desafios costumam surgir nessa fase?

Euza Alencar:

1. Como você traduz o conceito visual do espetáculo para os figurinos, mantendo a fidelidade à visão da diretora artística e ao tema do espetáculo?
2. Quais são os principais desafios ao criar figurinos que precisam ser funcionais para dançarinos infantojuvenis, considerando o conforto e a mobilidade?

Audrey Penha:

O que você considera mais importante e mais desafiador ao interpretar a coreografia e transmitir a mensagem do espetáculo para o público?

Roberval Miranda:

1. Como você incorpora os elementos cenográficos para reforçar a narrativa e o ambiente do espetáculo?
2. Você dá alguma sugestão para a diretora?

Marcello Martins:

1. Como você incorpora a iluminação e os painéis de LED para reforçar a narrativa e o ambiente do espetáculo?
2. Você chega a dar sugestões para a diretora ao longo das reuniões?

APÊNDICE B: Roteiro “VIVA!”**1º ATO****1. MÍ FAMILIA + CENA 1 (dentro da coreografia) - Cia + HipHop Master****2. EU AMO A MÚSICA - Jazz Juvenil 1, Jazz Juvenil Inter e Jazz Inter Adulto****3. ERNESTO DE LA CRUZ - Baby Plus, Jazz Infantil 1, Jazz Infantil 2****CENA 2**

Miguel - Quero ser igual a ele. Tem horas que eu olho pro De La Cruz e consigo sentir uma conexão com ele. Tipo, se ele conseguiu ser músico, talvez um dia e eu também consiga. Difícil é convencer a minha família.

Mariachi- Ai, ai, ai, muchacho. Eu só queria engraxar, não ouvir a sua história. Se fosse eu, chamaria toda a minha família e diria: Ei! Eu sou um músico, tá? Aceitem.

Miguel- Eu nunca faria isso.

Mariachi- Você é músico, no?

Miguel- Não sei, não. Eu até agora só toquei pra mim mesmo.

Mariachi- Aaah, e o De La Cruz, por acaso, virou o maior músico do mundo escondendo seus talentos? Nooo! Ele ousou ir até aquela praça e começou a cantar. Mira, mira, tudo isso aí é pra hoje. O show de talentos pro dia de los muertos. Por que não se inscreve?

Miguel- Minha família ia surtar.

Mariachi- Olha, se não tem coragem...então, divirta-se fazendo sapatos...Responde: O que o De La Cruz sempre dizia?

Miguel- Agarre seu momento?

Mariachi- Então mostre o que faz, muchacho...Eu posso te escutar.

CENA 3

Abuelita Elena- Miguel! Não acredito nisso. Não se meta com o meu neto!

Mariachi- Eu só queria engraxar!

Abuelita Elena- Não venha com truques, Mariachi! O que ele te falou?

Miguel- Ele só mostrou o violão.

Abuelita Elena- Ahhh, e ele não precisa da sua música, Mariachi. Então chispa daqui agora! ... Não sabia que é perigosa esta praça? Eu te quero em casa. Já!

CENA 4

(instrumental...)

Abuelita Elena- Seu filho estava com um mariachi lá na praça.

Miguel- Eu só estava engraxando... mas é na praça que a freguesia fica...

Pai do Miguel- Se a abuelita disse: “não trabalhe na praça”... Não trabalhe na praça!

Miguel- Mas eu posso ir hoje?

Tio do Miguel- O que tem hoje?

Miguel- Bom, um show de talentos e eu...

Abuelita Elena- É dia de los muertos, não é dia de sair...Hoje ficamos em família.

(instrumental...)

CENA 5

Abuelita Elena- Não vem me olhar assim.O Dia de los Muertos é a única noite do ano em que nossos ancestrais vêm nos visitar. É preciso colocar fotos na oferenda pros espíritos poderem vir...Se a gente não puser, eles não vêm. Tudo isso só pra deixar a família unida, eu não quero que você vá sabe-se lá pra onde...Aonde pensa que vai?

Miguel- Haha, não era só isso?

Abuelita Elena- Nãoo, tem mais! Eu não quero que você termine como...

Miguel- Como o papá da Mamá Inés?

Abuelita Elena- Nunca mencione esse homem! Ele merece ser esquecido!

Miguel- Mas ele não foi...

Abuelita Elena- shhhh

Miguel- Eu só ia...

Abuelita Elena- shhhh

Miguel- Mas...

Abuelita Elena- shhhh

Miguel- eu...

Mamá Inês- Papá? Papá, chegou?

Abuelita Elena- Mamá, calme-se, calme-se.

Mamá Inês- Papá está a caminho?

Abuelita Elena- Não, mamá, não é isso, calma...Sou muito dura por cuidado, Miguel...Miguel?

Miguel? Ah, o que a gente vai fazer com esse menino?

CENA 6

(instrumental e Dante entrando em cena)

Miguel- AaAah, ah, que susto. Vem, Dante, rápido! Ainda vai me arrumar problema. Alguém podia ouvir. Eu gostaria que alguém quisesse me ouvir... (Miguel mexe no violão)...Além de você. Ah, Tá...Perfeito!

(Miguel liga Tv para assistir De La Cruz)

4. AGARRE SEU MOMENTO - Baby 1 e Ballet Infantil

CENA 7

(Dante mexe na oferenda do altar)

Miguel- Dante! Não, Dante, não!

(Dante quebra porta retrato)

Miguel- Não, não, não, não, não! ... (Miguel pega a foto) O violão do De la Cruz?

Mamá Inês- Papá!

Miguel- Mamãe Inés, o seu papá é Ernesto De la Cruz?

Mamá Inês- Papá! Papá!

(instrumental, Miguel vai falar com o restante da família)

Miguel- HAHA! Papá, Papá! É ele! Agora eu sei quem meu tataravô era! A Mamá Inés é a filha do Ernesto De la Cruz! Eu vou ser um grande músico!

(Família descobre esconderijo de Miguel)

Abuelita Elena- O que é isso? Escondeu segredos da sua família?

Miguel- Este homem era Ernesto de la Cruz, o maior músico de todos os tempos.

Pai do Miguel- Nunca se ouviu nada sobre esse homem.

Miguel- Mas, papá, você disse que minha família seria um guia pra mim. Bom, de la Cruz é minha família...Então eu deveria amar música.

Abuelita Elena- Nunca! Pra gente, a música é um castigo. Eu não vou tolerar!

Pai do Miguel- Escute a sua família, não se meta com música.

(Miguel tenta começar a tocar, mas Elena puxa violão)

Abuelita Elena- Quer acabar como aquele homem? Esquecido? Excluído da nossa oferenda da família?

Miguel- Eu não ligo pra essa baboseira de oferenda!

(Elena destrói violão de Miguel)

Miguel- NÃO!

Abuelita Elena- Chega! Sem violão, sem música... Oh, vem! Te fará muito bem comer com a sua família.

Miguel- Eu não quero mais essa família!

5. ENTRE MUNDOS - HipHop Juvenil 1, HipHop Juvenil 2 e HipHop Mix + Companhia.

CENA 8 (a cena está dentro da coreografia Entre Mundos)

Miguel- Querido tataravô, o que que eu faço? (instrumental) ... Senhor de la Cruz, por favor, não fique bravo, sou Miguel, seu tataraneto, é só emprestado. Nossa família acha que a música é um castigo, nenhum deles entende, mas acho que o Senhor sim. Você teria me dito para seguir meu coração, agarrar o meu momento...Então, se tudo bem pro senhor, vou me apresentar na praça, como o senhor fez!

Fim da coreografia Entre Mundos.

CENA 9

(Miguel assustado)

Guarda- Ok, quem tá aí?

Miguel- É..Desculpa, eu juro que não queria, O De la Cruz é o meu...

(Miguel foge e cai, falecida vem ajudar)

Falecida- Caramba! Rapazinho, tá tudo bem com você? Deixa eu te ajudar.

Miguel- Obrigado, eu...

(Miguel e falecida tomam susto. Miguel foge)

Miguel- Dante, você me vê? (Dante late) Ei, o que tá acontecendo? Dante!

(Miguel corre atrás de Dante e esbarra no Papá Júlio)

Miguel- Ah, perdão! Perdão!

Papá Júlio- Miguel?

Tia Rosita- Miguel?

Tia Victória- Miguel?

Papá Júlio- Está aqui?E consegue nos ver?

Tia Rosita- Migueli ti-ti-ti-to!

Miguel- Eu por acaso te conheço?

Tia Rosita- Somos sua família, mi hijo.

Miguel- Tia Rosita?

Tia Rosita- Sí.

Miguel- Papá Júlio?

Papá Júlio- Hola.

Miguel- Tia Vic..toria?

Tia Victória- Ele não está morto de verdade, tá?

Tia Rosita- Também não está vivo, não.

Papá Júlio- Cadê a mamãe Amélia? Só ela resolve essas coisas.

Tio Oscar- Oye, é a Mamá Amélia

Tio Felipe- Não conseguiu atravessar.

Miguel- Tio Oscar? Tio Felipe?

Tio Oscar- Ah. Oi, Miguel!

Tia Rosita- Mas se a Mamá Amélia não pode vir até nós...

Papá Júlio- Nós vamos até ela! Vámonos.

(instrumental)

6. A TRAVESSIA - Ballet Juvenila

Voz: Bem-vindos de volta ao mundo dos mortos. Tenham suas oferendas à mão para a reentrada. Em caso de problemas com a viagem, agentes do Departamento de Encontros Familiares estão à sua disposição.

Hector- Sim, sou eu, sim. Frida Kahlo. Dá pra pular o scanner? Eu tenho um monte de oferendas, vai até travar o seu aparelhinho.

Agente de segurança- Tadinha. Acho que ninguém pôs a sua foto, Frida.

Hector- Ok, olha, quando eu disse que era vida, era só...era zoeira. Então pode desconsiderar.

Agente de segurança- Sem foto na oferenda, sem autorização.

Hector- É o seguinte, olha só como eu vou passar rapidão. Quando piscar, já fui.

Guarda- Ei!

(Hector foge e corre)

Hector- Quaase lá, só mais um pouco...AH! Que raiva dessa ponte!

7. ALMA PERDIDA - HipHop Master + Cia

CENA 11

Papá Julio- Mamá Amélia?

(Mamá Amélia se assusta)

Mamá Amélia- Ah! Mi Família! Não me deixaram cruzar a ponte...

Papá Julio- Bom, nós não pudemos chegar na oferenda.

Mamá Amélia- O quê?

Papá Julio- É que achamos eh...

(Família mostra Miguel)

Mamá Amélia- Ah! Miguel??

Miguel- Mamá Amélia...he

Mamá Amélia- O que aconteceu???

Funcionário- São da Família Rivera? Ehh deu ruim... no Dia de Los Muertos presentamos os mortos, e você afanou deles!

Miguel- Mas não afanei o violão!

Mamá Amélia- O quê?

Miguel- Ele era do meu tataravô!

Mamá Amélia- Ah ah ah, nós não falamos daquele "músico"

Funcionário- Ah que alebrije é esse?

Miguel- Eh é só o Dante

Tia Rosita- Ele não tem cara de alebrije...

Tio Oscar- Tem cara de um simples cachorro

Tio Felipe- Ou uma salsicha que caiu em uma barbearia

Mamá Amélia- Nada disso explica porquê eu não consegui atravessar?

(Miguel ri e mostra a foto)

(A família se assusta)

Mamá Amélia- Tirou a minha foto que tava na oferenda??

Miguel- Ah fooi um acidente!

Mamá Amélia- Como ele vai embora??

Funcionário- Já que é um assunto de família, o único jeito de desfazer isso é conseguir que a família te abençoe.

Miguel- Só isso? Depois o que acontece?

Papá Júlio- Mi irro olhe, o seu dedo!

(Miguel se assusta e desmaia)

(Papá Julio segura Miguel e o acorda)

Papá Julio- Oh oh oh, Miguel, não dá pra ficar desmaiando por aí

Mamá Amélia- Miguel, eu te dou a minha benção, com a condição... de por a minha foto de volta na oferenda... e de **NUNCA TOCAR MÚSICA OUTRA VEZ!**

Miguel- O quê? Isso não tá certo! É a minha vida, você já teve a sua! Papá Julio, eu peço a sua benção

(Papá Júlio de esconde)

Miguel- Tia Rosita?

(Tia Rosita disfarça)

Miguel- Oscar? Felipe? Tia Victoria?

Mamá Amélia- Não dificulta, mi irro, vai ser do meu jeito ou não volta.

Miguel- Você odeia música? Não é demais??

Mamá Amélia- Eu não vou deixar você seguir os passos dele!

Tia Victória- Escute a Mamá Amélia

Tio Oscar- Ela fez isso só por cuidado

Tia Rosita- Ela quer o seu bem...

Miguel- Ah con permissão eu... tenho que ir ao banheiro

(Miguel sai)

Miguel- Já volto!

Funcionário- Eh será que a gente conta pra ele que não tem banheiro por aqui?

8. FUGINDO PELA CULATRA - HipHop Kids e HipHop Juvenil Plus

CENA 12

Policial- Perturbar a paz, fugir da polícia, falsificar uma monocelha...

Héctor- É ilegal?

Policial- Dá pra ter um pouco de compostura, amigo?

Héctor- Amigo?? É tão lindo ouvir isso porque... eu tive um péssimo Dia de Los Muertos, e seria legal ter um amigo agora. Olha! Você me atravessa na ponte hoje e eu penso em algo em troca! Gosta do De La Cruz? Conheço ele há um tempão! É só me atravessar na ponte!

Policial- Eu devia te deixar preso até o fim do feriado! Mas, meu plantão está acabando, então só vai levar... uma advertência.

Héctor- Ahh que amigo...

CENA 13

Miguel- Ei! Conhece mesmo o De La Cruz?

Héctor- Quem quer sab...

(Héctor se assusta)

Héctor- Você tá vivo?

Miguel- É tô vivo! A única maneira de voltar pro mundo dos vivos, é o De La Cruz me abençoando!

Héctor- É estranho e específico

Miguel- É que ele é meu tataravô!

Héctor- Ele é seu tatata o quê?? Ah ei! Você pode voltar pro mundo dos vivos!

Miguel- Tá legal, péssima ideia

Héctor- Não não! Niño niño niño! Eu te ajudo. Se você me ajudar, ajudamos um ao outro, mas o mais importante, você me ajuda!

Mamá Amélia- Miguel!

(Miguel se assusta)

Héctor- Sou o Héctor

Miguel- Ah legal!

(Miguel puxa Héctor)

CENA 14

Héctor- Escuta, Miguel, quando é lembrado, pessoas põem sua foto e você atravessa a ponte e visita os vivos no Dia de Los Muertos! Exceto por mim...

Miguel- Você não consegue atravessar?

Héctor- Ninguém nunca pôs a minha foto... mas com a sua ajuda...

(Héctor dá sua foto para Miguel)

Miguel- Esse é você?

Héctor- Mui guapo é?

Miguel- Tá... você encontra meu tataravô pra mim e eu ponho a sua foto quando eu chegar em casa?

Héctor- Exato, meu amigo! Um detalhe... o De La Cruz é um cara difícil, eu tenho que atravessar a ponte logo, tipo HOJE! Não tem outra pessoa da sua família aqui? Alguém um pouco mais acessível?

Miguel- Hummm não!

Héctor- Não tente me enrolar rapazito

Miguel- Só o De La Cruz. Se não quer me ajudar, eu vou procurar!

(Miguel assobia para Dante)

Héctor- Ok ok tá tá tá bom! Eu te levo até o seu tataravô!

CENA 15

Miguel- Uau! A aurora espetacular do Ernesto De La Cruz! Que maneiro!

Héctor- Aai todo ano o seu tataravô faz esse showzeco pra celebrar o fim do Dia de Los Muertos

Miguel- Ee a gente consegue entrar?

Héctor- Eeehhh...

Miguel- Ei! Você disse que tinha ingressos!

Héctor- Eh era mentira. Uma mentirinha de nada... não esquento rapazito, vem, te levo até ele.

CENA 16

Héctor- Oou Gustavo! O quê você sabe sobre aquela festa?

Gustavo- Parada exclusiva, mas aí! Sem nome na lista, ninguém entra lá não, Chouriço...

(Gustavo ri)

Miguel- Chouriço?

Gustavo- Ué esse cara é famoso, oh garoto, pergunta aí como ele morreu...

Héctor- Eu... não quero falar sobre isso

Gustavo- Engasgou com um Chouriço!

(Gustavo ri)

Héctor- Aquilo foi intoxicação, que é bem diferente!

Gustavo- Olha, se vocês querem chegar até o Ernesto, tem aquela competição musical lá na praça De La Cruz, tocar na festa é o primeiro prêmio...

Héctor- Não não não rapazito! Você tá louco, se você acha q...

Miguel- Eu preciso que meu tataravô me dê sua benção, sabe onde consigo um violão?

Héctor- Ahh conheço um cara...

CENA 17

Héctor- Quê ideia de jerico é essa de virar músico?

Miguel- Meu tataravô era um músico. Bom, e onde tá o tal do violão?

Héctor- Estamos quase lá..

Esqueleto 1- Primo Héctor!

(Esqueletos celebram chegada de Héctor)

Héctor- Eehh! Ó eles aí!

Esqueleto 2- Héctor!

Héctor- Oi, tio!

Miguel- Essas pessoas são da sua família?

Héctor- É, são quase, somos os que não têm fotos, nem oferendas, nem família nos esperando. Buenas noches, Chicharrón!

Chicharrón- Não quero ver sua cara aparvalhada Héctor!

Héctor- Ah vá, é Dia de Los Muertos, lembrancinha pra você

Chicharrón- Cai fora daqui!

Héctor- Acontece que eu e meu amigo Miguel he queríamos emprestado o seu violão

Chicharrón- Meu belo e amado violão?

Héctor- E prometo devolver sem quebrar.

Chicharrón- Esqueceu que prometeu devolver a minha van?

Héctor- Ehh

Chicharrón- Ou então meu freezer?

Héctor- Oooh esse...

Chicharrón- Meus guardanapos? Meu fêmur!

Héctor- Ahhh

Chicharrón- Cadê meu fêmur? Seu aaahh....

(Chicharrón fica fraco)

Héctor- Aah ohhh

Chicharrón- Tô fraco, Héctor, tô sumindo... não seria capaz de tocar nem que eu quisesse. Pode... tocar pra mim?

Héctor- Não eu já falei que perdi a manha, Chichi. O violão é pra ele.

Chicharrón- Conhece a minha favorita, Héctor...

(Héctor canta e toca "Juanita")

(Chicharrón é esquecido) **CIA SEQUENCIA COM TECIDOS**

Miguel- Ei! O quê houve?

Héctor- Ele foi esquecido. Quando nenhuma pessoa no mundo dos vivos se lembra de você... desaparece desse mundo...

Miguel- E e qual o destino?

Héctor- Eu não sei...

Miguel- Mas eu vou lembrar! Quando voltar pro meu mundo, eu posso lembrar!

Héctor- Não não funciona assim, rapazito. As lembranças, têm que ser passadas por quem nos conheceu em vida.... Ei, acontece com todos algum dia! Vamos, Cruz Junior! Tem que ganhar o concurso.

CENA 18

Miguel- Você disse que detestava músicos, você nunca disse que era um

Héctor- Como acha que eu conheci seu tataravô? Nos apresentamos juntos, eu que o ensinei tudo!

Miguel- Ah fala sério! Você tocou com Ernesto de La Cuz, o maior músico de todos os tempos?

Héctor- Ah que piada! Maiores sobranceiras de todos os tempos. Mas músico? Ahh mais ou menos

(Miguel ri)

Miguel- Você tá falando bobagem

Héctor- E aí, qual é o plano? O que você tem em mente?

Miguel- Eu vou tocar "Lembre de mim"

(Miguel toca o violão)

Héctor- Não não, essa não não!

Miguel- Por que? É a mais popular dele!

Héctor- Ah é muito popular

(Todos cantam "Lembre de mim")

Miguel- Humm Ah! E que tal "Un poco loco"?

Héctor- Isso que é escolha!

Esqueleto da equipe- Cruz Junior! É você depois.

Héctor- Você fica nervoso pra subir no palco?

Miguel- É que eu nunca subi em um palco.

Héctor- Quê?? Você disse que era músico!

Miguel- Eeu sou! Bom, eu vou ser...

Héctor- Esse é o plano? Não não não não, você tem que ganhar, Miguel. E você nunca se apresentou??
Eu vou lá!

Miguel- Não! Eu tenho que fazer isso!

Héctor- Por que??

Miguel- Se eu não consigo nem ir lá pra cantar, como eu posso dizer que eu sou um músico?

Héctor- Por que isso importa?

Miguel- Porque eu não quero que ele só me dê a benção, eu quero provar que... que eu sou digno disso!

Héctor- É lindo esse seu sentimento... só que em péssima hora!

(Héctor resmunga)

Héctor- Olha, quer se apresentar? Primeiro, relaxa o corpo

(Héctor se sacode)

(Miguel se sacode)

Héctor- Vai, dá o seu melhor grito.

Miguel- Meu melhor grito?

Héctor- Vamos, é, manda lá!

(Héctor grita e ri)

Héctor- Ah isso foi legal. Ok, vai vai vai você!

(Miguel tenta gritar)

Héctor- Ai que gralha. Miguel olha pra mim, ei, olha pra mim!

Esqueleto da equipe- Vai! Anda logo!

Héctor- Você consegue!

Miguel- Héctor...

Héctor- Faz bonito, rapazito, é com você!

Apresentadora- Damas e cavalheiros, Cruz Junior!!

Héctor- É! Arrebenta!!

(Miguel grita)

9. UN POCO LOCO - Jazz Infantil Plus + Cia

FIM DO 1º ATO

2º ATO

10. ABERTURA 2º ATO- Personagens

CENA 19

Héctor- Ei! Arrasou!

(Miguel vê família e foge)

Héctor- Ei aonde é que tá indo?

Miguel- Temos que sair daqui!

Héctor- Quê? Tá louco, a gente tá quase ganhando?

Apresentadora- Damas e cavalheiros, eu tenho aqui um comunicado urgente: fiquem atentos a um menino vivo! No começo da noite ele fugiu de sua família... (continua falando)

Héctor- Ei ei ei, disse que o De La Cruz era sua única família!

Miguel- Eu tenho mais familiares, mas...

Héctor- Podia ter levado minha foto pra lá todo esse tempo!

Miguel- Eles detestam música! Eu quero a bênção de um músico!

Héctor- Mentiu pra mim! Estão me esquecendo, Miguel, nem sei se chego até o fim dessa noite. Eu não vou perder minha única chance de atravessar a ponte porque você quer viver essa inspiração à música famoso! Vou te levar pra sua família!

Miguel- Você não tá nem aí pra mim! Você só liga pra você! Pode ficar com a sua foto!

(Miguel joga a foto de Héctor)

Héctor- Ahh Não não

Miguel- Fica longe de mim!

Héctor- Não...

(Miguel foge)

(Dante corre atrás de Miguel)

Miguel- Dante, callate! Não, Dante, para! Ele não tá nem aí pra mim.

(Dante tenta impedir Miguel)

Miguel- Dante para! Hum para! Dá pra soltar? Você não é porcaria de guia nenhum, é um cachorro tonto!

(Dante chora)

Miguel- Vai, sai daqui!

CENA 20

(Miguel grita)

Mamá Amélia- Agora já chega dessa tolice, Miguel! Eu vou te dar a minha benção e você vai pra casa!

Miguel- Eu não quero sua benção!

Mamá Amélia- Eu tô tentando salvar sua vida!

Miguel- Tá arruinando a minha vida!

Mamá Amélia- O quê??

Miguel- Música é a coisa mais importante pra mim, e você... quer me tirar isso, nunca vou entender!

(Mamá Amélia canta)

Miguel- Achei que detestasse música

Mamá Amélia- Eu adorava...eu lembro como era, quando meu marido tocava, eu cantava e nada além daquilo importava, mas quando nasceu a Inês, eu queria criar raízes, ele queria os palcos e o sucesso. Cada um de nós fez um sacrifício pra conseguir o que queria. Você precisa escolher...

Miguel- Mas, eu não quero essa pressão... Por que não pode estar do meu lado? É o que a família devia fazer, apoiar! Mas já vi que não...

(Miguel chora e segue em direção a De La Cruz)

11. FESTA DE LA CRUZ - Jazz Juvenil Avançado

CENA 21

(Miguel canta)

Ernesto- Garoto? O-o menino que veio do mundo dos vivos?!

Miguel- Ouviu falar de mim?

Ernesto- Erhh ora esse é o grande assunto do momento!

Miguel- Sou miguel, se-se-seu tataraneto!

Ernesto- Quê? Eu tenho um tataraneto?

Miguel- Precisa me abençoar, só dessa maneira poderei ser um músico igual ao senhor!

Ernesto- Pode apostar, com um talento como o seu, como posso não te escutar?

(Ernesto comemora)

Ernesto- Eu tenho um tataraneto!

(Todos celebram)

CENA 22

Ernesto- Ei, o que foi? Você parece confuso...

Miguel- Tá tudo... legal

Ernesto- Mas...

Miguel- É que, eu fiquei te procurando a vida toda! Você é o cara que chegou lá! Não se arrependeu nada? De escolher a música acima de tudo?

Ernesto- Sim, foi triste, ter que deixar todos...

Miguel- Não ver a sua família?

Ernesto- Si mas, não tinha como ser diferente! Não dá pra negar àquilo a que está predestinado também. E você, meu querido tataraneto, vai ser o melhor músico! Ah, Miguel, você precisa ir ao show! Você será o meu convidado de honra!

Miguel- Não brinca?

Ernesto- É sério, meu filho!

Miguel- Não dá, eu tenho que voltar, antes do sol nascer.

Ernesto- Eu não queria que você fosse, Miguel. Espero que você morra logo logo... eu te dou minha benção...

Héctor- Tínhamos um acordo, rapazito!

(Miguel se assusta)

Ernesto- Quem é você?

CENA 23

Hector- Você disse que ia levar minha foto! Você prometeu, Miguel!

Ernesto- Conhece esse cara?

Miguel- Sim, é meu conhecido e ele disse que te conhecia.

Ernesto- Hector? Está desaparecendo.

Hector- E a culpa é de quem?

Ernesto- Hector, para.

Hector- Aquelas músicas eram de quem? Minhas canções te fizeram famoso!

Miguel- Que nada! O De La Cruz fez todas as canções dele.

Hector- Conta você ou conto eu?

Ernesto- Hector, eu nunca prejudicaria ninguém. Éramos incríveis juntos, mas você morreu e eu só cantei as suas músicas porque queria tentar te manter entre nós.

Hector- Ah, que generoso!

Miguel- Vocês tocaram realmente juntos.

Hector- Olha, eu não quero discutir por isso, só quero que conserte as coisas. O Miguel vai pôr a minha foto de volta e eu vou conseguir atravessar a ponte, verei minha filha... Ernesto, lembra de quando eu parti?

Ernesto- Isso já faz tempo, Hector.

Hector- Eu estava com você e você me garantiu que moveria céus e terra pelo seu amigo.

Miguel- Céus e terra? Como no filme?

Hector- Que?

(Filme: Amizade! Eu moveria céus e terra por você, mi amigo.)

Miguel- No filme, Dona Hidalgo faz o brinde com o veneno.

(Filme: Salud!)

Hector- Era veneno que me deu?

Ernesto- Está confundindo filmes com a realidade, Hector.

Hector- Eu nunca achei que pudesse, mas você...AAAa, não acredito!

Ernesto- Segurança, segurança!

Hector- Você tirou absolutamente tudo de mim! AAa, seu rato!

Ernesto- E-ele não ta bem.

Hector- Eu só queria voltar pra casa! NÃO!

Ernesto- O que eu dizia?

Miguel- Era a hora de você me dar a benção...

Ernesto- é...

CENA 24

Ernesto- Miguel, minha reputação, ela é...muito importante pra mim, eu não quero que você pense que...

Miguel- Que você matou o Hector pelas canções?

Ernesto- Você não acredita nisso, certo?

Miguel- Eu? Ah, não. Claro que você é o grande herói. Papá Ernesto, minha benção?

Ernesto- Segurança! Cuidem do Miguel, ele me pediu pra ficar mais.

Miguel- Mas eu sou sua família!

Ernesto- E o Hector era o meu melhor amigo.O sucesso nunca vem fácil, Miguel, a gente precisa querer fazer o que for preciso...pra agarrar seu momento! Eu sei que entende.

Miguel- NÃO! NÃO!!!

12. A QUEDA - Cia

CENA 25

Miguel- Hector!

Hector- O quê?

Miguel- Hector, tava certo!Eu não devia ter dispensado minha família

Hector- Ei, ei..

Miguel- Disseram pra eu não me meter com o Dela Cruz, mas eu não escutei.

Hector- Ei, eu sei.

Miguel- Eu não tava nem aí se não iam lembrar de mim.

Hector- Tá tudo bem.

(Hector está desaparecendo...)

Miguel- Hector..Hector!

Hector- Ela tá esquecendo de mim.

Miguel- Quem?

Hector- Minha filha...Eu queria me desculpar com ela, minha Inês.

Miguel- Inês?

Hector- Onde arranjou isso?

Miguel- Essa é minha mamá Inês, essa é minha mamá Amélia e esse é...você?

Hector- Nossa...

Hector e Miguel- família?

Hector- Eu sempre quis vê-la outra vez, que ela lembrasse de mim...Quem sabe pôr a minha foto? Mas ela nunca pôs e o que ainda é pior, achei que se eu não visse a Inês no mundo dos vivos, ainda assim, algum dia eu a veria aqui, mas ela é a única pessoa que se lembra de mim e no momento em que ela deixar aquele mundo...

Miguel- Você vai desaparecer.

Hector- Um dia, eu fiz uma canção pra ela, a gente cantava toda noite! Eu daria tudo pra cantar de novo...

(Hector começa a cantar...)

13. LEMBRE DE MIM - Cia

CENA 26

Miguel- É de você que o mundo devia se lembrar, não do De la Cruz.

Hector- Eu não escrevi “lembre de mim” pro mundo, eu escrevi pra Inês.

Miguel- Minha vida toda sempre me achei meio diferente e eu nunca soube de onde isso vinha, e-era de você. Eu meu orgulho de você (Dante late)...Dante!

(instrumental...)

Mamá Amélia- Mi Hijo! Eu não acredito, nós achamos você a tempo!

Hector- Amélia?

CENA 27

Amélia- Hector...Quantas vezes vou ter que te mandar embora?

Hector- Amélia...

Amélia- Não tenho nada pra falar com você, eu passei décadas protegendo minha família das suas bobagens.

Miguel- Ele tentou me levar para casa, eu não quis escutar, mas ele tava certo, nada é mais importante que a família. O Hector devia estar na oferenda, ele é parte da família.

Amélia- Ele largou essa família.

Miguel- Ele queria voltar pra você e pra Inês, mas o De la Cruz matou ele.

Hector- É sério Amélia...

Amélia- E daí? Você me deixa sozinha com uma criança pra criar e eu devo simplesmente te perdoar?

Hector- Amélia, eu...

(Hector está desaparecendo...)

Miguel- Hector!

Hector- A minha hora tá chegando, é a Inês.

Amélia- Ela tá te esquecendo.

Miguel- Você não tem que perdoar, mas não deveria esquecer.

Amélia- Olha, eu me esforcei, eu juro, pra Inês e eu te esquecermos, mas...

Hector- Me perdoe, Amélia.

Amélia- Miguel, você vai voltar e chega de música!

Miguel- Família vem primeiro...

Amélia- Eu não consigo te perdoar...mas te ajudar, eu vou! Então, onde está o De La Cruz?

CENA 28

(Todos chegam na festa de Ernesto)

Miguel- Todos entenderam o plano?

Tia Victoria- Achar a foto do Héctor

Papá Julio- Dar pro Miguel

Amélia- E mandar o Miguel pra casa

(Dante late)

Amélia- Agora é só achar o De La Cruz

Ernesto- Sim?

(Todos se assustam)

Ernesto- Vem cá, eu te conheço?

(Amélia bate em Ernesto)

Amélia- Isso é por matar o amor da minha vida!

Ernesto- Que? Quem eu...

Héctor- Ela tá falando de mim! Sou o amor da sua vida?

Amélia- Eu ainda tô irritada com você!

Ernesto- Héctor?? O que que você...

(Amélia bate em Ernesto de novo)

Amélia- E isso é tentar matar o meu neto!

Ernesto- Neto??

Miguel- Ela tá falando de mim!

Ernesto- Não!

Miguel- A foto!

(Ernesto foge e todos vão atrás dele)

Héctor- Disse "amor da sua vida"?

Amélia- Eu não sei o que eu disse...

Miguel- Hehe você disse sim!

Ernesto- Segurança! Ayúdame!

14. PERSEGUIÇÃO - HipHop Base + HipHop Master

CENA 29

Apresentador- Senhoras e senhores, o grande, o único: Ernesto de La Cruz!

(Amélia aparece no palco nervosa)

Ernesto- Tirem ela de lá!

(Amélia balbucia)

Miguel- Canta, canta!

(Amélia canta)

15. AURORA ESPETACULAR - Back Mães

CENA 30

Amélia- Tinha esquecido da sensação...

Héctor- Você... ainda é boa...

(Miguel coça a garganta)

Amélia- Miguel, eu te dou a minha benção. Com a condição, de por as nossas fotos e de nunca...

Miguel- Nunca tocar música de novo...

Amélia- De nunca... esquecer o amor que sua família sente...

(Amélia se prepara para entregar a pétala)

Héctor- Chegou a hora...

(Ernesto aparece)

Ernesto- Não é hora de nada! Pra trás! Nem mais um passo!

Héctor- Ernesto, para! A culpa não é dele!

Ernesto- Trabalhei duro anos, Héctor. Pra deixar ele acabar com tudo?

Héctor- Ele é um menino vivo, Ernesto!

(A imagem de Ernesto é transmitida para todos)

Ernesto- Ele é um risco! Você acha que eu vou permitir que ele volte pro mundo dos vivos com a sua foto? E que deixe sua memória viva?

Miguel- Seu covarde!

Ernesto- Sou Ernesto De La Cruz, o maior músico de todos os tempos!

Miguel- Héctor é o verdadeiro músico! Você matou ele e roubou as suas músicas!

(Todos se chocam)

Ernesto- Sou capaz de fazer qualquer coisa pra conseguir agarrar o meu momento! Qualquer coisa...

(Ernesto joga Miguel)

Héctor- Não!!

Amélia- Miguel!

Tio Oscar- Miguel!

Ernesto- Realmente sinto muito, mas o show tem que continuar...

CENA 31

Ernesto- A HA! (Ernesto é vaiado) Hehehe, poxa, por favor, minha família! ... Orquestra! É um, é dois, é um... Lembre de mim, hoje eu tenho que...EI!Gatinho, me solta, por favor, eu imploro! Aaa, não, não! (Ernesto é esmagado pelo sino :)

CENA 32

Miguel- Muito bem, Dante.

Mamá Amélia- Miguel!

Miguel- Hector! A foto! Eu soltei.

Hector- Eu sei, mi hijo, eu...

Miguel- Não! A gente vai achar a foto!

Mamá Amélia- Miguel, está amanhecendo.

Miguel- Eu prometi que ia colocar a tua foto.

Hector- Acabou pra nós, mi hijo.

Miguel- Tem que ter um jeito!

Hector- Eu só queria que ela soubesse...que eu a amei.

Miguel- Hector...

Hector- Te dou a bênção.

Miguel- Não, Papa Hector! Não!

Hector- Adeus.

Miguel- Eu prometo, não vou deixar Inês te esquecer! AaAaA

CENA 33

Abuelita Elena- Onde estava?

Miguel- Ah! Preciso ver a Mamá Inês...Mãe!

Abuelita O que tá fazendo com isso? Dá pra mim! Miguel!

Mãe do Miguel- Para!

Miguel- Mamãe Inês, consegue me ouvir? Eu vi o seu papá! Se lembra? Se esquecer dele, ele vai sumir. Olha, era o violão dele, né? Aqui, aqui está ele. Mamá Inês, vai, não esqueça dele. Mamá Inês, o seu papá queria que ouvisse isso: (Miguel canta e Mamá Inês o acompanha no final)

16. CANÇÃO PARA INÊS - Cia

Mamá Inês- Meu papá cantava sempre esta canção.

Miguel- Sei disso, mamãe Inês. O seu papá te amava muito.

Mamá Inês- Eu guardei cartas dele, poemas feitos pra mim e...Papá foi um músico, quando eu era garotinha, ele e a mamá cantavam várias belas canções.

CENA 34

(1 ano depois)

Miguel- E aquele ali é o Papa Júlio e ali é a Tia Rosita e sua Tia Victoria e aqueles são Tio Oscar e Felipe. Não se trata só de pessoas, são sua família e eles contam com a gente pra lembrar deles.

(Hector vai pra travessia)

Agente de segurança- Próximo...Curta a visita, Hector.

Mamá Inês- Papá!

Hector- Inês!

17. O AMOR QUE NOS UNE - Cia + HipHop Master

18. ENCERRAMENTO- Personagens + Cia + HipHop Master

FIM DO 2º ATO

ANEXOS

ANEXO A: QR Code para o perfil do Backstage Studio de Dança na plataforma Instagram

ANEXO B: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE**

O (a) Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar deste estudo intitulado, "Da ideia à cena: a jornada criativa da produção do espetáculo de dança "VIVA!" por Backstage Studio de Dança em Manaus-AM", porque tem o perfil e preenche os critérios para, na condição de sujeito, possa participar desta pesquisa. Esclarecemos que sujeito da pesquisa é a expressão dada a todo ser humano que, de livre e espontânea vontade e após ser devidamente esclarecido, concorda em participar de investigações científicas fornecendo informações.

Os sujeitos serão entrevistados e informados através de contatos pessoais pela própria pesquisadora das datas e horários, assim como dos locais com comodidade e segurança e de comum acordo com o entrevistado para a coleta das informações.

O objetivo deste estudo é "Investigar os desafios e as potencialidades inerentes à produção de um espetáculo de dança, desde a concepção até a apresentação final.

O (a) Sr. (a) será submetido (a) a uma entrevista com o objetivo de fornecer informações para o melhor entendimento do assunto em questão, e terá toda autonomia para participar ou não na pesquisa, também, terá liberdade integral para se retirar do estudo a qualquer momento, sem prejuízo de qualquer natureza. Tanto sua pessoa quanto os dados fornecidos serão mantidos sob absoluta confidencialidade e, portanto, ninguém mais terá conhecimento sobre sua participação.

Vale esclarecer que esta pesquisa não apresenta risco de qualquer natureza para a qualidade de vida dos sujeitos investigados. Informamos também que sua decisão de participar do estudo não está de maneira alguma associada a qualquer tipo de recompensa financeira ou em outra espécie.

Esclarecemos que a(o) Sr.(a) receberá uma cópia deste documento e de outros que se fizerem necessários para que as informações estejam sempre à mão, outrossim deixo aqui meu endereço e meus contatos para que a qualquer momento que necessitem de orientação ou informação sobre o preenchimento deste.

Para quaisquer informações, fica disponibilizado também o endereço da Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas, na Av. Leonardo Malcher nº 1728, Praça 14 de janeiro, Cep 69010-170, Manaus-Am, que funciona de 2ª a 6ª Feira, das 14h às 21hs

Pesquisadora: Natália Gíluma Oliva de Oliveira

Endereço: Rua das Nações, 52, Cidade Nova 2, Núcleo 4

E-mail: ngodo.dan20@uea.edu.br

Telefone: (92) 99462-2440

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, fornecendo as informações disponibilizadas na entrevista sem que nada haja de ser reclamado a título de direitos a minha imagem e som de minha voz. Estou ciente de que não vou haverá remuneração, e que posso a qualquer momento que achar pertinente. 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

Escola Superior de Artes e Turismo Av.
Leonardo Malcher, Ed. Samuel Benchimol,
1728, Pça. XIV de Janeiro Manaus –
Amazonas CEP: 69010-170 Tel. (92) 3878-
4415 www.uea.edu.br

UEA
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DO
AMAZONAS