



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MARILA ANNIBELLI VELLOZO

**DANÇA E POLÍTICA:
PARTICIPAÇÃO DAS ORGANIZAÇÕES CIVIS
NA CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS**

Salvador
2011

MARILA ANNIBELLI VELLOZO

**DANÇA E POLÍTICA:
PARTICIPAÇÃO DAS ORGANIZAÇÕES CIVIS
NA CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dulce Tamara da Rocha Lamego Silva

Salvador
2011

Escola de Teatro - UFBA

Vellozo, Marila Annibelli.

Dança e política: participação das organizações civis na construção de políticas públicas / Marila Annibelli Vellozo. - 2011.
381 f. il.

Orientadora: Profª. Drª. Dulce Tamara da Rocha Lamego Silva.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

1. Dança. 2. Políticas públicas - Dança. 3. Sociedade civil. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Silva, Dulce Tamara da Rocha Lamego. III. Título.

CDD 793.3

MARILA ANNIBELLI VELLOZO

**DANÇA E POLÍTICA:
PARTICIPAÇÃO DAS ORGANIZAÇÕES CIVIS
NA CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS**

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em de de 2011

Banca Examinadora


Dulce Tamara da Rocha Lamego Silva - Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP

Isaura Botelho _____
Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1996), pós-doutorado pela Département Des Études Et de La Prospective Ministère de La Culture Et de L (1999)

Daniel Marques da Silva _____
Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2004)

Adriana Bittencourt Machado _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Antonia Pereira Bezerra _____
Doutora em Lettres Modernes pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1999) e Pós-Doutora em Dramaturgia pela Université du Québec à Montréal UQAM (2006)



À memória
de meu pai,
homem do
político que foi

Aos meus filhos
Sergio Roberto Filho
e Henrique, pelo amor
e confiança, incondicionais

À minha mãe
e sua paixão
por princípios
democráticos

A meus ancestrais:
os Vellozo e
os Annibelli,
os Albuquerque e
os Martins,
aos Lustosa,
aos Castro,
aos Romanos etc...
pela veia-genética
da insatisfação

AGRADECIMENTOS

Aos coordenadores e responsáveis pelo convênio entre a Faculdade de Artes do Paraná/FAP e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

À Dulce Aquino, pelo acompanhamento carinhoso e por ser uma referência tão vivaz de resistência e trabalho contínuo na dança e nas políticas públicas para a área, no Brasil.

À Amabilis de Jesus, pela contínua presença e lembrança neste processo de aprendizado.

À Antonia Pereira, Daniel Marques e Rosane Sholegel, pelo acompanhamento afetuoso junto a minha "turma".

Aos especiais e competentes funcionários do Centro de Documentação da Funarte – CEDOC, Márcia Claudia, Caroline Brito e Maria da Glória Brauniger e a Caroline Catanhede (Arquivo privado de Paschoal Carlos Magno).

À Coordenação de Dança da Funarte (2010), Leonel Brum, Fabiano Carneiro e Diana de Rose, pelo compartilhamento de informações.

Aos professores de ambos os Programas: PPGAC e PPGDança.

Aos membros desta banca de doutorado.

Ao Fórum de Dança de Curitiba e seus conselheiros, com quem me organizo coletivamente: Clayton Leme, Rose Rocha, Loa Campos, Peter Abudi, Isa Schwab, Aline Vallim, Hanny Morgesntein, Leo Taques, Bruna Spoladore, Emanuella Kalil.

À Denise Bandeira, pela colaboração com as tabelas e organogramas, pela companhia nos ativismos que se fazem necessários para o desenvolvimento das políticas culturais no Estado do Paraná.

À Antônia Schwinden, por acreditar na pesquisa e pela precisão nas colocações.

A todas as organizações da sociedade civil da dança que atenderam ao questionário, ainda que estejam registradas aquelas que aceitaram ser mencionadas: Movimento – Fórum dos Artistas da Dança de Campo Grande; Fórum de Dança do Rio Grande do Norte; Grupo Faqra, The Fusion Dance Hip Hop; Associação Paraense de Dança; Movimento Dança Recife; Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado do Rio de Janeiro; Fórum de Dança de Goiânia; Contacto Associação Cultural; Fórum de Dança da Bahia.

Ao Leonel Brum, Marcos Moraes, Marcos Teixeira, Celso Cardoso, Orlando Miranda de Carvalho, Roberto Lima, por concederem as entrevistas que geraram pontes entre algumas das lacunas desta pesquisa.

Ao Clayton Leme, pela visão tranquila nos assuntos políticos; pela confiança em minha representatividade e ao Glauber Piva, pela referência que é em tantos aspectos da gestão pública, pelas referências bibliográficas, pelo companheirismo junto às iniciativas de mobilização em Curitiba.

Ao Tom Reikdal, amigo! E que me disponibilizou a Mafalda.

À Adriana Grecchi, Naiara Araújo, Suki Villas Bôas, Jussara Miranda, Dulce Correa, Geane Saggioratto, Gabriel Pelleti, Bruna Spoladore, Lucia Matos, Margha Vini, Thábata Liparotti, Guaraci Martins, Vera Torres, Margie Rauen, Mônica Lopes, e Rosemyriam.

À Obragem Cia de Teatro, pelo apoio e pela confiança contínuos ao longo dos anos de trabalho pelas Artes, Cultura, Dança e Teatro, em especial a Olga Nenevê e ao Eduardo Giacomini, companheiro de militância.

À Fabiana Dultra Britto, pelo incentivo e coparceria, ensinamentos, e pela prática compartilhada no Programa de Iniciação à Pesquisa da Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento.

Ao Marcelo Veiga e Gustavo Vidigal, por mostrarem um modo de gestão junto ao Conselho Nacional de Política Cultural/CNPC que apoia a sociedade civil e a potencializa, e por disponibilizarem informações para este estudo.

Aos colegas de Colegiado Setorial de Dança/CNPC, e a Sílvia Moura e Rosane Gonçalves, pelos materiais disponibilizados.

Aos companheiros de mobilizações Danieli Pereira, Rossana Campellari, Elisa Abrãao, Gevana Freitas, Graciana Moreira Justu, Marcos Cordioli, Thiago Douglas Moreira, Marco Amarelo, Érico Massoli, ao Movimento Pró-Conselho Estadual de Cultura (2010), ao Fórum Pró-Conselho de Cultura (2009) e ao Manoel J. de Souza Neto, pelas idiossincrasias.

Aos (as) amigos (as) de Colegiado de Dança da FAP Gladis Tridapalli, Rose Rocha, Cinthia Bruck Kunifas e Giancarlo Martins, por estarem junto, por fazerem parte.

Ao Sergio Roberto Andreazza, pelo suporte junto a nossos filhos me permitindo este percurso até o doutorado.

Aos meus irmãos Antonio Marcos – pela escuta e debate político – e ao Marcos, por me motivar.

Ao Nene, pela carinhosa presença na espera das escritas e revisões de texto.

"Isso é Dança?"

Talvez.

Político?

Com certeza."

Diane Solway (tradução nossa)

VELLOZO, Marila Annibelli. **Dança e política**: participação das organizações civis na construção de políticas públicas. 382f. 2011. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RESUMO

Esta tese tem como objeto discutir a construção de políticas públicas para a Dança pelo viés da organização política na área, que tem sido uma emergência apresentada no País, nos últimos dez anos. Visa mapear o contexto em que tal emergência ocorre e o modo como as organizações civis da dança têm participado do processo de implementação do Sistema Nacional de Cultura. Para tanto, discorre-se sobre quando e como a dança foi inserida como área de atuação nas políticas do governo federal e sobre o desenvolvimento de programas na área, entre 1976 e 2010. A pesquisa pautou-se na hipótese de que a organização política na dança tende a ocorrer motivada por agentes externos ao seu sistema, a exemplo da pressão exercida pelo Conselho Federal de Educação Física sob o mercado da dança, em 2001, e pela proposição do Sistema Nacional de Cultura, no governo Lula, a partir de 2003. Para atestar a hipótese, foram pesquisadas as organizações da sociedade civil por meio de um questionário e compilados documentos do Centro de Documentação da Funarte no Rio de Janeiro, como *corpus* de investigação. A análise se fundamentou em uma abordagem sistêmica baseada nos autores Mário Bunge e Jorge de Albuquerque Vieira, no estudo das Políticas Culturais com base em autores como Antonio Albino Canelas Rubim, Isaura Botelho, Teixeira Coelho e Lia Calabre e em princípios da democracia participativa com os autores Robert Dahl, Richard Dworkin e Amartya Sen. Conclui-se que a organização política da dança é de fundamental importância como estratégia para a legitimação de políticas públicas e sua expansão em termos econômicos, políticos e culturais.

Palavras-chave: Dança. Política. Política pública. Sociedade civil.

VELLOZO, Marila Annibelli. **Dance and politics**: participation of the dance civil organizations in the construction of public policies. 382f. 2011. Theses (Phd) - School of Theater and School of Dance, Federal University of Bahia, Salvador, 2011.

ABSTRACT

The object of this thesis is to discuss the construction of dance public policies through the political organization of the area, which has been an emergence presented in Brazil in the last ten years. The objective is to map the context in which this emergence occurred, and the way dance civil organizations had taken part in the implementation process of the National Cultural System. For that, this thesis talks over when and how dance has been inserted as an area of actuation in the public federal policies and over the development of programs in the area between 1976 and 2010. The research was ruled in the hypothesis that the political organization in dance tends to occur motivated by external agents of its system, as an example, the pressure of the Federal Council of Physical Education on dance's market in 2001, and the proposition of the National Cultural System in the Lula's government, since 2003. To attest the hypothesis, organizations of the civil society were researched through a questionnaire and documents of the Funarte's Documental Center, in Rio de Janeiro, were compiled. The analysis was established in a systemic approach based on authors as Mário Bunge and Jorge Albuquerque Vieira, in the study of Cultural Policies based on authors as Antonio Albino Canelas Rubim, Isaura Botelho, Teixeira Coelho and Lia Calabre, and in participative democracy principles with the authors Robert Dahl, Richard Dworkin and Amartya Sen. As a conclusion, the political organization of dance has fundamental importance as a strategy for the legitimacy of public policies and to its expansion in economic, political and cultural terms.

Keywords: Dance. Politics. Public policies. Civil society.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Pacto federativo	47
Figura 2	Elementos constitutivos.....	48
Figura 3	Comissão intergestores tripartite.....	50
Figura 4	Comissão intergestores bipartite	50
Figura 5	Órgãos colegiados e espaços de participação.....	62
Figura 6	Três modos de participação política (ou regimes).....	87
Figura 7	Liberalización, representación y democratización.....	93
Figura 8	Sistema Nacional de Cultura.....	123
Figura 9	Mobilização na dança.....	176
Figura 10	Dança na estrutura da Funarte	223
Figura 11	Órgãos colegiados do MinC	229
Figura 12	Fundo Nacional de Cultura.....	231
Gráfico 1	Criação das organizações distribuídas por décadas.....	270
Gráfico 2	Constituição de pessoa jurídica	271
Gráfico 3	Constituição de pessoa jurídica por década de criação das organizações.....	271
Gráfico 4	Sede própria.....	272
Gráfico 5	Meios de subsistência da organização (cobrança anuidades, apoio de instituições etc.).....	273
Gráfico 6	Distribuição quanto aos tipos de Sociedade Civil Organizada	274
Gráfico 7	Distribuição quanto aos tipos de Sociedade Civil Não Organizada.....	274
Gráfico 8	Gêneros de dança das organizações.....	275
Gráfico 9	Composição dos integrantes profissionais das organizações - professores	276
Gráfico 10	Composição dos integrantes profissionais das organizações - dançarinos, bailarinos e(ou) criadores-intérpretes	277
Gráfico 11	Composição dos integrantes profissionais das organizações - pesquisadores.....	278

Gráfico 12	Composição dos integrantes profissionais das organizações - demais integrantes	278
Gráfico 13	Profissionais de outras áreas	279
Gráfico 14	Composição dos integrantes profissionais das organizações - outros integrantes	280
Gráfico 15	Outras instituições ou organizações participantes	280
Gráfico 16	Número total de integrantes	281
Gráfico 17	Debate sobre as instâncias de poder	282
Gráfico 18	Temas debatidos na organização	283
Gráfico 19	Editais públicos	283
Gráfico 20	Leis de Incentivo e Fundos de Cultura	284
Gráfico 21	Questões no âmbito municipal	285
Gráfico 22	Questões no âmbito estadual.....	285
Gráfico 23	Questões no âmbito federal	286
Gráfico 24	Outras questões debatidas	287
Gráfico 25	Outros temas debatidos na organização.....	287
Gráfico 26	Frequência das atividades	288
Gráfico 27	Comunicação e contato com os integrantes da organização	289
Gráfico 28	Apresentação de temas em reuniões das organizações.....	290
Gráfico 29	Realização de debates.....	291
Gráfico 30	Encaminhamento de decisões	292
Gráfico 31	Manifestações e encaminhamentos das solicitações.....	293
Gráfico 32	Diálogo com as instâncias.....	294
Gráfico 33	Presença das organizações nos Espaços de Participação promovidos pelo MinC.....	295
Gráfico 34	Membro ou integrante da organização e (ou) elaboração de regimentos internos dos Espaços de Participação.....	296
Gráfico 35	Membro ou integrante de Mesas, Debates ou outras Atividades promovidas pelo MinC.....	297
Gráfico 36	Acesso ao Plano Nacional de Dança	298
Gráfico 37	Prazo para análise do PND	299
Gráfico 38	Participação em reuniões com representantes do Colegiado de Dança do estado	300

Gráfico 39	Considera suficiente a frequência dos encontros com os representantes do Colegiado de Dança	300
Gráfico 40	Modo de encaminhamento das decisões	301
Gráfico 41	Articulação nacional em torno do PND.....	302
Gráfico 42	Articulação estadual em torno do PND	302
Gráfico 43	Articulação municipal em torno do PND.....	303
Gráfico 44	Conhecimento de consenso e dissenso sobre os eixos e diretrizes elaborados no PND	304
Gráfico 45	Representação eleita ou indicada pela organização	305
Gráfico 46	Critérios e requisitos utilizados pela organização para escolher seus representantes para a área de atuação política da dança	306
Gráfico 47	Relacionamento com outras entidades	307
Gráfico 48	Participação em processos de elaboração de lei para cultura, artes cênicas ou dança	308
Gráfico 49	Quanto à elaboração de lei específica que legitime a dança como área de conhecimento	309
Gráfico 50	Como a organização percebe a atuação política na área da dança.....	309
Figura 13	Componentes da endoestrutura	312
Figura 14	Componentes da exoestrutura	313
Figura 15	Sistemicidade junto à instâncias de poder público.....	314

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Etapas municipal e estadual de conferências	117
Quadro 2	Número de conferências e participantes: livres, pré-conferências setoriais e conferência nacional.....	117
Quadro 3	Atividades Funarte 1978.....	141
Quadro 4	Apresentações Sala Sidney Miller.....	142
Quadro 5	Demonstrativo de eventos realizados por área	144
Quadro 6	Data de publicação dos anuários	169
Quadro 7	Número de projetos contemplados nos prêmios Funarte: Klauss Vianna, Myriam Muniz e Carequinha	238
Quadro 8	Dotação orçamentária para as áreas de dança, teatro e circo - 2003-2010 – Recursos de todas as fontes incluindo crédito recebido do MinC e patrocínio da Petrobrás	259
Quadro 9	Organizações da sociedade civil por estado	268

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1 - CONTEXTUALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL	28
1.1 SOBRE AUSÊNCIA E DESCONTINUIDADE	36
1.2 CIRCUNSCREVENDO O OBJETO POLÍTICAS CULTURAIS.....	42
1.3 O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA (SNC).....	45
1.4 POLÍTICAS PÚBLICAS.....	55
1.5 O PLANO NACIONAL DE CULTURA	65
1.5.1 Monitoramento e Avaliação das Políticas Públicas	67
1.5.2 Sistema de Monitoramento e Avaliação e Coordenação Executiva do PNC	68
1.6 PRINCÍPIOS DE IGUALDADE E DE LIBERDADE DE PARTICIPAÇÃO POLÍTICA	73
1.6.1 Igualdade Política, Igualdade Intrínseca: Princípios da Democracia	75
1.6.2 Oposição, Debate Público e Participação Social: Dimensões da Democracia	90
1.7 SOCIEDADE CIVIL	94
1.7.1 A Sociedade Civil Não Organizada	108
1.7.1.1 Agentes Culturais	108
1.7.1.2 Grupos Informais	110
1.7.1.3 Cidadania	112
1.8 ESPAÇOS DE PARTICIPAÇÃO	116
1.8.1 Conceito de Conferência	117
1.8.2 Conceito de Fórum (Permanente)	118
1.8.3 Redes de Articulação	119
1.8.4 Oficinas	120
1.8.5 Seminários	121
CAPÍTULO 2 - A DANÇA NA ESFERA DE PODER FEDERAL: PERÍODO DE 1975 A 2002	126

2.1	AS INSTITUIÇÕES RESPONSÁVEIS PELAS ARTES CÊNICAS NA ESFERA DE PODER FEDERAL.....	130
2.1.1	O Contexto Inicial de Existência da Funarte.....	131
2.1.2	O Serviço Nacional de Teatro.....	135
2.1.3	O Instituto Nacional de Artes Cênicas - Inacen	136
2.1.4	A Fundacen	137
2.2	O INÍCIO DA DANÇA NA FUNARTE	138
2.3	A DANÇA NO SNT.....	150
2.3.1	Memória da Dança: as Mostras de Filmes	156
2.3.2	Os Ciclos de Dança Contemporânea.....	157
2.3.3	Documentação e Publicação no SNT: os Anuários como Mecanismo de Levantamento Sistemático das Produções Cênicas no País e um Registro Inicial da Dança.....	166
2.4	A DANÇA NO INACEN	170
2.5	DANÇA NA FUNDACEN.....	177
2.6	DESCONTINUIDADE E INTERRUPTÃO BRUSCA PARA AS ARTES CÊNICAS NO PAÍS.....	178
2.7	AS AÇÕES DESENVOLVIDAS NO PERÍODO DO IBAC PARA A DANÇA.....	184
2.7.1	Olhar Contemporâneo da Dança e seus Desdobramentos	184
2.7.1.1	Reflexão entre as Distintas Políticas de Festivais de Dança do País....	189
2.7.2	Um Panorama da Produção em Dança nas Regiões do País	192
2.7.3	Os Seminários	198
2.8	OS PROGRAMAS PARA A DANÇA NA RETOMADA DA FUNARTE	200
2.8.1	Prêmios Funarte: "Prêmio Estímulo a Grupos de Teatro e Dança" 1995 e 1996	201
2.8.1.1	Prêmios Funarte: Prêmios "MinC – Mambembão" e "Troféu Mambembe de Dança"	202
2.8.2	As Ações além dos Prêmios no Restante da Década de 1990	204
2.8.2.1	A Circulação por Meio de Excursões e Festivais de Dança	205
2.8.2.2	Publicações na Área da Dança	208
2.8.2.3	A Dança no Cacilda Becker e outras Ações Localizadas	209
2.8.3	Cortes Orçamentários.....	211

2.9	MAPEAMENTO "RUMOS DANÇA ITAÚ CULTURAL 2000": UMA SÍNTESE SOBRE AS CONDIÇÕES DA ÁREA DA DANÇA PARA O INÍCIO DO MILÊNIO E OUTRAS CONSIDERAÇÕES.....	214
CAPÍTULO 3 - A DANÇA NA ESFERA DE PODER FEDERAL: PERÍODO DE 2003 A 2010.....		219
3.1	DA VALORIZAÇÃO – PRESSUPOSTO DE ESCOLHA DE ESPECIALISTAS DA ÁREA PARA A OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS DE REPRESENTATIVIDADE	220
3.1.1	Colegiado Setorial de Dança: Instância Máxima de Participação e Representatividade Específica das Organizações Civas da Dança junto ao Poder Público Federal.....	223
3.1.2	Representação da Sociedade Civil no Fundo Nacional de Cultura	230
3.1.3	Programas e Ações desenvolvidos no Período em Recorte	233
3.2	DA VALORIZAÇÃO – PRESSUPOSTO DE CONSULTA PÚBLICA AMPLA PARA INDICAÇÃO E OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS DE REPRESENTATIVIDADE	247
3.2.1	A Consulta Pública como Base para a Escolha das Representações nas Câmaras e Colegiados Setoriais	254
3.2.2	Plano Nacional de Dança: Mecanismo de Planejamento e de Especificidade de Políticas Públicas para a Dança Elaborado por Meio de Consulta Pública.....	255
3.3	CONSIDERAÇÕES ACERCA DO DESENVOLVIMENTO DA DANÇA NA DÉCADA	257
3.3.1	Uma Construção Institucional para a Dança	262
CAPÍTULO 4 - ORGANIZAÇÕES DE DANÇA: UM ZOOM EM SUAS ENDO E EXOESTRUTURA.....		264
4.1	ANÁLISE DOS RESULTADOS DA ENDOESTRUTURA.....	270
4.1.1	Formato	270
4.1.2	Abrangência e Foco da Organização.....	275
4.1.3	Aspectos Metodológicos	288
4.2	ANÁLISE DOS RESULTADOS DA EXOESTRUTURA.....	294

4.2.1	Articulação com o Sistema Nacional de Cultura (instâncias de poder sobre as quais dialoga, se comunica e se mobiliza; instâncias de participação)	294
4.2.2	Articulação com o Plano Nacional de Dança e com questões da dança no País (acesso a consulta pública para elaboração do PND, participação na elaboração do PND, avaliação acerca do diálogo com os representantes dos Colegiados Setoriais, metodologias utilizadas, conhecimento sobre as necessidades e demandas do País e de outras organizações).....	298
4.2.3	Representatividade e Legitimidade (critérios de escolha, espaços onde possui ou elegeu representantes, relacionamento político com grupos de outras áreas, avaliação da atuação política na área e necessidade de Lei específica).....	305
	CONCLUSÃO	314
	REFERÊNCIAS.....	319
	DOCUMENTOS CONSULTADOS.....	351
	ANEXO 1 - O SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO E SUA POLÍTICA DE INCENTIVO À PRODUÇÃO PARA ESTA ÁREA ESPECÍFICA	358
	ANEXO 2 - QUADRO AÇÕES EM DANÇA – ÂMBITO FEDERAL.....	362
	ANEXO 3 - MOÇÃO DA 10.ª REUNIÃO DO CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL	362
	ANEXO 4 - QUESTIONÁRIO.....	368

INTRODUÇÃO

O que poderia levar uma bailarina de formação, que se exercitou durante anos da "perícia à exaustão" a escolher como objeto de estudo para o doutorado, políticas públicas para a dança?

A atuação profissional na área me exigiu estar presente em distintas instâncias de instituições públicas de cultura e educação, como aluna, bailarina, coreógrafa, professora, produtora e, nos últimos anos, como gestora de cultura, em âmbito municipal e estadual. Minha ação foi voltando-se, cotidianamente, para a lida com as questões internas destas instituições, para uma observação crítica constante a cerca de programas e ações que se desdobravam ou se desenvolviam, ao longo dos anos. Muito em virtude da necessidade de entender, primeiramente, o funcionamento destas instituições, e, posteriormente, de entender os critérios e modos de atuar e escolher dos gestores nelas inseridos. A percepção de que havia micro e macro relações que se relacionavam com a possibilidade de execução, continuidade, interrupção ou implementação de um programa ou ação me permitiu ir focando meus estudos para o objeto das políticas públicas. Na dissertação, para uma política pública estadual para a dança, e agora com um olhar direcionado para a esfera federal.

Essa escolha compreende, em parte, a noção de que após 30 anos como bailarina profissional, é como professora de dança que me sustento. Eu, e muitos outros dançarinos no País. Compreende também, a noção de que mesmo com subsídio do Estado, por meio dos editais lançados nos últimos anos, não é com a venda de ingressos que grande parte dos artistas e companhias da área sobrevive.

Por essas e outras razões que não serão aqui elencadas a estratégia de se juntar a pessoas para atuar politicamente foi se tornando uma premissa para eu continuar atuando na área, principalmente por trabalhar com a formação de outros artistas e professores. Que mercado, de fato, existe para eles? De que modo o Estado tem atuado e pode vir a atuar subvencionando as artes? Quantas gerações mais irão dar continuidade a seus processos de formação em dança sem recursos para poderem exercer a especificidade destas formações? Porque subsídios para alguns e para outros não?

Isso me levou a vivenciar espaços de participação e cocriar organizações de dança e me permitiu observar nos últimos 10 anos, um crescimento no número de organizações da sociedade civil na área em formatos específicos de configuração, a exemplo dos fóruns.

Quase ao mesmo tempo, sob um âmbito cronológico e, mais especificamente a partir de 2003, as Políticas Culturais, no país, têm passado por um processo de reconfiguração dos pressupostos que até então foram utilizados para elaborá-las, em detrimento da proposta de implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), previsto na carta de intenções do Programa do governo Lula, de 2002.

Partindo disso, objetiva-se nesta tese levantar o contexto em que tal expansão ocorreu neste campo de atuação da área (que, aqui, será considerado como um campo de atuação político da dança) e apontar para uma emergência do atual momento de redemocratização das políticas culturais no país, que nada mais é do que o diálogo entre o Estado e a Sociedade Civil.

A proposta de implementação do SNC demanda a articulação entre as distintas esferas de poder (municipal, estadual, distrital e nacional), e entre esses entes da federação e a sociedade civil para que seja pactuado um conjunto de políticas públicas e democráticas para o país. Além disso, demanda à sociedade civil a necessidade de escolha de representantes para o Conselho Nacional de Política Cultural e Colegiados setoriais, e a ocupação de espaços de participação, a exemplo das conferências e dos conselhos, entre outros fatores que pressionam seletivamente a sociedade a escolher e a se organizar para tanto.

A organização da dança em um número maior de organizações pode ser considerada uma emergência apresentada por esta área desde o ano de 2001, quando, no esteio da ausência de instrumentos legais que a protegessem, a dança passou a sofrer a ameaça de perda da sua autonomia para a área da Educação Física, com a presença do Confef¹ (Conselho Federal de Educação Física). Esse contexto determinou urgência na organização dos profissionais da área da dança, o

¹ O Conselho Federal de Educação Física (Confef), foi criado pela Lei n.º 9696/98, de 1.º de setembro de 1998. É uma entidade civil, sem fins lucrativos com sede e foro no Rio de Janeiro. É destinado a orientar, disciplinar e fiscalizar o exercício das atividades físicas dos professores da Educação Física e dispõe sobre a regulamentação da Profissão da Educação Física, e cria os respectivos Conselho Federal e Conselhos Regionais (Disponível em: <<http://www.confef.org.br>>. Acesso em: 02 mar. 2005).

que vem se estendendo ao longo da proposta de implementação do SNC, também pelos fatores anteriormente mencionados.

Nesse sentido, quer-se averiguar como tem se expandido a participação da sociedade civil e de que maneira a área da dança vem sendo construída como campo de atuação política. Para tanto, define-se como questão: como tem se dado, e em que medida, a participação da sociedade civil organizada ou não, da área da dança, nos processos de implementação do Sistema Nacional de Cultura, Plano Nacional de Cultura e Plano Nacional de Dança? Quais os modos e métodos utilizados pelas representações dessa área da sociedade civil para atuar no processo de proposição dessa política pública para a Cultura, mais especificamente, nas dimensões do debate público e de atuação nos espaços de participação?

A hipótese deste estudo é a de que o papel das organizações que representam a Área é de fundamental importância para potencializar o debate público em torno de questões pertinentes a ela com o Estado e, especialmente, para direcionar demandas específicas e estabelecer critérios para acessar os fundos setoriais e recursos públicos, e para contribuir com a construção desse Sistema que exige a articulação e comunicação entre distintos pontos de uma mesma rede de atuação. Contudo, ressalta-se que essa atuação deve ser contínua e resistente ao longo do tempo e não, restrita a um recorte temporal específico em função de demandas externas, considerando que os dois últimos movimentos nacionais para a organização da dança se deram por forças exógenas à estrutura da área – Confef e SNC.

Entende-se, assim, como imprescindível a potencialização do setor para uma atuação política consistente e de permanência. O que significa dizer que se fazem urgentes a ampliação e a qualificação do debate público acerca de questões específicas da área da dança, e de questões relacionadas a outras áreas artísticas como o teatro e o circo – por envolverem a distribuição de recursos para as artes cênicas – e, ainda, de questões que envolvem as áreas da política e a da economia. Também, a necessidade de um maior número de profissionais da área engajados na participação política, e o estímulo à formação e capacitação específica neste campo de atuação da dança. Isso, para atuar conforme tem se dado as demandas, e na medida do que a área da dança exige, para propor, elaborar e monitorar outras demandas e necessidades.

O estudo do desenvolvimento das experiências participativas e das relações entre sociedade civil e Estado pode contribuir para o objetivo desta tese: demonstrar a importância de uma atuação sistêmica e participativa das organizações da sociedade civil da dança para o fortalecimento e a expansão do campo de atuação política deste segmento artístico.

Como fundamento para a discussão sobre as organizações da sociedade civil da dança a que se propõe esta tese, organizou-se o Capítulo 1 que contempla os seguintes campos de conhecimento correlacionados: as **Políticas Culturais** no Brasil com recorte específico do contexto em que emergem propriedades como autoritarismo, ausência e descontinuidade; princípios da **Democracia Participativa** pela importância e urgência de se reconhecer o cidadão e as organizações da sociedade civil, independentemente de serem organizadas ou não, conforme institui o MinC já que há resíduos de autoritarismo nas relações sociais e políticas entre sociedade civil e poder público, dentro do próprio poder público, entre sociedade civil organizada e não organizada, entre cidadãos, e que cercam e restringem o **debate público e a participação política**, dimensões básicas da democracia; conceitos norteadores relativos às distintas fases a que se submete a ideia de elaboração de **Políticas Públicas** exemplificados por meio dos componentes e mecanismos utilizados na proposta de implementação do SNC.

Dentre eles, apresenta-se um estudo sobre o dinamismo dos conceitos de **Sociedade Civil e Cidadania** com vista a contextualizar e a localizar os **espaços de participação** e as subdivisões da **sociedade civil organizada e não organizada**, conforme estabelece o Ministério da Cultura (MinC), no Caderno do Plano Nacional de Cultura². Justifica-se essa apresentação pela necessidade de se situar o entendimento deste Ministério atual sobre a sociedade civil que, pela primeira vez, é levada em consideração para que sejam elaboradas políticas públicas de cultura no país nesta dimensão que tem sido exercitada desde 2003.

Como pressuposto para analisar os componentes, o ambiente e os mecanismos utilizados na elaboração dos programas e ações na área da dança e da cultura será usada a definição de **sistema e sistemicidade**, a partir do enfoque da **Teoria Geral dos Sistemas**. Importa ressaltar que o conceito de **endoestrutura e exoestrutura**

² Ver Brasil/MinC (2009a, p.14-15).

de um sistema apoiam partes da discussão e da hipótese de que as organizações políticas da dança tendem a se articular a partir de exigências mais externas ao seu sistema – Conselho Federal de Educação Física (Confef) e SNC – além do fato de que a dança partilha propriedades com a sua área macro, a cultura. Ainda, o pressuposto de que para que a área da dança tenha sucesso na elaboração e efetivação de políticas públicas há que fortalecer e reconhecer as organizações da sociedade civil da área, considerar as relações intersistêmicas entre a cultura e os subsistemas da política e economia mantendo uma atuação persistente e permanente e estimulando a formação e participação na esfera política.

O Capítulo 2 situa a dança no contexto político de atuação da instância de poder federal, tomando como recorte inicial o período de 1976, com a criação da Fundação Nacional das Artes (Funarte) – por ser esta a instituição responsável pelas Artes, no País. Visando contextualizar o ambiente de existência desta linguagem artística nesta esfera de poder, levantando as ações e propostas que foram direcionadas a esta área, tanto na Funarte quanto nas outras instituições como o SNT, Inacen e Fundacen, e ainda, a estrutura organizacional na qual esteve inserida e as transformações sofridas nos espaços de representatividade específicos da dança. Observando como tem se dado sua construção institucional na esfera federal contextualizada ao desenvolvimento das políticas culturais no país segundo (RUBIM, 2007, 2009; BOTELHO, 2001, 2007; CALABRE, 2005, 2007; MICELLI, 1984).

No Capítulo 3 mantém-se a apresentação e análise de programas e de ações desenvolvidos pela esfera de poder federal, entre os anos de 2003 e 2010 com enfoque em dois pressupostos para a valorização da área: a escolha de representantes com formação específica na dança e a consulta pública ampla para a escolha destes em nível nacional.

Analisar e refletir a respeito deste percurso temporal e político da dança na esfera de poder federal pode possibilitar uma melhor compreensão do processo evolutivo da área: "Os estados sucessivos de um sistema cultural constituem a *evolução cultural* (ou *história*) da sociedade em questão [...] Mas, diferentemente da evolução biológica, a evolução cultural não é sem propósito" (BUNGE, 1979, p.213). O estudo sobre o modo como a dança foi situada no cenário da esfera de poder federal, possibilita traçar um panorama até o momento pouco pesquisado e com

escassez de produções – praticamente inexistente no país – no que concerne à área da dança.

Sob esse aspecto, objetiva-se apresentar contextos anteriores que permitam elucidar o atual momento das Políticas Culturais e verificar como as organizações da sociedade civil da dança têm atuado diante dos possíveis territórios dos recursos econômicos – a exemplo dos fundos setoriais – da ocupação dos espaços de representatividade e cargos nas diferentes instâncias de poder. Pretende-se, ainda, investigar a validação, como demanda, de sua abrangência como segunda maior atividade cultural no país³, de sua importante dimensão social e de sua potencialidade de articulação e mobilização para expandir outros possíveis territórios.

Nesse sentido, o Capítulo 4 desta tese apresenta um levantamento realizado por meio de questionários sobre as organizações da sociedade civil da dança, para reconhecer e contextualizar a emergência de organizações e os modos e métodos utilizados por elas para se organizar e dialogar com as instâncias de poder. O reconhecimento e a legitimação desses movimentos e organizações de representação da dança se fazem imprescindíveis e urgentes, tanto pela ausência de registros que documentem essa atuação e existência quanto pela informalidade das ações desse setor específico da dança no país.

Ainda, por serem estes os que podem garantir por meio da participação política e democrática o reconhecimento da dança como atividade produtiva, o desmembramento do fundo setorial de dança das artes cênicas, a expansão e manutenção de recursos ao longo do tempo e a consulta pública e aprovação do Plano Nacional de Dança junto ao PNC e SNC.

Esta segunda etapa da pesquisa envolveu a pesquisa exploratória envolvendo abordagens quantitativas e qualitativas, permitindo a análise estatística e também a interpretativa, conforme propõem Bauer e Gaskell (2003, p.24), em sua obra "Pesquisa Qualitativa com Texto e Imagem", ao assinalar que: "Não há quantificação sem qualificação", ou que "Não há análise estatística sem interpretação".

³ Segundo Brasil/MinC (2007a, p.33): "A dança é a segunda atividade artística mais disseminada no território: 56,1% dos municípios brasileiros abrigam grupos de dança". Em porcentagem, apenas a atividade cultural do artesanato, supera este indicador da dança: ocorre em 64, 3% dos municípios brasileiros.

A pesquisa exploratória, segundo Cervo e Bervian (2002, p.69): "realiza descrições precisas da situação e quer descobrir as relações existentes entre os elementos componentes da mesma", uma característica que vem, aliás, ao encontro dos propósitos previamente estabelecidos como objetivo geral do estudo. Como método, adotou-se o tipo dedutivo, que permite uma construção lógica por meio de análise que focaliza o objeto investigado do geral para o particular (LAKATOS; MARCONI, 1993).

Ainda, sob o viés metodológico, a realização de uma pesquisa que empregasse apenas um determinado método, especificamente no caso desta tese, poderia se mostrar reducionista, deixando de abarcar dados e comprometendo o entendimento do objeto que se buscou retratar e analisar.

Do ponto de vista dos procedimentos técnicos e com o objetivo de permitir a estruturação conceitual que sustentasse o desenvolvimento da pesquisa, foi realizada pesquisa bibliográfica e documental, sendo a primeira fundamentada teoricamente em revisão de literatura e a segunda em consulta de documentos⁴ que viessem a permitir uma observação mais aprofundada dos temas e situações analisados. Para Oliveira (2002, p.19), a pesquisa bibliográfica "tem por finalidade conhecer as diferentes formas de contribuição científica que se realizam sobre determinado assunto ou fenômeno". Já a pesquisa documental oferece uma vasta gama de informações que possibilitam ampliar a compreensão de objetos de estudo cujo entendimento necessita contextualização histórica e sociocultural. Esse conceito de pesquisa documental é assim reforçado por Cellard (2008, p.295):

[...] o documento escrito constitui uma fonte extremamente preciosa para todo pesquisador nas ciências sociais. Ele é, evidentemente, insubstituível em qualquer reconstituição referente a um passado relativamente distante, pois não é raro que ele represente a quase totalidade dos vestígios da atividade humana em determinadas épocas. Além disso, muito frequentemente, ele permanece como o único testemunho de atividades particulares ocorridas num passado recente.

⁴ Nesta tese, os documentos consultados consistiram em relatórios internos, informativos e documentos de modo geral fornecidos pelo Cedoc da Funarte para consulta da pesquisadora nas dependências daquela instituição.

Tudo isto ganha relevância toda própria quando o que está em processo, atualmente, é a formulação de políticas públicas para a área e que poderão ser validadas em um Plano Nacional de Dança (PND) que irá à consulta pública ainda este ano, atrelado ao Plano Nacional de Cultura (PNC), que terá vigência por um período de 10 anos, norteando decisões nas três esferas de poder da federação.

Esse ambiente atual define uma oportunidade única na história das Políticas Culturais do Brasil de legitimar mecanismos de fomento e incentivo que poderão, por atrelamentos legais e institucionalizados, permanecer por mais tempo viabilizando o que, por ora, faltava para a história da cultura e da dança: a continuidade e a presença do Estado, em diálogo com a sociedade civil, na elaboração, execução e avaliação de suas políticas públicas. Cabendo perguntar: como tem se dado o processo de escolhas de diretrizes e ações para o PNC e PND? Como tem sido feitas as consultas públicas a respeito destes mecanismos de planejamento?

Tomou-se como marco temporal e inicial a ser considerado para desenvolvimento deste estudo um evento considerado como momento singular na história das políticas públicas para a dança, o "1.º Encontro de Escolas de Dança do Brasil", que foi realizado entre os dias 05 e 10 de setembro de 1962⁵, em Curitiba. Essa iniciativa envolveu a relação entre uma Universidade (Universidade Federal do Paraná), um governo estadual (Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná), o governo federal (Conselho Nacional de Cultura) e o apoio da iniciativa privada (Instituto Yazigi).

O apoio de órgãos federais, em consonância com o governo do Estado do Paraná, mediante a participação, de corpo presente, de representantes dos seus altos escalões e da iniciativa privada, chama a atenção pela colaboração que se estabeleceu entre as instâncias do governo federal e estadual, juntamente com a iniciativa privada, para a realização de um encontro – ressalve-se, nacional – voltado para a área da

⁵ O ato inaugural do Encontro se deu no dia 5 de setembro de 1962, na Reitoria da Universidade Federal do Paraná, com a presença das seguintes autoridades: o Embaixador Paschoal Carlos Magno e os patronos Ney Aminthas de Barros Braga, governador de Estado do Paraná; Professor Roberto Lyra, Ministro de Estado dos Negócios da Educação e Cultura; Flávio Suplicy de Lacerda, Magnífico Reitor da Universidade do Paraná, e do Professor Jucundino da Silva Furtado, Secretário de Estado dos Negócios da Educação e Cultura do Paraná (UFPR, 1962).

dança. E sublinha um momento de articulação entre as esferas de poder, a exemplo do que propõe, atualmente, o SNC.

Nas palavras de abertura do Programa do Encontro, o embaixador Paschoal Carlos Magno⁶, idealizador do evento, apresenta uma preocupação do poder público com a profissionalização da dança e com a necessidade de leis eficazes para a sua permanência:

Ao mesmo tempo são os meus votos que, além das aulas e exibições de cada dia, de alunos e professores de todo o Brasil, nas reuniões de cada tarde sejam discutidas, além da legislação que possa num futuro próximo proteger e amparar o dançarino brasileiro, aquelas fórmulas que, devidamente encaminhadas aos homens que nos governam, possam ser transformadas em medidas de proteção para *centenas de moças e rapazes* que por esse *mundão de país* reafirmam diariamente a sua necessidade de exprimir-se através da dança (MAGNO, 1962, p.3, grifo nosso).

O discurso inaugural do catálogo do encontro abria espaço para o diálogo entre artistas e seus representantes e estimulava a ação efetiva para uma política pública para a dança, preocupando-se em encaminhar leis provenientes dos anseios da sociedade, talvez por compreender que as leis devem ser feitas e zeladas publicamente como fruto de interesse coletivo. Um discurso que colocava o Estado como o responsável para atender às ansiedades e necessidades de um segmento da sociedade por meio de instrumentos não sazonais e duráveis, ou seja, mediante leis. E que ressoava o estado de espírito, esperança e otimismo, que moldou o governo de Juscelino Kubitschek (1956-61). Conciliador entre elites e massas, JK propiciou a "[...] conjugação entre liberdades públicas e desenvolvimento aliando uma experiência bem-sucedida de governo democrático com a idéia de desenvolvimentismo" (GOMES, 2002, p.22). Em uma visão mais ampliada, uma espécie de desenvolvimento acelerado.

Paschoal Carlos Magno, que foi Chefe de Gabinete de JK, reflete, no discurso de 1962, a expansão dos ideais de JK de crença no Brasil como um país do futuro que havia permitido um contexto de "relativa liberdade política e cultural".

⁶ Paschoal Carlos Magno (1906-1980) nasceu no Rio de Janeiro. Poeta, romancista, diplomata de carreira, chefe de gabinete no Governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976), entre 1956 e 1960. Muito contribuiu para o desenvolvimento do teatro brasileiro.

O Brasil continua "*esse mundão de país*", e as "*centenas de moças e rapazes*" multiplicaram-se. Desse modo, levanta-se, já neste início, o contexto que sucedeu a essa iniciativa de âmbito nacional e o modo como o Brasil levou adiante questões básicas da profissionalização nesta área e do desenvolvimento de programas (diretrizes e ações) para a área da dança na esfera federal. São essas as questões que permanecem e que dizem respeito à sobrevivência da dança, ainda hoje? É possível enunciar que a não realização dos desejos manifestados por Paschoal Carlos Magno naquela ocasião provavelmente resultou em um estado de precariedade de recursos e falta de continuidade de ações para a área que veio a se configurar como uma das principais características da área da dança? E arriscar a enunciar que o que almejava Paschoal Carlos Magno poderá vir a se consolidar em um futuro próximo, caso o SNC seja legitimado pelo Congresso Nacional, conforme atuarem, em conjunto e concomitantemente, as diversas organizações da sociedade civil da dança?

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL



Quino

No Brasil, nos últimos cem anos, o percurso histórico das políticas culturais, segundo Rubim (2009, p.32), mostrou-se permeado por propriedades⁷ como ausência, autoritarismo⁸ e descontinuidade, sendo esta última também mencionada pelo autor como "instabilidade" e compreendida como uma "conjugação de ausência e autoritarismo". O autor intitula como "tristes tradições e enormes desafios" as políticas culturais no Brasil, por elas terem sido propriedades incorporadas a esse processo de construção histórica do campo das políticas culturais.

Os anos 30 são considerados por alguns estudiosos (RUBIM, 2007, 2009; CALABRE, 2007) como marco inicial das políticas culturais no país. Sob a Era Vargas, dois eventos em especial repercutem de forma significativa nos rumos que a política cultural viria a tomar: a atuação do Ministro Gustavo Capanema no conjunto de intervenções na área da cultura, que criou várias instituições, e a atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo⁹

⁷ Propriedade, segundo Bunge (2006, p.311), é um atributo ou característica de determinado objeto seja este material ou conceitual, e são cambiáveis. Neste estudo, as propriedades são tratadas como características do objeto conceitual Políticas Culturais, no contexto mencionado.

⁸ Uma componente de regimes políticos não democráticos e de métodos tradicionais de ensino que demanda submissão à autoridade e proscrição da crítica e do protesto em assuntos políticos, econômicos, entre outros (BUNGE, 2006, p.41).

⁹ Atuando como gestor cultural (diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e chefe de sua Divisão de Expansão Cultural), Mário de Andrade um momento-chave na formulação de políticas culturais, estabelecendo os parâmetros para um conceito ampliado de cultura (BOTELHO, 2001).

(RUBIM, 2009). Para Calabre (2005), em parte da gestão dos governos militares de Médici e Geisel, há uma renovação da ação pública na área da cultura; já no primeiro período Vargas (1930-1945) há uma estruturação formal da cultura pela elaboração do que a autora denomina de início das políticas culturais governamentais no país. Do mesmo modo, Rubim (2009, p.30) assinala a inauguração das políticas culturais no Brasil no mesmo período em virtude da passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1935-1938) e da implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, capitaniado por Gustavo Capanema, como ministro, entre 1934 e 1945 (RUBIM, 2009; BOTELHO, 2007).

O autoritarismo, como propriedade vinculada à história das políticas culturais, apresenta um aspecto contraditório por estar relacionado aos períodos do regime de ditadura no país quando, no esteio da repressão, censura aos meios de comunicação e à produção e manifestação artística, houve intervenções na área da cultura com a construção de equipamentos públicos, direcionamento de recursos para programas oficiais e desenvolvimento de projetos.

Esses períodos estão relacionados ao governo de Getulio Vargas: houve um conjunto de intervenções na área da cultura encampadas pelo Ministro Gustavo Capanema e que incluem a criação de várias instituições (RUBIM, 2007); ao período de 64-68, quando houve manifestações culturais apesar da repressão; ao período entre final de 1968 e 1974, quando, a partir de 1974 novamente várias instituições são criadas ao se instituir uma Política Nacional de Cultura, em 1975 (RUBIM, 2009; BOTELHO, 2001), em tempos de ditadura.

Como atesta Rubim (2009), se, por um lado, a criação e a divulgação da cultura foram combatidas, perseguidas e censuradas, de outro foi aberta uma agenda de "realizações" que não pode ser desmerecida. A necessidade de estruturar e manter o poder hegemônico da ditadura levou o Estado a "manipular excessivamente os meios de comunicação", especialmente a partir dos anos 60 (SILVA, 1991, p.105). O Estado passa a investir na expansão da comunicação de massa, com o surgimento da televisão e da ampliação da radiodifusão e, por consequência, da indústria cultural. A esse respeito, Rubim (2009, p.31) esclarece:

A instalação da infraestrutura de telecomunicações; a criação de empresas e a implantação de uma lógica de indústria cultural são realizações dos governos militares, que controlam os meios audiovisuais e buscam integrar simbolicamente o país, de acordo com a política de "segurança nacional".

Manifestações culturais, mesmo nos anos de ditadura, ocorrem especialmente no período de 1964 a 1968 (SCHWARTZ, 1978 *apud* RUBIM, 2009, p.31), deixando de circunscrever-se apenas ao ambiente cultural educacional (escolas e universidades) para estender-se ao meio midiático (imprensa e canais de comunicação), embora com o controle do Estado (RUBIM; RUBIM, 2004).

No próximo período, entre os anos de 1968 e 1974, a ditadura militar assume uma postura mais "dura", elegendo a censura sistemática e desarrazoada como meio de controle, o que veio a bloquear em definitivo a dinâmica cultural que existia no período anterior. Instala-se o "vazio cultural", com a imposição de uma cultura "fiel reprodutora da ideologia oficial", embora a cultura chamada "marginal" ainda encontrasse espaços ínfimos para manter-se (RUBIM, 2009, p.32).

A partir de 1974 inicia-se uma fase de avanços e recuos, que se estendeu até 1985. A relação entre autoritarismo e políticas culturais do período Vargas é retomada, e durante esta transição o regime busca a cooperação dos profissionais da cultura, destacando-se a criação do primeiro Plano Nacional de Cultura, em 1975, e de várias instituições culturais, a exemplo da Fundação Nacional das Artes (Funarte) (BOTELHO, 2001).

Entre as contradições que o autoritarismo provoca existe, também, a que o autor Martin-Barbero (2004) menciona na área da comunicação, e que se correlaciona com essa questão apresentada por Rubim, no campo das políticas culturais. Nesse sentido, Martin-Barbero ressalva que mais da metade dos países da América Latina passaram por regimes ditatoriais e tiveram dificuldade em implementar políticas de comunicação que viessem a reformular os modelos políticos e econômicos desses meios, pois os governos, segundo o autor (2004, p.304), "ressignificavam estas propostas nos termos de ampliação de sua própria presença massmediático", controlando politicamente os meios de comunicação.

Sob esse aspecto, tanto a luta pela democracia quanto a integração comunicativa, conforme reconhece o autor (2004, p.303), foram frustradas pelo sistema de governo

ditatorial e limitante. Essa "experiência-limite" enfrentada pelos povos latino-americanos governados pela ditadura, ao lado das tentativas desses mesmos povos de instituir políticas de comunicação que expressassem os limites de uma democracia comunicativa, representa o sentido político dessas contradições. Como bem coloca Martin- Barbero (2004, p.307):

Primeiro, à luz do negado, isto é, dos modos pelos quais a sociedade se comunica quando o poder rompe as regras mínimas de convivência democrática e estrangula a liberdade e os direitos do cidadão, censurando, destruindo, amordaçando os meios de comunicação até convertê-los em mera caixa de ressonância da voz do amo. Diante da repressão que fecha os canais normais, as pessoas desde as comunidades faveladas ou religiosas até as associações profissionais redescobrem a capacidade comunicativa das práticas cotidianas e dos canais alternativos; do recado que corre de boca em boca ao volante do mimeógrafo; da fita cassete de áudio ou de vídeo passada de mão em mão, até o aproveitamento das brechas deixadas pelo sistema oficial.

Nesse sentido, a experiência-limite vivida diante da repressão do Estado teve um resultado social evolutivo, trazendo consigo o reconhecimento do valor político da comunicação e da cultura no espaço da sociedade civil e do caráter estratégico que ambas possuem na reconstrução de uma socialidade democrática (MARTIN-BARBERO, 2004). Pesquisador das áreas da comunicação e da cultura nas quais trabalha com políticas públicas, Martin-Barbero entrecruza constantemente esses campos de atuação, estabelecendo uma relação estreita e codependente entre o desenvolvimento das políticas dessas duas áreas.

A relação entre essas duas áreas pode ser observada ainda na iniciativa tardia para o desenvolvimento de políticas públicas para ambas, no Brasil. O processo de conferências para a Cultura iniciou em 2005 com a I Conferência Nacional de Cultura, e a I Conferência Nacional de Comunicação ocorreu em novembro de 2009, quando a cultura passava pelo seu segundo processo de conferências. Quanto à área da Educação e da Saúde¹⁰, ambas tiveram a I Conferência Nacional no ano de 1941, durante o governo de Getulio Vargas.

¹⁰ Anos em que foram realizadas conferências nacionais de saúde: 1941, 1950, 1963, 1967, 1975, 1977, 1980, 1986, 1992, 1996, 2000, 2003, 2008 estando prevista para o ano de 2011, a 14.^a Conferência Nacional de Saúde (Disponível em: <http://portal.saude.gov.br/portal/saude/cidadao/area.cfm?id_area=1041>. Acesso em: 10 ago. 2010).

No que concerne ao autoritarismo, há que se tomar em consideração a abordagem de Marilena Chauí (1995), que o considera não apenas como propriedade referente a um regime político, usualmente o de funcionamento do Estado ditatorial, bem como um recurso utilizado apenas ciclicamente. Prioritariamente, o autoritarismo é o que estrutura as relações sociais no Brasil como herança do sistema hierarquizado da sociedade colonial escravocrata, que tem como **mecanismo de funcionamento** as relações entre superiores e inferiores, e a condição de mando-obediência. "Em suma", como aborda Chauí (1995, p.75):

Micropoderes capitalizam o autoritarismo em toda a sociedade: na família, na escola, nas relações amorosas, no trabalho, na *mass mídia*, no comportamento social nas ruas, no tratamento dado aos cidadãos pela burocracia estatal, no desprezo do mercado pelos direitos do consumidor, na naturalidade da violência policial, etc.

Do mesmo modo que a violência se perpetua nas relações sociais pelas profundas diferenças econômicas, sociais e culturais existentes no Brasil, a ideologia autoritária emerge no modo de funcionamento da política (CHAUÍ, 1995). Essa relação se torna recorrente na medida em que os mecanismos de funcionamento político e econômico preservam o autoritarismo como propriedade relacional na sociedade e mantém, a partir desse modo de operar, as contrastantes desigualdades no País.

O mecanismo de funcionamento nada mais é do que aquilo que faz operar um sistema, e o autoritarismo social e político emerge de um modo de funcionar que **se processa internamente** pelas relações verticalizadas de cima para baixo, em que um indivíduo detém mais poder de escolha e, portanto, mais direitos e condições de sobrevivência e existência do que outro.

Sem descentralização de atenção e de recursos econômicos, não há como reduzir a contrastante desigualdade e o número de brasileiros que vivem sem condições mínimas de sobrevivência. Um exemplo de distribuição desigual entre as regiões do País pode ser verificada na falta de infraestrutura sanitária que afeta 34,8% milhões de pessoas, o que equivale a 18% da população, sendo 44% destas, nordestinos.

Questão essa que afeta prioritariamente os gastos com a saúde das pessoas¹¹: "o saneamento básico é fundamental em termos de qualidade de vida, pois sua ausência acarreta poluição dos recursos hídricos, trazendo prejuízo à saúde da população, principalmente o aumento da mortalidade infantil".

Sem um reajuste urgente nessas condições-números não há como se desejar relações mais próximas de liberdade e igualdade entre cidadãos como será apresentado adiante.

A manutenção de determinados processos internos permite a conservação do sistema e de propriedades como o autoritarismo social que define e esculpe os seguintes traços, segundo a abordagem de Chauí (1995, p.75-76):

- 1) **incapacidade de lutar pela igualdade** de condições sociais respeitando as diferenças sem considerá-las desigualdades e, por consequência, inferioridade;
- 2) incapacidade de lutar pela igualdade jurídica contra opressões da ordem do social e do econômico definindo direitos e deveres dos cidadãos e os fazendo prevalecer pelas leis e cumprimento destas;
- 3) incapacidade de reconhecer as distinções entre as esferas do público e do privado o que acaba por permitir desvios de recursos públicos ao mesmo tempo em que não se tem a percepção dos direitos à privacidade; onde há um encolhimento dos direitos sociais e dos aspectos públicos, portanto, e um alargamento do privado;
- 4) incapacidade de tratar de conflitos e contradições sociais utilizando-se da força e repressão para evitar algo tido como perigoso;
- 5) **incapacidade para criar espaços públicos de opinião;**
- 6) **incapacidade de fortalecer movimentos e participação social;**
- 7) naturalização das diferenças sejam estas étnicas, religiosas e naturalização das desigualdades tanto econômicas quanto sociais e das formas de violência;
- 8) interesse por prestígio, poder, títulos honoríficos, *status* etc. (grifo nosso)

Os traços pontuados por Chauí (1995) são importantes na medida em que revelam funcionamentos embrenhados nas relações sociais e na organização política da cultura no país e são relevantes para esta tese, pois estabelecem parâmetros para o entendimento de dois importantes aspectos: 1) deve-se tomar em consideração para analisar as políticas culturais e propor e efetuar mudanças nesta seara, a alçada¹² da propriedade autoritarismo que tão bem é discriminada por Chauí; 2) não existem

¹¹ Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20100821/not_imp598166,0.php>. Acesso em: 20 ago. 2010.

¹² Segundo Bunge (2006, p.311): "A *alçada* de uma propriedade é a coleção de coisas que a possuem."

revoluções totais nem tampouco a emergência¹³ de um novo sistema de relações, ou sistema político, que se institua do nada, a partir do completamente novo (BUNGE, 2003; 2009). Alguma propriedade do funcionamento do sistema¹⁴ anterior se mantém mesmo quando algo novo emerge.

O que significa dizer no que diz respeito ao item 1: do mesmo modo como o autoritarismo social e político gera a incapacidade de lutar por igualdades, sejam estas quais forem, e inibe a criação de espaços públicos de opinião e o fortalecimento de movimentos e de participação social, a falta de criação e ocupação de espaços públicos de opinião, e de fortalecimento e resistência de movimentos sociais, perpetua a propriedade autoritarismo.

A inércia provocada por essa lógica de operação desencadeia o tropeço da participação ativa e da indignação criativa, motores que poderiam produzir aquilo que falta no modo de operar de cima para baixo que, além de ser uma linha e (ou) uma direção espacial, é um modo de sentir, perceber e entender como as relações podem ou não ser tomadas e estabelecidas entre uns e outros.

O mecanismo de funcionamento mantém a alçada da propriedade e a alçada da propriedade mantém o mecanismo. Ou, por assim dizer, a emergência ou manutenção da propriedade existe pelos processos internos que operacionalizam o sistema e que a geram como um movimento decorrente das relações que se estabelecem e acabam por estruturar o sistema de um determinado modo.

¹³ É considerado um sistema emergente, um sistema recém-formado e que se caracteriza por outras propriedades a exemplo de quando se propõem novas ideias e mecanismos, segundo Bunge (2006, p.114).

¹⁴ Estudar e operar a partir de uma abordagem sistêmica demanda tratar "toda e qualquer coisa concreta e toda e qualquer ideia" como "um sistema ou um componente de sistema" (BUNGE, 2006, p.364). Sob este viés, não existem coisas "desgarradas" uma das outras, portanto que o comportamento dos componentes de um sistema só poderá ser compreendido "na relação de um para com o outro e de sua contribuição para com o todo" (BUNGE, 2006, p.365). Todo sistema se constitui de propriedades que não se encontram em seus componentes (BUNGE, 2006), pois emergem das relações entre seus componentes.

Cabe considerar no que diz respeito ao item 2: que a proposição de implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que sugere uma estrutura e composição diferenciada das até então existentes no cenário das políticas culturais do País, desde 2003, não garante de um momento para outro a submersão¹⁵ das propriedades que configuravam a estrutura dos sistemas existentes anteriormente.

Por outro lado, a partir de meados dos anos de 1980, relações entre outros sistemas como o político e o econômico – em especial, no Brasil, como a lenta, porém, gradual transição para um regime democrático (O'DONNEL, 1998; MOISÉS, 1995; AVRITZER, 1995, 2000b) –, a concentração de esforços para superação de crises econômicas, a reestruturação do Estado e a descentralização política e econômica contribuíram de forma significativa para mudanças político-institucionais que, por sua vez, alicerçaram a construção do caminho entre o centralismo autoritário e a democratização do Estado (PEREIRA, 2007, p.331).

Essas transformações permitem observar que a emergência de uma lógica organizacional distinta nas relações é processual e codepende de distintas componentes, a exemplo das mudanças mencionadas, que também resultaram de um processo de reorganização da sociedade civil e da forma como esta passou a se relacionar com o Estado. Além das conseqüentes transformações administrativas, jurídicas e institucionais que se destacaram especialmente a partir do final da década de 1970. É quando, nas palavras de Pereira (2007, p.332), "[...] o debate político colocou a democratização da vida política e a construção da cidadania no centro da agenda nacional".

¹⁵ Submersão: O dual de emergência, o desaparecimento de alguma coisa (BUNGE, 2006).

1.1 SOBRE AUSÊNCIA E DESCONTINUIDADE



Quino

A propriedade da ausência está fortemente vinculada à inexistente e (ou) frágil ação do Estado na área da Cultura, mantenedor da exclusão social, que por muito tempo não tomou providências para configurar outra postura e lógica de funcionamento para a área, nem propôs alterações substanciais no seu modo de conduzir as transições de uma gestão a outra, que, em grande parte, foram interrupções de programas, redução de dotação orçamentária, desmanche de instituições e entrega ao mercado dos mecanismos de financiamento para a área.

A ausência¹⁶ mencionada por Rubim (2008, p.3) diz respeito à falta de **ambientes e condições** para que emergissem políticas culturais nacionais em distintos momentos da história do país, sendo as ações nesse campo na maioria das vezes pontuais e esporádicas, principalmente nos períodos de democracia e voltadas a segmentos específicos, a exemplo da preocupação com a área do patrimônio em alguns estados da federação. Como se vê nesses períodos, foram poucas e esparsas ações, direcionadas a um ou outro segmento artístico e (ou) cultural, a exemplo do patrimônio, e não voltadas para uma rede de ações para distintas áreas. Ainda, cabe salientar a ausência como uma propriedade existente pela falta de demanda da própria sociedade por mecanismos legais e recursos para a a área da Cultura.

As considerações de Rubim acerca da falta de ambiente e condição dialogam com uma característica geral básica da abordagem sistêmica, o Meio Ambiente – o

¹⁶ Ver mais em Rubim (2008).

sistema que envolve o sistema de referência (VIEIRA, 2006) – e age sobre as componentes do sistema ou é objeto de sua ação (BUNGE, 2006).

Como um "toma lá dá cá", os componentes de um sistema que se encontram em determinado ambiente estabelecem relações entre si e entre aspectos do ambiente configurando a estrutura¹⁷ do sistema. Assim como observado e discriminado anteriormente no que concerne ao autoritarismo, que emerge das relações estabelecidas entre superiores e inferiores, que provocam um ambiente com falta de espaços de participação e inércia, sem indignação suficiente que mobilize esforço para que se conquiste equanimidade de recursos e direitos, por exemplo.

No caso da cultura não emergiram propriedades de continuidade ou de estabilidade para a área em virtude também da falta de condições¹⁸ no ambiente em que a cultura se encontrava. Se a cultura não "teve efeito", não se efetivou como política nacional é porque lhe faltou contribuintes que a afirmassem como necessária, que a reconhecessem como importante, quer nos sistemas da política, da economia, quer mesmo na própria sociedade: "a presença de uma coisa em um dado tempo é necessária para sua percepção" (BUNGE, 2006, p.67). Para que a cultura, como estrutura do sistema político e do econômico, pudesse ser percebida nesses ambientes ela deveria ter existido por um dado tempo suficiente para que fosse percebida como necessária e se engatasse no dia a dia das instituições. Afinal, como se dar conta da ausência de algo sem se ter a percepção anterior de sua existência? Ou como se mobilizar por melhores condições e equiparação de direitos quando a percepção que se tem da própria área-corpo-instituição e do ambiente é de impossibilidade de transformação?

Essa questão é embebida em ambivalência já que a cultura e as artes são vivenciadas cotidianamente no fazer e no imaginário das pessoas; contudo, segundo a contextualização apresentada, não é entendida como sistema que requer estabilidade em sua organização política e econômica, e tampouco é incluída na endoestrutura¹⁹

¹⁷ Tanto a estrutura do sistema pode ser reconhecida pelo estudo do comportamento das componentes individualmente e das relações estabelecidas, assim como pelas propriedades que emergem destas relações (BUNGE, 1979, 2006).

¹⁸ Condição para Bunge (2006, p.67): **Ontologia** – "Uma causa *necessária* (ou contribuinte) de um evento é um evento sem o qual o efeito não aconteceria."

¹⁹ A endoestrutura de um sistema é a coleção de relações entre os componentes do próprio sistema em questão. Já a exoestrutura de um sistema é o conjunto de relações entre os componentes do sistema e os itens ou componentes ambientais (BUNGE, 2006).

destes outros dois sistemas. A cultura necessita, para sua permanência, como todas as outras áreas ou campos de conhecimento e saber, de condições para sua sobrevivência, a exemplo da necessidade de marcos regulatórios próprios que poderão provê-la de subsistência econômica contínua, tal como ocorre com as áreas da educação e da saúde.

E sob esse aspecto faz-se necessário considerar as relações intersistêmicas entre os subsistemas²⁰ da economia, da política e da cultura, pois se este último, pela privatização da iniciativa cultural e, portanto, pela frágil ou ausente presença do Estado, inexistiu como política pública é porque não esteve presente nos ambientes e estrutura dos outros dois subsistemas. E, pela falta de compreensão e do estabelecimento dessas relações intersistêmicas, justifica-se muitas vezes o desconhecimento dos políticos e gestores pelas causas ou demandas da área da cultura. A cultura permanece ausente como preocupação por parte dos gestores, candidatos a gestores e pela sociedade que não a demanda como espaço de discussão. Questões como a segurança pública e a educação permanecem como as requisitadas para os debates públicos.

Um dos **mecanismos**²¹ que "escamotearam" a ausência de políticas de financiamento e a de poder de decisão do Estado na área da cultura foram as leis de incentivo²² (CASTELLO, 2002, p.645 *apud* RUBIM, 2008, p.13), tendo sido estas "entronizadas" como política cultural, assim como o mercado com "o poder de decisão acerca da cultura brasileira" (RUBIM, 2008, p.13). Com isso, tornou-se a questão do

²⁰ Para Bunge (2006, p.359) "Um objeto é um subsistema de outro se e somente se ele próprio for um sistema, e se sua composição e estrutura estão incluídas respectivamente na composição e estrutura do último, enquanto seu ambiente inclui o do sistema mais abrangente." Ainda, Bunge (1979, p.203): o subsistema da economia é considerado como, caça, pesca, mercado, financiamento, etc.; o da cultura (artístico, tecnológico, científico, criação humana e sua difusão) e o político (todos os tipos de governo, atividades políticas não governamentais, e as militares). Ainda, segundo Bunge (1979, p.204), os subsistemas da economia, da política e da cultura são os mais importantes subsistemas que compõe uma sociedade humana junto ao subsistema da família tomando-se que todo e qualquer sistema social "é parte de ao menos um dos quatro principais subsistemas da sociedade" (tradução nossa).

²¹ Para Bunge (2006, p.359): "O mecanismo de um sistema é formado pelos processos internos que o fazem funcionar [...]"

²² **Lei Sarney**: "Lei de Incentivos Fiscais Para a Cultura (Lei n.º 7.505, de 02 de julho de 1986), que dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico e cria o Instituto de Promoção Cultural – IPC" (LEÃO, 2004, p.17). Foi promulgada pelo ministro da cultura, Celso Furtado. **Lei Rouanet**: "Lei Federal no. 8.313 assinada em 1991 que permite às empresas patrocinadoras um abatimento de até 4% no Imposto de Renda (desde que já disponha de 20% do valor total da proposta). O projeto precisa ser aprovado pelo Ministério da Cultura, sendo apresentado à Coordenação Geral do Mecenato e aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura" (KATZ, 2003).

financiamento da cultura uma das mais importantes a ser tratada pelo Estado brasileiro e na qual este atuou prioritariamente com uma política de evasão diante deste problema ao invés de enfrentá-lo.

A proximidade de entendimento que se foi estabelecendo entre o objeto das Políticas Culturais no Brasil e o objeto das Leis de Incentivo distorce a definição conceitual de um e de outro, que são distintos. Como pontua Leão (2004, p.2): "De meados da década de 1980 até os dias de hoje, sucedeu que os incentivos fiscais se configuraram não como uma parte de um projeto de política cultural – que deveria ser o seu papel – mas passaram a ocupar o lugar da própria política cultural." Sendo que estados e municípios²³ se influenciaram por esse mecanismo e entendimento de política para a cultura, instituído pela esfera de poder federal.

Para Helena Katz (2005), as leis de incentivo legitimam juridicamente o Estado de exceção "pois promove a exclusão através do mecanismo de inclusão [...]. Porque dizem respeito ao mercado, as leis de incentivo, ao incluírem alguns, pespegam estrelas amarelas discriminatórias em todos os que exclui."²⁴

O estado de exceção, no sentido proposto por Giorgio Agamben (2008), pressupõe medidas provisórias e excepcionais de governo em períodos de crise política que acabam por instituir uma relação que, ao mesmo tempo em que permite algum direito a uns, abandona o direito de outros. Considerado (AGAMBEN, 2008, p.13) como "o paradigma de governo dominante na política contemporânea", o estado de exceção margeia os limites entre democracia e absolutismo e permite refletir sobre o autoritarismo e a ausência como propriedades que rastreiam também as relações entre direito e política, e não tão somente as relações entre cultura e comunicação.

As Leis de Incentivo Fiscal deixaram de ser um dos possíveis **mecanismos** de financiamento para as políticas culturais e passaram a ser entendidas como o

²³ A primeira lei municipal de incentivo fiscal à cultura foi implantada pela cidade de São Paulo com o nome de Lei Mendonça. "Lei n.º 10.923, de 30 de dezembro de 1990, de autoria do Deputado e Advogado Marcos Mendonça [...]. Esta Lei dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, no âmbito do Município de São Paulo" (LEÃO, 2004, p.18).

²⁴ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Hoje é dia da dança: quem vai comemorar? Dança profissional no Brasil pertence à terra de ninguém entre o direito público e o fato político", publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 28/04/2005.

próprio **sistema** de política cultural. Isso, de certo modo, justifica um dos motivos pelos quais a cultura não vingou como política e não pôde ser identificada por inter-relações mais elaboradas entre os subsistemas apontados, pois foi reduzida a ideia de um único mecanismo de funcionamento ao invés de serem criados e articulados outros componentes e processos internos de funcionamento, tanto na questão do financiamento quanto do fomento.

Novamente, vê-se a força de um mecanismo que, nesse caso, opera e replica uma dependência unidirecional, e, portanto, pouca autonomia do artista e do produtor cultural em virtude de limitar as fontes de incentivo a apenas uma, a das empresas, e de reduzir a demanda da oferta de produtos culturais a apenas um "procurador", o diretor de marketing dessas mesmas empresas. Minimizados o número de componentes a estabelecerem relações neste tipo de sistema que se criou para a cultura, a lei da oferta e da procura também foi reduzida a apenas um viés relacional: artista-produtor/diretor de marketing-empresa. Desse modo, apenas uma minoria conseguiu alcançar os recursos para produção, ficando o privilégio e prestígio direcionados para poucos, assim como mantido o *status* para uma recorrente minoria.

O exercício do poder econômico no subsistema da cultura restrito a uma minoria aponta para uma política frágil e pouco construtiva²⁵, no sentido de que reduz as possibilidades de atuação produtiva de inúmeros profissionais e o espaço para a sobrevivência de estilos de arte e cultura não facilmente assimiláveis pelo mercado, a exemplo da pesquisa em dança contemporânea que requer recurso público de Estado e apoio contínuo.

No caso do modelo de política na área da cultura, como uma conjugação e exercício de ausência e autoritarismo, emergiu a instabilidade, que é, segundo o autor (RUBIM, 2007, p.10), uma "faceta institucional" que passa a existir a partir dos seguintes fatores: "fragilidade; ausência de políticas mais permanentes; descontinuidades administrativas; desleixo; agressões de situações autoritárias, etc."

²⁵ Bunge (2009, p.2) afirma que uma política pode ser compreendida como construtiva ou destrutiva, grandiosa ou medíocre, com produção ou abnegada de atividades, dependendo de como o poder é exercido na sociedade.

Nesse sentido, as propriedades apontadas, independentemente dos atributos que possam representar, são sistêmicas, partilhadas e globais e emergiram no sistema²⁶ cultura, dos últimos cem anos. Por isso ressalta-se que, mesmo com outra estrutura e lógica de funcionamento para a área que vem sendo experienciada nos espaços de participação e de debate público, a partir da proposição do programa de governo Lula, propriedades, como as assinaladas por Rubim (2007, 2009), não submergem de uma hora para a outra, principalmente enquanto forem tomadas por estratégias de sobrevivência mantenedoras de um poder público unilateral, como o privilégio e o prestígio para poucos.

Contudo, a arquitetura de um novo sistema se estrutura para que outras propriedades e realidade possam emergir pelas inter-relações entre os constituintes da nova organização sistêmica em questão (BUNGE, 2003) e entre estes e seu ambiente. Que poderão conduzir a outras propriedades, a exemplo da solidez de um corpo, programa ou instituição, ou "da estabilidade (ou instabilidade) de um governo, do equilíbrio (ou desequilíbrio) de um mercado [...]" (BUNGE, 2003, p.12-13, tradução nossa).

Cabe ressaltar sobre esse aspecto, que dentre alguns princípios universais que regem as propriedades de qualquer natureza (BUNGE, 2006), o autoritarismo, a ausência e a descontinuidade, podem ser também consideradas como propriedades **relacionais**, **secundárias** – dependem do sujeito – e **cambiáveis**. Como as propriedades não são desgarradas de tudo o que as estrutura e as permite emergir, investigá-las pelo viés sistêmico – componentes, relações, estrutura, mecanismos, ambiente – possibilita reconhecer uma regularidade ou padrão que se força sobre a sociedade, e que está a serviço de satisfazer a determinadas condições para que a cultura exista do modo como apresentado e não, de outro. Detectar a lei ou leis que envolvem estas propriedades, e que estipulam as regras de comportamento e de percepção de mundo pode auxiliar na transformação do sistema e no câmbio das propriedades.

Dois aspectos devem, portanto, ser sublinhados: 1) um mecanismo, quando tomado isoladamente e tratado de modo equivocado, como um sistema em si mesmo, ou quando

²⁶ Para Uyemov (*apud* VIEIRA, 2006, p.41): "Um sistema é um conjunto ou agregado de elementos relacionados o suficiente para que haja a partilha de propriedades". Há que haver relação entre toda parte ou toda componente com, no mínimo, uma outra componente do objeto em questão para que se configure um sistema, que é considerado pelo autor como um objeto complexo e estruturado (BUNGE, 2003, 2006, tradução nossa).

engessado e reduzido a satisfazer poucos componentes e relações do sistema mostrou-se limitador e responsável pela inibição do subsistema da cultura. Mostrou-se também como uma forte estratégia de manutenção do poder para poucos por ser único, e, nesse sentido, evitar outras relações de serem estabelecidas forçando os componentes do sistema a restringirem as possibilidades de estabelecimento de outros elos ou nexos de sentido em que as relações sociais pudessem se expandir, assim como a produção na área em questão; 2) o entendimento da importância das relações intersistêmicas entre cultura, economia, política, comunicação, e mesmo o direito, é imprescindível para a organização e legitimação de uma área na sociedade, e estas relações entre subsistemas exigem ações concomitantes, planejadas e articuladas entre si para que não haja desperdício de recursos humanos, de investimento ou mesmo descaso e esquecimento de uma área de atuação. E este modelo de ação, que abarca as condições apontadas, será aqui denominado ação sistêmica.

Conforme visto em Bunge (2006), o comportamento dos componentes do sistema só será compreendido na relação de um para com o outro e na relação de suas contribuições para com o todo, para com a área de estudo, por exemplo. Se as propriedades discutidas emergem das relações entre os componentes, é preciso rever as estratégias e os mecanismos utilizados pelos componentes do sistema, principalmente quando uma área não se desenvolve econômica, nem tampouco politicamente.

1.2 CIRCUNSCREVENDO O OBJETO POLÍTICAS CULTURAIS

Propõe-se um recorte inicial para definir as políticas culturais, que parte do enfoque do pesquisador da área Teixeira Coelho (1997, p.293), como um "programa de intervenções realizadas pelo Estado, por instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas". E, ainda, conforme pontua Calabre (2005, p.9), um "conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura".

Tais intervenções, que visam à produção e promoção da cultura, sua distribuição e uso, e a preservação do patrimônio histórico de uma sociedade, trazem à tona o entendimento de que políticas culturais não envolvem apenas a implementação de ações concretas, mas também as relações intersistêmicas que abrangem uma concepção estratégica e de planejamento, representada por confrontos de ideias, embates institucionais e relações de poder em distintas instâncias e subsistemas.

Ao se buscar as concepções de política cultural no que diz respeito ao objeto para o qual está voltada, constatam-se duas formas de abordagem, ainda sob o entendimento do mesmo autor (COELHO, 1997, p.296): uma, que se relaciona à visão dita patrimonialista, atrelada às necessidades de preservação, fomento e difusão de tradições culturais (patrimônio artístico e histórico) e outra, intitulada criacionista, que se refere à política cultural voltada à produção, distribuição e ao consumo de novos valores e obras culturais. Tanto a visão patrimonialista quanto a criacionista não são excludentes podendo haver uma política criacionista voltada ao patrimonialismo.

Sob um viés ideológico, Teixeira Coelho (1997, p.298) aponta três modos básicos de políticas culturais: a) as políticas de dirigismo cultural, praticadas por um Estado forte, que estabelece ações culturais a partir de modelos previamente definidos como sendo de interesse à segurança e ao desenvolvimento nacional; b) as políticas de liberalismo cultural, desvinculadas da visão patrimonialista de que ao Estado cabe a responsabilidade de promoção da cultura. O subtipo desta modalidade de política cultural mais conhecido é o mecenato liberal, que privilegia as contribuições da iniciativa privada ou de fundações privadas ou semiprivadas nas ações de apoio à cultura, com pouca (ou nenhuma) intervenção do poder público. Como bem coloca Teixeira Coelho (1997, p.299), "A implantação desta política pode ser precedida de uma vasta operação de liquidação dos órgãos públicos voltados para a cultura, como ocorreu no Brasil sob o governo Collor, e de privatização da iniciativa cultural"; c) as políticas de democratização cultural, que vê a cultura como um bem social de interesse coletivo e que, como tal, "não pode ficar à mercê das disposições ocasionais do mercado, devendo, portanto, ser apoiada com princípios consensuais" (COELHO, 1997, p.299).

Os principais agentes dessas políticas são o Estado e suas instituições culturais públicas, e dentre seus subtipos destaca-se o da **democracia participativa**, que visa

promover as formas culturais voltadas aos diferentes grupos sociais, estimulando a **participação social** nos processos de criação cultural e as formas de autogestão dessas iniciativas (COELHO, 1997, grifo nosso).

É dever do Estado, como direito fundamental e de personalidade, conforme previsto na Constituição Federal de 1988, Artigo 215²⁷ (BRASIL, 1988), dispor de recursos financeiros no fomento e na implantação de políticas públicas que venham a incrementar o acesso à criação e à fruição dos bens culturais e o direito à informação, fazendo da cultura o veículo mais eficaz na inclusão social e reforçando-a como um direito cultural dos indivíduos (MAMBERTI, 2003, p.17).

Simis (2007, p.135) pontua, ainda, que em um Estado democrático a produção de cultura não é atribuição do Estado, nem mesmo cabendo-lhe dirigi-la. Seu papel é o de formular políticas públicas de cultura que priorizem o acesso da sociedade às ações e aos bens culturais, divulgando-os e fomentando-os, provendo meios de produzi-la. Tem-se, assim, que o Estado não pode ser de todo alijado do processo, mas sim, que exerça sua função de prover o direito social e do cidadão à cultura, dotando a produção cultural de recursos, meios e instrumentos que promovam o desenvolvimento cultural da sociedade, porém sem intervir ou interferir no processo de criação.

Várias propostas poderiam ser aqui elencadas com vistas a esse papel do Estado nas políticas públicas culturais do País. Um exemplo seria o resgate do papel do Estado como formulador e executor de políticas culturais visando ao desenvolvimento social, numa visão alargada do direito constitucional de criação e fruição da cultura pela sociedade que permitisse um alargamento da democratização da cultura e da participação social no desenvolvimento de políticas públicas para a área.

Constata-se na proposta de implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e Plano Nacional de Cultura (PNC) os pressupostos mencionados acima e, portanto, cabe à apresentação da composição e estrutura dos mesmos articulados a uma reflexão sobre os conceitos de política cultural e política pública visando ao entendimento de

²⁷ "Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais".

como se estruturam os subsistemas desta proposta, que é considerada sistêmica, pelo Ministério da Cultura (BRASIL/MINC, 2009b, p.4).

1.3 O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA (SNC)



Quino

A atual proposta do Sistema Nacional de Cultura foi elaborada primeiramente com o nome de Sistema Nacional de Políticas Culturais, em 2002, para o Programa de Governo Coligação Lula Presidente – do Partido dos Trabalhadores (PT) com o apoio do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), Partido Liberal (PL), Partido da Mobilização Nacional (PMN) e do Partido Comunista Brasileiro (PCB) (PALLOCCI FILHO, 2002).

Dentre os documentos²⁸ que embasaram a elaboração desse Sistema para a Cultura, o Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento²⁹ (CMCD), intitulado *Nossa Diversidade Criadora*, foi no qual se referenciou a dimensão cultural do desenvolvimento, a interdisciplinaridade entre distintas áreas de conhecimento

²⁸ Entre os documentos pode-se mencionar A Agenda 21 e documentos como a Declaração Universal dos Direitos do Homem (1948); Declaração dos Princípios da Cooperação Cultural Internacional (1966); Recomendação sobre o Status do Artista (1980) Declaração do México sobre Políticas Culturais (1982), entre outros (BRASIL/MINC, 2009b, p.7).

²⁹ A Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento (CMCD) foi composta por artistas, pensadores, cientistas sociais e economistas reunidos pela iniciativa da UNESCO e das Nações Unidas, em 1992, e presidida pelo ex-secretário geral das Nações Unidas, Javier Pérez de Cuéllar. O estabelecimento desta Comissão "... independente, composta por homens e mulheres oriundos de todas as regiões do mundo e especialistas de renome em diversas disciplinas... foi uma recomendação da resolução adotada em novembro de 1991 pela Conferência Geral da Unesco (CUÉLLAR, 1997, p.387).

integrando a cultura, o desenvolvimento e as formas de organização política, e a ampliação do conceito de política cultural até então mais restrito ao campo das artes, e que toma em consideração a diversidade criadora imposta pelo mosaico de culturas distintas que compõe a humanidade.

Outro documento importante foi a Agenda Internacional formulada pela CMCD "cujo propósito é mobilizar em toda a parte as energias dos povos, com a consciência dos novos desafios culturais de hoje" (CUÉLLAR, 1997, p.27). Um dos desafios é o de estabelecer espaço permanente para a discussão de temáticas pertinentes à cultura e ao desenvolvimento em nível internacional.

Na apresentação de Weffort e Werthein³⁰ (1997) do Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, publicado em 1997, no Brasil, ambos consideraram o momento de reavaliação e reconstrução do País, e, portanto, a contribuição do documento para o processo de revisão e renovação de questões como a de **sucessivos períodos de instabilidade e hesitações no campo cultural**. Segundo Glauber Piva (2008, p.51), sociólogo e um dos participantes na elaboração do Programa para o SNC: "A proposta de criação do Sistema Nacional de Cultura parte da convicção de que as políticas culturais no Brasil permaneceram sob a influência dos interesses privados, concentrando recursos e poder de decisão".

A estrutura do SNC fundamentada na Política Nacional de Cultura propõe um outro modo de o Estado se relacionar com as Políticas Culturais no Brasil. O Ministério da Cultura atua elaborando as proposições políticas por meio de um processo de consulta pública instalado em distintas instâncias e fóruns de cultura, junto à experiência vivenciada pelos entes da federação e a sociedade civil, além da incorporação de "experiências sistêmicas de outras áreas da gestão pública no Brasil" (BRASIL/MINC, 2009b, p.4). Do mesmo modo como ocorreu com as áreas da Saúde e da Assistência Social, que têm suas estruturas de funcionamento desenhadas como sistemas operacionais complexos com articulação pactuada entre as três esferas de poder vinculadas à instâncias de participação da sociedade civil (BRASIL/MINC, 2009).

³⁰ Jorge Werthein era Representante da Unesco no Brasil e Francisco Weffort, Ministro de Estado da Cultura quando o Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da Unesco foi lançado.



Figura 1 - Pacto federativo
Fonte: Brasil/MinC (2009b)

A sistemicidade³¹ pode ser observada nos aspectos básicos que constituem um sistema como as suas componentes, o ambiente, sua estrutura e mecanismo e no modo como estes se inter-relacionam. A organização de um sistema equivale à forma como ele se estrutura podendo haver sistemas com os mesmos componentes que são estruturados ou organizados de maneira distinta, sendo que algumas vezes, a novidade de um sistema pode residir em seus componentes e, outras vezes, no modo como o sistema se organiza (BUNGE, 1979, 2006, tradução nossa).

No que concerne ao modo como o SNC se estrutura, tanto seus componentes e mecanismos são distintos dos até então utilizados nas políticas culturais do País quanto o seu modo de organização o é.

³¹ A propriedade de ser ou pertencer a um sistema (BUNGE, 2006, p.363).

A estrutura do SNC tem como elementos constitutivos do sistema (BRASIL/ MINC, 2009b):

- Órgãos Gestores dos Sistemas de Cultura;
- Conselhos de Política Cultural;
- Conferências de Cultura;
- Planos de Cultura;
- Sistemas de Financiamento à Cultura;
- Comissões Intergestores Tripartites e Bipartites;
- Sistema de Informações e Indicadores Culturais;
- Programa Nacional de Formação Cultural;
- Sistemas Setoriais de Cultura.



Figura 2 - Elementos constitutivos
Fonte: Brasil/MinC (2009b)

Ao mesmo tempo em que o MinC os considera como componentes do sistema, cada um destes pode ser considerado como um subsistema do SNC, pois a composição e estrutura de cada um está incluída no SNC, e o ambiente de cada um inclui o ambiente do SNC. As inter-relações entre estes elementos se dão na instância de

articulação, pactuação e deliberação do SNC e nos seguintes órgãos gestores e espaços, entendidos como "de participação" (BRASIL/MINC, 2009b):

- Conferências Nacional, Estadual, Distrital e Municipal;
- Conselhos Nacional, Estadual, Distrital e Municipal de Política Cultural;
- Conselhos Setoriais de Política Cultural;
- Comissões Nacional, Estadual, Distrital e Municipal de Fomento e Incentivo à Cultura;
- Comissão Intergestores Tripartite.

O estabelecimento de relações entre esses subsistemas-Órgãos Gestores dos Sistemas de Cultura se dará pelo Acordo de Cooperação Federativa³², mecanismo que engasta a intersistemicidade nos entes da federação. Para que esse mecanismo funcione e satisfaça ao modelo sistêmico, será necessária a aceitação e o comprometimento de estados, municípios e distrito, instituindo uma relação embasada pela coparticipação. A distinção em relação aos modelos de política cultural anteriores se estabelece pela instituição de um pensamento sistêmico, de partida, que provoca nas instituições e respectivos gestores de cultura a necessidade de se colocarem a par da estrutura proposta, de assinar um Acordo e de cumprir e implementar o chamado CPF da cultura: **C**onselhos, **P**articipação Social por meio dos espaços de participação e o **F**undo de Cultura.

Nesse modelo proposto, a capacidade e (ou) habilidade de se comprometer é também exercida pelo estabelecimento de um mecanismo – Acordo de Cooperação Federativa – que atrela legalmente vários componentes destes respectivos subsistemas do SNC. A assinatura desses acordos por parte dos entes federados é um dos mecanismos para estabelecer o SNC contudo a mobilização dos setores e sociedade civil mostra-se como a argamassa de sustentação para o seu estabelecimento.

³² O Acordo de Cooperação Federativa com os Estados, Municípios e o Distrito Federal dá continuidade ao protocolo de intenções assinado por distintos entes da federação e que teve vigência até final de 2006. Irá coordenadamente e (ou) conjuntamente implementar os programas e ações estipulados no mesmo (BRASIL/MINC, 2009b).



Figura 3 - Comissão intergestores tripartite
Fonte: Brasil/MinC (2009b)



Figura 4 - Comissão intergestores bipartite
Fonte: Brasil/MinC (2009b)

Conforme Piva (2008, p.57): "[...] se criará uma estrutura de gestão independente dos partidos que lidera um ou outro governo, gerando um ambiente favorável a construção de indicadores de gestão e adoção de fundos de inversão públicos com controle social e democrático". Esse modelo de gestão se diferencia dos utilizados na área da cultura, até 2002, por acionar as relações intergovernamentais, com o modelo tripartite de federalismo, instituído desde 1988, pela Constituição brasileira, que será explicitado no item sobre políticas públicas.

O compartilhamento de competências entre os entes da federação³³ priorizado pelos acordos com as distintas esferas de governo se viabiliza pela participação social e institucional e prevê uma nova relação entre Estado e sociedade que codepende de outros mecanismos como a participação política, o debate público e a ampliação dos espaços de participação como as **Conferências de âmbitos municipal, distrital, estadual, regional e Nacional, as Conferências Setoriais, os Colegiados** (antigas Câmaras Setoriais) vinculados **ao Conselho Nacional de Política Cultural**; as **Comissões Permanentes da Câmara dos Deputados** e no **Senado**, os **Fóruns**, as **Audiências Públicas**, os **Conselhos (municipais, estaduais, distrital e nacional)**, dentre outros atores e ambientes que geram a formulação de políticas públicas.

Do mesmo modo, o debate sobre a cultura foi ampliado para outras esferas do próprio Governo Federal e do Ministério da Cultura, alcançando o Fórum de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura e Fórum dos Secretários e Dirigentes das Capitais em sintonia com o Conselho Nacional de Política Cultural³⁴, instalado em 19 de dezembro de 2007.

³³ À União cabem as questões de ordem geral; aos estados, as questões de ordem regional e aos municípios, as questões de ordem local (BRASIL/MINC, 2009b).

³⁴ O Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC é um órgão colegiado integrante da estrutura básica do Ministério da Cultura e foi reestruturado a partir do Decreto n.º 5.520, de 24 de agosto de 2005. Este órgão tem como finalidade "propor a formulação de políticas públicas, com vistas a promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional" (Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cnpc/sobre-o-cnpc/>>. Acesso em: 10 fev. 2010).

Por meio dessas instâncias de participação, o Sistema Nacional de Cultura se tornará o principal articulador federativo do Plano Nacional de Cultura³⁵, estabelecendo mecanismos de gestão compartilhada entre os entes federados e a sociedade civil (art. 3.º, § 1.º do projeto de lei), que desenharão um modo de operar integrando todos esses componentes apresentados. A implementação do PNC se dará pela definição de responsabilidades das instituições públicas, das instituições privadas e da sociedade civil que compartilharão a execução das Ações e Metas planejadas.

Ainda, a legitimação do SNC codepende da definição de seu marco teórico-conceitual e jurídico-legal, do fortalecimento institucional da gestão cultural no País junto aos entes da federação, da qualificação de gestores públicos e dos conselheiros de cultura e da efetivação junto a instâncias de deliberação e execução dos instrumentos legais ou marcos regulatórios com Projetos de Lei e Propostas de Emenda Constitucional – PEC (BRASIL/MINC, 2009b). De qualquer modo, a legitimação desse Sistema passa pelo exercício e prática desses mecanismos pela sociedade sendo necessário que se mostre, ao longo do tempo, sua eficiência e resultados.

Os instrumentos legais que regularão a área da cultura, política e da economia e que tramitam atualmente necessitando ser aprovados nas distintas instâncias do Congresso Nacional são os seguintes Projetos de Lei e PECs (BRASIL/MINC, 2009b):

- **PEC n.º 416/2005**, que institui o Sistema Nacional de Cultura; **PEC n.º 150/2003**, para destinação de recursos à cultura com vinculação orçamentária;
- **PEC n.º 236/2008**, para inserção da cultura no rol dos direitos sociais no art. 6.º da Constituição Federal;
- **Projeto de Lei** que institui o Plano Nacional de Cultura (antigo Projeto de Lei n.º 6835);
- **Projeto de Lei** que institui o Programa de Fomento e Incentivo à Cultura – **Procultura**;
- **Projeto de Lei de Regulamentação do Sistema Nacional de Cultura**.

³⁵ Os entes federativos que quiserem aderir ao PNC assinarão o termo de adesão e serão assim integrados ao SNC se comprometendo com os objetivos e metas do Plano (Projeto de Lei do PNC - art. 4.º): "os planos plurianuais, as leis de diretrizes orçamentárias e as leis orçamentárias da União e dos entes da federação que aderirem às diretrizes e metas do Plano Nacional da Cultura serão elaborados de modo a dar cumprimento ao disposto".

As leis e os direitos, considerados por Telles (2010, p.94) como um "peculiar artifício civil", propiciam uma "cultura pública igualitária e desprovida de privilégios" e medeiam o "exercício prático de civilidade" para que seja possível uma "convivência cidadã". Por meio desses mecanismos legais pode-se redefinir a relação entre Estado e sociedade, entre política e economia, entre cultura e política pública e entre cultura e direito, para que se conquistem índices mínimos de igualdade civil no que diz respeito ao acesso aos bens culturais e à condições de produção.

Para a aprovação no Congresso Nacional do pacote da cultura mencionado anteriormente (BRASIL/MINC, 2007a, p.5) "será necessário contar com significativa participação social. Em seguida, para sua execução, acompanhamento e avaliação de resultados, **será preciso contar com a atuação integrada de instituições públicas e organizações da sociedade civil**" (grifo nosso).

A organização desse sistema para a cultura se apresenta como a possibilidade de estabilização para as políticas de cultura podendo vir a assegurar continuidade e efetivação dos direitos culturais institucionais por se diferenciar radicalmente, em sua estrutura, da lógica utilizada por outros programas e proposições apresentados ao longo do processo evolutivo das políticas culturais no Brasil dos últimos cem anos.

Prioritariamente, porque demanda uma organização dos componentes da sociedade civil por meio da condição de participarem politicamente e apreenderem o controle social nos espaços de representatividade, possibilitando que as forças que reprimem ou determinam de cima para baixo os programas e as ações que devem se manter ou se extinguir, na área da cultura, sejam prontamente fragilizadas.

Outra distinção importante, tomando como perspectiva a descontinuidade das políticas culturais no Brasil, diz respeito à temporalidade desse processo, que dura oito anos entre sua proposição e encaminhamento, para que o SNC possa ser assegurado politicamente pela sensibilização e mobilização de todos os setores da cultura por meio de uma atuação que é proposta e tem sido exercitada para ser conjunta:

Os interessantes canais de participação da sociedade civil e dos artistas precisam ser avaliados e consolidados, inclusive institucionalmente. Nesta perspectiva, as câmaras setoriais, os seminários, as conferências, inclusive a Conferência Nacional de Cultura, assumem lugar de destaque (RUBIM, 2008, p.21).

Trata-se de um sistema que atrela por meio de seus mecanismos e inter-relações a parcela de responsabilidade de entes públicos, privados e de cidadãos e organizações da sociedade civil. Que lança todos ao desafio da construção de políticas públicas para esta área como condição para que o sistema possa funcionar, e inclui a obrigatoriedade de aprovação de sua estrutura nos subsistemas político e econômico do País, por meio de sua tramitação no Congresso Nacional onde dependerá do conhecimento e reconhecimento de sua importância junto a Comissões de distintas áreas como a de Educação e Cultura, de Finanças e Tributação; e de Constituição e Justiça e de Cidadania. A organização do SNC não é, contudo, estática e requer o diálogo, a interação e negociação constantes para ser mantida e desenvolvida. Mesmo nesses últimos oito anos houveram descontinuidades em determinadas proposições, a exemplo das Câmaras Setoriais demonstrando a existência de um jogo de forças e interesses que algumas vezes são de ordem pessoal e se distanciam das demandas por políticas públicas.

O SNC se integra ao PNC e à PEC 150 para que possa ser implementado e, para tanto, estes precisam ser aprovados de modo articulado nas instâncias mencionadas, exigindo uma intensa conexão entre um e outro destes subsistemas das políticas públicas de cultura, assim como entre os subsistemas da cultura, política e economia. A coesão³⁶ como um dos parâmetros sistêmicos que vinculam mais fortemente os componentes de um sistema poderá emergir pelos recursos garantidos com a aprovação da PEC 150, por um planejamento legitimado com a aprovação do PNC e com um sistema de articulação e coparticipação engastado pela aprovação do SNC.

A noção de participação como direito será discutida adiante e fundamenta a ideia de **cidadania** desenvolvida mais recentemente por um novo estatuto teórico e político, segundo Dagnino (2004b, p.104), que a considera **um modo de organização e estratégia para a construção democrática**. Estabelece-se, com isso, uma relação importante entre a expansão da participação política com a emergência de novos tipos de direitos e de sujeitos na sociedade, e entre a construção de uma cultura democrática com a construção da cidadania.

³⁶ A coesão de um sistema está atrelada aos componentes e ao modo como estes são articulados, à construção passo a passo do sistema (VIEIRA, 2006).

Os aspectos acima que Dagnino propõe como modo de organização e estratégia se aproxima do que Bunge (2009, p.365) compreende como quatro mecanismos, que quando inter-relacionados geram a autossustentação de um sistema. São estes: participação, coesão, estabilidade e democracia: "pela **participação** que envolve equanimidade – **coesão**, que favorece **estabilidade**, que fortalece **democracia**" (grifo nosso). Do mesmo modo como seus opostos: a ditadura leva à marginalidade que desencadeia a desintegração e instabilidade (BUNGE, 2009, tradução nossa).

A potencialização dos mecanismos democráticos como o debate público e a ampliação da participação da sociedade civil nos espaços de discussão – como contribuintes do ambiente onde se possa efetivar esta proposta de política cultural nacional – se estabelecem em que um dos desafios e das prerrogativas para a construção de uma política pública para a cultura, que demanda, portanto, marcos regulatórios, relações intersistêmicas, expansão da participação política e da cidadania, ampliação da dimensão democrática.

E de que outro modo se poderia construir uma política pública de cultura que não por um projeto de conjugação de forças e potencialidades, de consulta e de participação?

De qualquer modo, o SNC pode contribuir para a construção de uma política cultural para o País como mecanismo de articulação e poderá vir a consolidar uma política pública de cultura junto aos outros mecanismos como o Plano Nacional de Cultura.

1.4 POLÍTICAS PÚBLICAS

É Helena Katz (2004)³⁷ que, ao discordar do então Secretário Municipal de Cultura de São Paulo, Celso Frateschi, sobre o conceito de políticas públicas enfatiza o que estas não são: "agrupamento de uma coleção de ações sem foco". Katz defendia na ocasião que uma política pública para a dança, assim como para qualquer outra, requeria um planejamento e não apenas várias ações sem direcionamento, sem se

³⁷ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "A definição de uma política pública para a dança", publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 13/05/2004.

saber para que estas servem, a exemplo de salas novas de dança nos 21 CEUS (Centros Educacionais Unificados), manutenção de corpo estável, criação de prêmio estímulo para produção artística, espaços específicos para a dança. O que poderia definir uma política pública é a natureza de seu direcionamento, assim como o que definiria uma política cultural de um espaço como a Galeria Olido³⁸ dependeria "da natureza de sua ocupação".

Afinal, o que é necessário para que uma política pública seja criada?

Políticas públicas remetem à concepção proposta por Kauchakje (2007 *apud* KAUCHAKJE; OLIVA, 2009), que as conceitua como sendo as formas de aplicação dos artigos constitucionais e das leis, sendo que estas últimas estabelecem os objetivos da política e os instrumentos institucionais utilizados para sua implementação. Em última análise, constituem-se, conforme propõe aquela autora (p.23), em "instrumentos de ação do governo a serem desenvolvidas em programas, projetos e serviços que são do interesse da sociedade. As políticas podem ser consideradas como desenho/arquitetura planejada dos direitos garantidos em lei".

Para Bucci (2002, p.259), a política, em sua acepção mais ampla, é um "processo de escolha dos meios para a realização dos objetivos do governo, com a participação dos agentes públicos e privados", conceituação que, ao prever o termo "participação", leva a se refletir sobre a perspectiva de que políticas públicas, embora adstritas às políticas de Governo e à sua estrutura administrativa, não podem prescindir das decisões compartilhadas com a sociedade.

A relação entre políticas públicas e governo é, aliás, estreitamente vinculada, e isso ocorre porque é senso comum que uma política, para ser assumida como política pública, deve ser adotada, implementada e cumprida com a intervenção de instituições do governo. O que significa dizer que essas instituições conferem **legitimidade**, transformando essas políticas em obrigações legais a serem cumpridas pela sociedade; **universalidade**, uma vez que se aplicam a todos os cidadãos; e a **coercitividade**, considerando-se que só o Estado pode legitimamente aplicar sanções nos casos de descumprimento de tais políticas (DYE, 2009, p.101).

³⁸ A Galeria Olido é administrada pela secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, foi remodelada e contempla espaço e programação para o cinema, música, dança e exposições, além de centros de informática.

A maior visibilidade dada ao tema Políticas Públicas, no Brasil, reflete uma situação cuja origem parece se situar no final da década de 1980, quando se retomaram estudos e discussões sobre temas como redemocratização e novas formas de gestão do orçamento público, abordados na reforma constitucional de 1988 (ORTIZ, 2008, p.127).

Contudo, no Brasil, embora a Constituição Federal abarcasse esses temas, a partir dessa época o Estado pouco investiu recursos em termos de planejamento e política nacional voltada ao desenvolvimento, e a própria política econômica ficou limitada à gestão dos diversos planos de estabilização para essa área. Essa postura fez com que o poder público se tornasse incapaz de "implementar políticas públicas coerentes, com superposição e consecução apenas parcial de diversos planos ao mesmo tempo" (BERCOVICI, 2005, p.60).

A seguir, o País passou a vivenciar a transição democrática dos anos 80 para os anos 90, que trouxe a valorização dos elementos formais da democracia, a redescoberta na agenda das políticas municipais e da descentralização (MELO, 1999).

No cenário mundial, importantes mudanças estavam em curso, as quais ocorreram especialmente nessas duas últimas décadas e que envolveram todas as esferas da sociedade, inclusive a política, exigindo uma nova postura institucional e individual para fazer frente a um contexto social distinto daquele até então existente. As políticas públicas tornaram-se mais complexas, em função também **da multiplicação de atores e de espaços de decisões, discussões e deliberações** (PEREIRA, 2007, p.335, grifo nosso).

Para Gaudin (1999), a configuração desse contexto determinou a necessidade de um novo agir político que assumisse a proposta de **ações políticas baseadas no compartilhamento de decisões**, de forma a aproximar o cidadão do poder político institucional. (grifo nosso).

Fala-se, aqui, de ações públicas, as quais, na concepção de Pereira (2007, p.335):

[...] caracterizam-se por relações que ultrapassam a esfera governamental e os contratos adstritos à "política da cidade" envolvem três esferas diferentes: as instituições políticas, as administrações municipais e as associações civis e se traduz por uma abertura para a sociedade civil em torno de dois atores principais: as comunidades e o Estado. Novos espaços de negociação e inter-relação são criados e nesses espaços eles são **obrigados a debater e ajustar suas estratégias**, ou seja, a ação a partir das instituições é substituída pelo projeto orquestrado, que supõe uma parceria urbana. (grifo nosso).

Tal pressuposto reverencia, em igual medida, tanto a participação do Estado quanto da sociedade e dos espaços de participação no que diz respeito à elaboração de políticas públicas, independentemente da instância de poder a que se destine.

Retomam-se, aqui, as conceituações sobre políticas públicas, concebendo-as como "formas de planejamento governamental que têm o objetivo de coordenar os meios e os recursos do Estado e também do setor privado para a realização de ações relevantes e politicamente determinadas" (KAUCHAKJE, 2007, p.61).

Como instrumentos de ação do Estado, cuja função de governar envolve a utilização do poder coativo do Estado a serviço do equilíbrio social, as políticas constituem-se, segundo Maria Aparecida Dallari Bucci (2002, p.252), em

uma evolução em relação à idéia de lei em sentido formal, assim como esta foi uma evolução em relação ao *government by men*³⁹, anterior ao constitucionalismo. E é por isso que se entende que o aspecto inovador de qualquer modelo de estruturação do poder político caberá justamente às políticas públicas.

De forma resumida, compreende-se que o ciclo das políticas públicas obedece sequencialmente a quatro etapas distintas, iniciando-se por a) **formulação**, fundamentada nas decisões políticas tomadas em função da **necessidade social previamente identificada**; seguida por b) **implementação**, momento em que as decisões e a formulação se revestem de uma dinâmica de **ação propriamente dita**; e, por fim, c) **avaliação**, etapa em que se confirmam se as ações políticas atenderam, de fato, **às demandas sociais pontuadas**, considerando-se, ainda, que a avaliação tem como objetivo, também, o de verificar a eventual necessidade de **aperfeiçoamento, reformulação ou de descontinuidade** daquela ação política implementada (HEIDEMANN; SALM, 2009, p.34).

Subentende-se, portanto, que para haver descontinuidade em uma ação, programa ou política pública deve ter havido anteriormente todo o processo acima mencionado que justifique uma interrupção. No caso das políticas públicas, o que garante esse

³⁹ A expressão é utilizada pela autora e jurista Maria Aparecida Dallari Bucci (2002, citando Fábio Konder Comparato, em sua obra "Planejar o desenvolvimento: a perspectiva institucional". In: Para viver a democracia. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.102.) significando "governo pelos homens", comparativamente aos termos *government by policies* (governo pelas políticas) e *government by law* (governo pela lei).

processo anterior a uma possível exclusão é a identificação de indicadores por meio de mapeamento de dada realidade, a consulta e o debate público no entorno do campo de atuação em questão, a elaboração e posterior implementação das políticas, e o acompanhamento e avaliação para que se escolha a medida mais pertinente entre este aperfeiçoar, reformular ou interromper um programa ou ação, inclusive, para que possa ser ou não este atendido como demanda, de outro modo ou em outro momento. E isso se distancia das medidas de corte de recursos ou de interrupção de programas sem critérios claros, sem acompanhamento, avaliação e retorno público à sociedade civil, das reais motivações de por que foram encerrados. No caso de políticas públicas estabelecidas, a própria sociedade civil que contribuiu na elaboração estaria ciente e acompanhando a interrupção ou descontinuidade de determinada programação. O que requer uma atuação sistemática, sistêmica e permanente das organizações da sociedade civil tanto no acompanhamento quanto na participação ativa durante as distintas fases de elaboração, implementação, execução e avaliação.

Nesse sentido, apenas uma política pública poderia garantir com mais eficiência a continuidade de programas e ações na área da cultura.

Dye (2009, p.104), indo mais além, considera que esse ciclo constitui-se por um conjunto de atividades e processos que são, usualmente, assim distribuídos:

- **Identificação de problemas:** quando as demandas são conhecidas e manifestas, orientando e fundamentando a ação do governo;
- **Organização de uma agenda para deliberação:** etapa em que as questões a serem decididas e os problemas a serem abordados são selecionados;
- **Formulação de propostas:** momento em que as propostas para solução dos problemas e questões anteriormente identificados são desenvolvidas;
- **Legitimação:** que envolve a seleção da proposta, a articulação de apoio político para sua aprovação e posterior transformação em lei;
- **Implementação:** que se refere à execução da política pública, ocorrendo quando a política já está contida, necessariamente, em uma espécie normativa;
- **Avaliação:** quando os programas são analisados, conhecendo-se seus impactos, e, caso necessário, são propostos ajustes ou mudanças para que a política se adeque à demanda e atinja os objetivos a que se propõe.

Partindo da sistematização do ciclo proposto por Dye (2009), há a fase de legitimação das propostas que requer a efetivação junto às instâncias de deliberação e execução dos instrumentos legais. Para que a implantação do SNC, por exemplo, se legitime, é necessária a aprovação de vários Projetos de Lei e Propostas de Emenda Constitucional (PEC), conforme mencionados anteriormente.

Cabe esclarecer que a iniciativa de formulação das políticas públicas é de responsabilidade do Poder Legislativo, ao qual cabe delinear as diretrizes e os objetivos destas políticas que serão executadas pelo Poder Executivo, conforme preceitua a clássica teoria de tripartição dos poderes⁴⁰, segundo a qual, nas palavras de Montesquieu (2007, p.165):

O Legislativo faz as leis para algum tempo ou para sempre, e corrige ou revoga as que estão feitas; o Judiciário pune os crimes ou julga as demandas dos particulares; e o Executivo, sendo o restante poder, exerce as demais funções do Estado, a administração geral, constituindo-se por isso no executor das leis em geral.

Para aquele autor, a convivência harmoniosa entre os poderes se constituiria em uma forma de controle, pela qual um poder refrearia eventuais abusos e (ou) arbitrariedades praticados pelo outro, em uma teoria de freios e contrapesos⁴¹ (MONSTESQUIEU, 2007).

Todavia, governar não se traduz apenas em administrar o presente, mas também gerir fatos conjunturais e, sobretudo, planejar o futuro com políticas de médio e longo prazo. Daí a necessidade, portanto, atualmente, de uma participação cada vez maior do Poder Executivo na etapa de formulação, porém com a participação da sociedade civil, sem que ocorra o risco de se desconfigurar como política pública.

Assim, formulação de políticas públicas no Brasil, especialmente a partir da Constituição Federal de 1988, que editou e consagrou as bases para a institucio-

⁴⁰ De forma resumida, na teoria da tripartição dos poderes o objetivo último da ordem política é o de assegurar a moderação do poder mediante a "cooperação harmônica" entre os Poderes do Estado funcionalmente constituídos (legislativo, executivo e judiciário) a fim de assegurar uma eficácia mínima de governo, bem como conferir legitimidade e racionalidade administrativa a tais poderes estatais, cuja eficácia devem resultar no equilíbrio dos poderes sociais (ALVES, 2004).

⁴¹ A Teoria dos Freios e Contrapesos foi proposta por Montesquieu e refere-se a mecanismos de controles recíprocos entre os três poderes, de forma que, ao mesmo tempo, um poder controle os demais e por eles seja controlado (MONSTESQUIEU, 2007).

nalização do controle da sociedade sobre as ações sociais do governo por meio de órgãos colegiados nas diferentes instâncias, passou a ser tarefa não apenas do Poder Legislativo, mas de seus órgãos e instâncias, a exemplo dos Conselhos, Conferências, Audiências Públicas sobre políticas e orçamento participativo, enfim, **às diversas formas de participação democrática e a diversos atores sociais** (grifo nosso).

A renovação mencionada, do fazer político a partir da Nova Carta, conforme assinala Pereira (2007, p.346), se mostra a partir de três alterações marcantes: a *reconfiguração territorial*, com a conquista de maior autonomia por parte das diferentes esferas de poder (municipais, estaduais e federais); a *recomposição das parcerias público-privadas*, tendo em vista que entre as décadas de 1980 e 1990 estes dois setores deixaram de se constituir em territórios isolados e dispersos; e, por fim, a *modernização administrativa*, que tornou possível e necessária a mudança do perfil dos propositores e implementadores das políticas públicas, como resultado da maior capacidade de fiscalização que, hoje, a sociedade civil pode exercitar⁴².

Ressalte-se a importância dos Órgãos Colegiados, que se constituem naqueles que reúnem representações diversas e onde as decisões são tomadas em grupo, com o aproveitamento de experiências diferenciadas. São mais comumente conhecidos como Conselhos, Comitês, Juntas, Câmaras, Colégios, Comissões, Equipes, Grupos de Trabalho, dentre outros. Seus representantes podem ter origem no setor público ou no setor privado, segundo a natureza da representação (BRASIL/MINISTÉRIO DA INTEGRAÇÃO NACIONAL, 2010).

No âmbito da cultura, o novo Conselho Nacional de Política Cultural⁴³ (CNPC), órgão colegiado do Ministério da Cultura instalado em 2007, a partir da transformação que sofreu de câmara setorial para colegiado paritário – pela primeira vez composto por membros eleitos pela sociedade – tem a função de "propor a formulação de políticas públicas, com vistas a promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional". Para tanto, o CNPC acompanha a tramitação

⁴² Contudo, e ainda que haja uma conscientização mais ampla por parte desta sociedade no que diz respeito à sua participação nesse processo, a ativação desta capacidade ainda está distante do cenário idealizado, especialmente na área da cultura e das artes.

⁴³ As competências do CNPC lhe são conferidas pelo Decreto n.º 5.520, de 24 de agosto de 2005 (BRASIL/MINC, 2009b, p.19).

dos projetos de lei e deverá implementá-los depois de aprovados representando a metáfora enunciada pelo ministro Juca Ferreira (BRASIL/MINC, 2009b, p.11), de "guardião criativo das políticas culturais".

O CNPC⁴⁴ é integrado pelos seguintes entes:

- I - Plenário;
- II - Comitê de Integração de Políticas Culturais;
- III - Colegiados Setoriais;
- IV - Comissões Temáticas e Grupos de Trabalho; e
- V - Conferência Nacional de Cultura.

Os colegiados setoriais são: Artes Visuais, Circo, Culturas Indígenas, Culturas Populares, Dança, Livro e Literatura, Música e Teatro e foram instalados, em 2005, inicialmente, como Câmaras Setoriais⁴⁵.



Figura 5 - Órgãos colegiados e espaços de participação
Fonte: BRASIL/MINC (2009b)

⁴⁴ O CNPC e seu Plenário serão presididos pelo Ministro de Estado da Cultura e, em sua ausência, pelo Secretário-Executivo do Ministério da Cultura (BRASIL/MINC, 2009b).

⁴⁵ O Colegiado de Dança será explicitado no Capítulo 3 desta tese.

A Figura 5 aponta a Conferência Nacional de Cultura como o espaço de participação de onde partem as diretrizes que serão avaliadas e monitoradas pelo CNPC e respectivos Colegiados Setoriais, articulados aos Órgãos Gestores dos outros entes da federação, os estados e municípios.

A estrutura de organização do Poder Executivo no campo das políticas públicas conduz a uma outra forma de se definirem estas políticas, analisando-se suas partes constitutivas. Heidemann e Salm (2009, p.30) mencionam o trabalho desenvolvido pelo cientista político Charles O. Jones⁴⁶, em 1977, no qual o autor propõe a definição de políticas públicas a partir de seus desdobramentos, como propostas de políticas (meios específicos de se atingirem os objetivos e metas), planos (instrumentos que visam à mesma finalidade), decisões (ações adotadas para implementação das metas) e os efeitos (impactos mensuráveis que resultam da implementação dos programas).

A esse respeito, apoiam-se as proposições de Bucci quando defende a ideia de que as noções de plano e política pública partilham de certa proximidade, salientando, porém, que esta última pode consistir em "um programa de ação governamental veiculado por instrumento jurídico diferente do plano" (BUCCI, 2002, p.259). Considerando o questionamento de Bucci acerca da expressão jurídica das políticas públicas, se esta pode ser considerada como uma norma, plano ou atividade, a autora salienta que a exteriorização da política pública está muito distante de um padrão jurídico uniforme, podendo aparecer como Emenda Constitucional, aprovada por lei ou sob a forma de programas instituídos por ato administrativo gerando dúvidas quanto à vinculação dos instrumentos de expressão das políticas e quanto à possibilidade de seu cumprimento ser exigido em juízo. Em face do artigo 5.º, XXXV, da Constituição Federal, há justiciabilidade nas políticas públicas, mas os modos de exercê-la são vários, o que inclui a ação civil pública.

Ainda para Bucci, a noção operacional de política estaria mais próxima do conceito de **atividade**, compreendida como um "conjunto organizado de normas e atos tendentes à realização de um objetivo determinado" (BUCCI, 2002, p.255) distinguindo-se das categorias das normas e dos atos jurídicos, embora esses elementos sejam parte dela.

⁴⁶ JONES, Charles O. **An introduction to the study of public policy**. Boston: Duxbury, 1977.

A política pública, porém, transcende os instrumentos normativos como o programa ou o plano, sendo por meio desses que ela se exterioriza explicitando o **teor político** implícito no planejamento (grifo nosso).

É substancial, portanto, que se compreenda como o **planejamento** se instrumentaliza **por meio de planos como mecanismos** que transformam o planejamento das políticas públicas em diretrizes e ações governamentais que atendem ao que foi debatido, levantado, selecionado e acordado publicamente nos espaços de participação, a exemplo das Conferências: "Políticas responsáveis não são improvisadas" (BUNGE, 2009, p.316, tradução nossa).

Para o cientista Mario Bunge, ao invés do impulso animal, ou do modo compulsivo, coercivo e rotineiro, deve haver planejamento nas políticas, assim como para qualquer área da vida humana. Planos preventivos permitem solucionar questões que requerem tempo para serem solucionadas, como a baixa produtividade, e principalmente se forem elaborados de modo sistêmico e não segmentado (BUNGE, 2009, tradução nossa).

E, para tanto, são necessários espaços e tempo para se averiguar se o planejamento-plano está acontecendo. O Mestre ribeirinho Alarino, quando perguntado sobre o que significava uma conferência – quando participava da Conferência Estadual do Pará – respondeu que ele a considerava como o local onde se "conferem os conformes". Expressão, aliás, utilizada como tema do Caderno "Resultados da II Conferência Nacional de Cultura" (BRASIL/MINC, 2010b), "Conferindo os Conformes", que se tornou emblema da Secretária da Articulação Institucional e Coordenadora Geral da II Conferência Nacional de Cultura, Silvana Meireles.

A expressão mencionada exemplifica uma das funções deste espaço de participação específico, as conferências, o qual – além de garantir o direito de conferir, se efetiva como espaço de construção coletiva das propostas que compõem o Plano Nacional de Cultura, como território de elaboração e planejamento de políticas públicas de cultura. O plano, nesse sentido, permite que nos espaços de participação possam ser conferidos os "conforme", pois estabelece os parâmetros para que o monitoramento e a avaliação possam ser executados.

Os planos podem ser de amplitude nacional, como é o caso do Plano Nacional de Cultura (PNC), tanto quanto municipal, estadual, distrital, regional e setorial, sendo que este último pode ser exemplificado pelo Plano Nacional de Dança (PND),

elaborado pela primeira gestão do Colegiado de Dança – órgão vinculado ao Conselho Nacional de Política Cultural – e que será apresentado no terceiro capítulo desta tese.

Em março de 2010, foi realizada a I Conferência Pré-setorial de Cultura com 19 segmentos que trabalharam na construção e seleção das propostas setoriais de cada área específica.

1.5 O PLANO NACIONAL DE CULTURA

O Plano Nacional de Cultura⁴⁷ (PNC), elaborado por distintas instâncias e atores desde o processo de conferências iniciado em 2005, teve um calendário de audiências públicas elaborado pelo Ministério da Cultura e a Câmara para o debate do documento, em 2007, visando aprimorar as discussões, desde a I Conferência, além da realização de uma série de seminários pelo País e debates pela internet, no ano de 2008.

Das etapas desenvolvidas em 2008, constam

80 alterações no texto do caderno de diretrizes, inseridas na revisão do CNPC; foi registrado a presença de cerca de 5 mil pessoas nos seminários estaduais; a participação de 4,2 mil pessoas nos grupos de trabalho; foram produzidos 05 relatórios de contribuições nos encontros de cada uma das 27 unidades da Federação, perfazendo um total de 135 relatórios; 2750 participantes nas oficinas sobre 14 políticas do Sistema MINC e mais de 100 sugestões e comentários postados pela internet (BRASIL/MINC, 2009a, p.34).

⁴⁷ Para a elaboração do PNC, as discussões foram balizadas pela subdivisão proposta em eixos e subeixos temáticos, conforme mencionado a seguir (BRASIL/MINC, 2010b, p.3-9): **Eixo 1: Produção Simbólica e Diversidade Cultural:** Subeixo 1.1: produção de Arte e Bens Simbólicos; Subeixo 1.2: Convenção da Diversidade e Diálogos Interculturais; Subeixo 1.3: Cultura, Educação e Criatividade; Subeixo 1.4: Cultura, Comunicação e Democracia. **Eixo 2: Cultura, Cidade e Cidadania:** Subeixo 2.1: Cidade como Fenômeno Cultural; Sub-eixo 2.2: Memória e Transformação Social; Subeixo 2.3: Acesso, Acessibilidade e Direitos Culturais. **Eixo 3: Cultura e Desenvolvimento Sustentável:** Sub-eixo 3.1: Centralidade e Transversalidade da Cultura; Subeixo 3.2: Cultura, Território e Desenvolvimento Local; Subeixo 3.3: Patrimônio Cultural, Meio Ambiente e Turismo. **Eixo 4: Cultura e Economia Criativa:** Subeixo 4.1: Financiamento da Cultura; Subeixo 4.2: Sustentabilidade das Cadeias Produtivas. **Eixo 5: Gestão e Institucionalidade da Cultura:** Subeixo 5.1: Sistemas Nacional, Estaduais, Distrital e Municipais de Cultura; Subeixo 5.2: Planos Nacional, Estaduais, Distrital, Regionais e Setoriais de Cultura; Subeixo 5.3: Sistema de Informações e Indicadores Culturais. Propostas, números etc.

Desse modo, o poder Legislativo e o Executivo visaram à qualificação do debate público incrementando a formulação do PNC⁴⁸ com a consulta e a experiência da sociedade civil.

O PNC permitirá, com sua aprovação em todas as instâncias do Congresso Nacional, a continuidade por dez anos das diretrizes e ações selecionadas nesse processo de consulta pública, como resultado da mobilização democrática dos diversos segmentos da área de cultura que respaldaram a iniciativa de Deputados de encaminhamento ao Congresso Nacional do Projeto de Lei n.º 6.835 de 2006, visando à instituição do PNC. Este documento tem como objetivo⁴⁹ o desenvolvimento cultural do País e a integração das ações do poder público⁵⁰.

No dia 16/06/2010, a Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania (CCJ) aprovou a criação do Plano Nacional de Cultura (PNC) e do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC). A elaboração do plano foi inserida no texto constitucional pela Emenda 45/05. O PNC, como um dos mecanismos fundamentais para a configuração de uma política pública para a área da Cultura, deverá se submeter a distintas fases, a exemplo do ciclo proposto por Dye (2009), e

⁴⁸ Diretrizes Gerais do Projeto de Lei do Plano Nacional de Cultura: 1) Fortalecer a ação do Estado no planejamento e na execução das políticas culturais, intensificar o planejamento de programas e ações voltadas ao campo cultural e consolidar a execução de políticas públicas para a cultura; 2) Reconhecer e valorizar a diversidade e proteger e promover as artes e expressões culturais; 3) Universalizar o acesso dos brasileiros à arte e a cultura, qualificar ambientes e equipamentos culturais e permitir aos criadores o acesso às condições e meios de produção cultural; 4) Ampliar a participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável, promover as condições necessárias para a consolidação da economia da cultura e induzir estratégias de sustentabilidade nos processos culturais; 5) Estimular a organização de instâncias consultivas, construir mecanismos de participação da sociedade civil e ampliar o diálogo com os agentes culturais e criadores (BRASIL/MINC, 2009a).

⁴⁹ São as estratégias do PNC, Brasil/MinC (2009a, p.25): 1) Fortalecer a ação do Estado no planejamento e na execução das políticas culturais; 2) Incentivar, proteger e valorizar a diversidade artística e cultural brasileira; 3) Universalizar o acesso dos brasileiros à fruição e à produção cultural; 4) Ampliar a participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável; 5) Consolidar os sistemas de participação social na gestão das políticas culturais.

⁵⁰ O PNC se tornou obrigatório pela Constituição Federal de 1988, por força da Emenda Constitucional n.º 48, de 10 de agosto de 2005 (artigo 215, parágrafo 3.º). Propõe a: I. defesa e valorização do patrimônio cultural; II. produção, promoção e difusão de bens culturais; III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV democratização do acesso aos bens de cultura; V. valorização da diversidade étnica e regional (UILLE GOMES, 2010).

sua implantação estará vinculada à aprovação dos dispositivos que instituem os marcos legais ao desenvolvimento de sistemas de informações, a indicadores de avaliação e mecanismos de regulação de mercado e de territorialização das políticas culturais (BRASIL/MINC, 2007a, p.57).

A configuração de uma política pública de cultura se dará a ver pela inter-relação dos subsistemas SNC e PNC, caso aprovadas seus respectivos projetos de lei. O SNC irá estabelecer os Acordos de Cooperação Federativa, orientando e instrumentalizando os outros entes da federação para a divisão das "prerrogativas e responsabilidades" entre as esferas de poder e para o aprimoramento das regras de financiamento via fundos públicos, orçamento e leis de incentivo fiscal; o PNC será uma referência para a construção dos planos municipais, estaduais, regionais, distrital e setoriais, a serem elaborados pelos entes pactuados da federação.

1.5.1 Monitoramento e Avaliação das Políticas Públicas

O desenvolvimento de programas e políticas públicas demanda um acompanhamento contínuo por parte de gestores em relação a seus objetivos e metas, o que se configura no monitoramento, função inerente à gestão dos programas e que deve prover informações para que medidas corretivas possam ser adotadas quando necessário, visando melhorar a operacionalização de programas.

O conceito de monitoramento encerra uma ambiguidade e se refere a dois processos distintos, porém interligados com acompanhamento dos programas com uma atividade interna da organização, um procedimento "a distância", e também, o monitoramento com processos "presenciais", checagens locais com pesquisas rápidas e qualitativas. Gestores, pesquisadores e outros agentes podem verificar como a implementação está sendo realizada, se objetivos estão sendo atingidos e como problemas estão interferindo nas ações e no processo de execução.

Os indicadores⁵¹ são fundamentais para a avaliação das políticas públicas e devem ser produzidos regularmente com base em diferentes fontes de dados, fornecendo informações sobre o desempenho de programas e permitindo medir se objetivos e metas estão sendo alcançados.

Em uma perspectiva "pragmática", ou seja, voltada para a resolução de problemas, a avaliação é um instrumento crucial para melhorar o programa. Esse é o caso das avaliações de processos, ou de desempenho. Tanto em estudos de processos quanto de desempenho, os desenhos e métodos adaptam-se ao contexto, ao problema que se quer pesquisar e à abrangência da pesquisa, frequentemente combinando métodos quantitativos e qualitativos: *surveys* com questionários fechados, entrevistas semiestruturadas e abertas, observação, e outros. Uma vantagem desses estudos é que, dependendo do escopo, podem ser realizados mais rapidamente, dando resultados e informações úteis, para os gestores e gerentes, mais diretamente voltados para situações contextuais (UILLE GOMES, 2010).

1.5.2 Sistema de Monitoramento e Avaliação e Coordenação Executiva do PNC

O monitoramento e a avaliação com revisões periódicas do alcance das diretrizes e ações do Plano Nacional de Cultura competem ao Ministério da Cultura e terão a participação do CNPC com o apoio de outros órgãos colegiados de caráter consultivo, técnicos de institutos de pesquisa, universidades entre outras organizações. Este deverá ser feito com base em indicadores que quantifiquem a oferta e a demanda por bens, serviços e conteúdos, o acesso da cultura, entre outros fatores.

Para tanto, o projeto de lei do PNC prevê a criação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) que será um mecanismo para acompanhar a projeção de diretrizes e metas do PNC, nos próximos dez anos.

⁵¹ Um indicador consiste em um valor usado para medir e acompanhar a evolução de algum fenômeno ou os resultados de processos sociais.

Ainda, a encargo do MinC ficará o estabelecimento de regimentos e mecanismos para conferir efetividade ao PNC, o que se denomina coordenação executiva, além da realização das conferências setoriais e da Conferência Nacional de Cultura. As conferências municipais e estaduais ficam sob a responsabilidade dos respectivos entes federados.

Segundo a Agência de Notícias da Comissão de Justiça:

Caberá ao Ministério da Cultura exercer a coordenação executiva do plano, além da organização, do monitoramento, da avaliação e implantação do SNIIC. A iniciativa foi proposta em projeto de lei da Câmara (PLC 56/10), que determinou a designação de recursos para viabilizar suas ações nos planos plurianuais, nas leis de diretrizes orçamentárias e nas leis orçamentárias da União e dos entes da Federação que aderirem ao PNC. Indicou ainda o Fundo Nacional de Cultura como o principal mecanismo de fomento às políticas culturais. Depois de votada pela Comissão de Justiça, o PLC 56/10 vai ser examinado pelas Comissões de Assuntos Econômicos (CAE) e de Educação, Cultura e Esporte (CE), nesta em decisão terminativa.⁵²

No caso da Cultura, o acompanhamento e a avaliação do PNC dependerão da aprovação do pacote de leis e ementas que permita, além de sua aprovação, a sua viabilidade de execução orçamentária. Portanto, ainda não se configura o SNC, e nem mesmo o PNC, como uma política pública. Pode-se dizer, contudo, que pela primeira vez na história das políticas culturais no País há a oportunidade de efetivar um processo desta dimensão, até porque ele já teve início e tem sido vivenciado por organizações da sociedade civil e por setores do poder público e seus respectivos entes federados.

⁵² É aquela tomada por uma comissão, com valor de uma decisão do Senado. Depois de aprovados pela comissão, alguns projetos não chegam ao Plenário, sendo enviados diretamente à Câmara dos Deputados, encaminhados à sanção, promulgados ou arquivados. Somente serão votados pelo Plenário do Senado se recurso com esse objetivo, assinado por pelo menos nove senadores, for apresentado ao presidente da Casa. Após a votação do parecer da comissão, o prazo para a interposição de recurso para a apreciação da matéria no Plenário do Senado é de cinco dias úteis (Disponível em: <http://www.senado.gov.br/comunica/agencia/infos/Infoterminativo_.htm>. Acesso em: 10 jun. 2010).

A legitimação desse processo codepende, como bem coloca o próprio Ministério da Cultura (BRASIL/MINC, 2007a), da participação ativa da sociedade civil e de seus formatos de mobilização. E do período de ocorrência e do vigor destas mobilizações, acrescente-se. Principalmente quando, agora em 2010, tivemos um novo processo eleitoral para a presidência da República, governadores de estado e representantes do Congresso Nacional.

Considerando a relação de mão dupla, levantada por Amartya Sen (2009, p.32), entre a direção que pode tomar uma política pública e o "uso efetivo das capacidades participativas de um povo", fica a preocupação de como irá se desenrolar o processo de tramitação no Congresso Nacional⁵³ de todos os componentes que integraram essa proposta de política pública de cultura, em virtude das propriedades recorrentes no histórico das políticas culturais no Brasil de autoritarismo, ausência e instabilidade.

Ao mesmo tempo em que, como já mencionado, poderá haver, pela própria estrutura conceitual do SNC, a submersão das propriedades de ausência e instabilidade. O autoritarismo implícito nas relações sociais e políticas continua como o grande desafio a ser superado nas mais variadas instâncias de poder e de relacionamento com a sociedade civil, ainda não inteiramente legitimada nos diálogos e debates públicos com as distintas instâncias do poder público, conforme se comprova ao participar dos processos de conferência de distintas instâncias.

Ousa-se, mesmo, dizer que as relações mantidas por modos de operar autoritários tem mantido a cultura no rol do entretenimento, privando a área de previsão orçamentária e mantendo a inequanimidade em relação a outras áreas, como a educação e a saúde, tanto na distribuição de recursos orçamentários quanto na atenção dispensada por outros setores do governo.

⁵³ O Presidente Lula, em 03 de dezembro de 2010, sancionou o projeto de lei que orientará as políticas culturais nos próximos 10 anos com a aprovação do PNC juntamente com a criação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC). As diretrizes, objetivos e estratégias contidas no Plano serão fixadas por uma coordenação executiva do Plano, que trabalhará a partir de subsídios do SNIIC e que deverá ser criada após 180 dias da sanção do PNC. Conforme visto, o Plano Nacional é uma diretriz a ser seguida pelos estados e municípios, para criarem seus próprios planos de cultura, contudo, a adesão não é automática ou obrigatória. Apenas com os protocolos de adesão assinados pelos entes federativos o MinC irá subsidiar, com consultoria técnica e apoio orçamentário, a elaboração desses planos.

A iniquidade é responsável, segundo Sen (2009), por muito do que se polariza na sociedade e tem prejudicado o próprio engajamento político, de participação e de produção principalmente na área da cultura. Esta reflexão do autor permite analisar esses âmbitos apresentados, engajamento político, participação e produção, na especificidade das linguagens artísticas. De fato, conforme argumenta Sen, os aspectos econômicos não estão desvinculados dos políticos, podendo-se considerar que os que foram mais contemplados com recursos ao longo da história das artes, no País, tendem a se perpetuar como sendo os mais contemplados, dependendo dos critérios e das políticas adotadas. Isso não apenas a respeito das linguagens, mas também dos formatos e das especificidades das áreas que foram mais contempladas até aqui, por exemplo, gêneros específicos da dança e mesmo do teatro, ou entre as linguagens artísticas, entre a dança e o teatro, e (ou) o circo.

Tal problemática atinge, atualmente, a distribuição de recursos do Fundo Nacional de Cultura, quando se exercita a divisão entre os fundos setoriais das artes cênicas, pela Funarte, como preparação para a divisão de recursos prevista pelo Procultura⁵⁴, em que se encontram a dança, o teatro e o circo não mais sob o "guarda-chuva" das artes cênicas, porém ainda com um entendimento de vinculação muito próxima e sem critérios claros de distribuição de recursos entre uma e outra destas três áreas.

Como e em que medida compartilhar recursos entre estas três áreas – circo, dança e teatro – e quais os critérios de distribuição? E, do mesmo modo, cabendo a reflexão: quais os critérios de distribuição dos recursos entre os oito fundos setoriais existentes no Procultura – Fundo Setorial das Artes Visuais; das Artes Cênicas; da

⁵⁴ Nova Lei da Cultura – Projeto de Lei que cria o Programa de Fomento e Incentivo à Cultura: "Aprovada no dia 08 de dezembro de 2010 pela Comissão de Educação e Cultura a proposta de criação do Programa Nacional de Fomento à Cultura (Procultura), que substitui a Lei Rouanet (8.313/91). A proposta estabelece os critérios de distribuição dos recursos originários do incentivo fiscal à cultura, porém precisa ainda ser analisada pelas comissões de Finanças e Tributação; e de Constituição e Justiça e de Cidadania. Depois, seguirá para o Senado. A proposta (PL 6722/10), do Executivo, foi alterada pela relatora, deputada Alice Portugal (PCdoB-BA), que apresentou substitutivo espécie de emenda que altera a proposta em seu conjunto, substancial ou formalmente." (Disponível em: <[http://www.pt.org.br/portalpt/secretarias/cultura-15/campanha-cultura-nAo-pode-faltar-211/programa-nacional-de-fomento-a-cultura-\(procultura\)-foi-aprovado- hoje-\(8-12\)-33651.html](http://www.pt.org.br/portalpt/secretarias/cultura-15/campanha-cultura-nAo-pode-faltar-211/programa-nacional-de-fomento-a-cultura-(procultura)-foi-aprovado- hoje-(8-12)-33651.html)>. Acesso em: 09 dez. 2010).

Música; do Acesso e Diversidade; do Patrimônio e Memória; do Livro, Leitura, Literatura e Humanidades; de Ações Transversais e Equalização e de Incentivo à Inovação do Audiovisual? (BRASIL/MINC/INFORMATIVO, 2010, p.15).

A expansão das "capacidades" de as pessoas levarem o tipo de vida que elas valorizam tende a aumentar a capacidade participativa delas, ao mesmo tempo em que as políticas públicas, quando contribuem para a expansão das "capacidades" das pessoas de levar o tipo de vida que elas valorizam, tendem a ser redirecionadas pela participação das pessoas. Sempre há uma inversão nas relações entre participação e possibilidade de construção de políticas públicas que se aproximem dos anseios da sociedade, segundo Sen (2009).

Espera-se que a vivência da sociedade civil nos últimos oito anos possa ter fortalecido essa participação na área da cultura e para que ela continue sendo ouvida e se fazendo ouvir, transformando e provocando ajustes no modo como as relações se dão e no modo como os mecanismos funcionam. Quanto mais um plano ou política tiver sido debatida por um número maior de pessoas qualificadas para o debate, maiores são as chances de que a estrutura debatida se consolide como política pública, ou seja, aquela demandada e construída pelo maior número possível de pessoas. O que significa dizer, que a estrutura e coesão do sistema proposto codependem desta coparticipação ativa e do debate público, dois mecanismos que devem ser sobremaneira exercitados.

Caso essa vivência não seja validada, devem-se considerar alguns questionamentos, como bem coloca Uille Gomes (2010, p.137), quando indaga:

Qual é o papel do Ministério Público diante da falta de iniciativa dos Poderes em formular políticas públicas ou de detalhar as políticas em planos e incluir os programas no Plano Plurianual, e até que ponto o Poder Judiciário pode compelir os demais Poderes a fazê-lo?.

1.6 PRINCÍPIOS DE IGUALDADE E DE LIBERDADE DE PARTICIPAÇÃO POLÍTICA



Quino

O recorte proposto diz respeito mais especificamente aos princípios da democracia participativa, visando potencializar a ideia da liberdade de participação política como um dos critérios básicos para a atuação dos governos que se autodenominam democráticos e, principalmente, para a atuação das organizações da sociedade civil. Alguns pressupostos democráticos serão elencados; contudo, não se irá aqui discorrer sobre a evolução histórica do conceito de democracia, tendo em vista a amplitude teórica necessária para abarcá-la e que envolve reconhecer os distintos países que a implementaram, bem como as distintas gradações do que pode ser a prática democrática. É o que esclarecem os autores Robert Dahl (2009b, p.49), quando se refere ao "espaço matagal" que abrange as ideias sobre democracia, e Ronald Dworkin (2005), que menciona o quanto as diferenças e as discordâncias sobre o tema democracia e sua aplicabilidade podem ser "monumentais" quando se atravessam culturas.

Portanto, o foco dado aqui é justamente a partir da leitura dos autores Robert Dahl (2009a e b), Ronald Dworkin (2005, 2007) e Amartya Sen (2009), para se levantar propriedades relacionadas à democracia participativa, assim como traçar pressupostos

básicos que norteiem as relações necessárias entre sociedade civil e poder público, em um governo que se propõe a governar elaborando políticas públicas, que requerem, pela própria natureza da coisa, a consulta e o debate público, condições para uma prática democrática.

Robert Dahl, em 1989, ao escrever "*La poliarquía participación y oposicion*", entendia estar tratando "*de las condiciones que hacen posible el desarrollo y la existencia de los sistemas de debate público, y puesto que el debate público es un aspecto de la democratización*" (1989, [orelha do livro]), o que se referia à democratização. Dez anos depois, em 1998, o autor lança "*On democracy*", obra na qual dá continuidade às questões acerca da democracia, ressaltando as diferentes maneiras de se usar e entender a palavra democracia e a importância de se especificar um conjunto de princípios, "uma constituição" na qual todos pudessem ser considerados politicamente iguais (2009b, p.49).

Se no primeiro livro Robert Dahl se debruça sobre dois componentes básicos para o exercício democrático, a liberalização pelo debate público e a representação por meio da participação, em seu segundo livro tece relações entre os critérios para um processo democrático, as razões para que esse exista como política de governos, as vantagens que acompanham essa opção de regime político, propriedades intrínsecas ao ideal e prática democrática, modos de manutenção de processos democráticos, distintas escalas de democracia no mundo entre problemas e instituições envolvidas, além de um histórico sobre o surgimento e desenvolvimento da democracia, entre outros aspectos abordados.

O autor (2009b, p.55) sugere, no segundo livro mencionado, que uma característica desejável da democracia pressupõe a característica também desejável da igualdade política e, portanto, pondera que acreditar nessa premissa é o modo de apoiar a ideia e a prática da democracia: "se acreditarmos em igualdade política entre os cidadãos de um estado, isto não exigiria que adotássemos algo como o quinto critério – até mesmo a cidadania?".

1.6.1 Igualdade Política, Igualdade Intrínseca: Princípios da Democracia



Quino

A democracia, segundo Dahl (2009b), proporciona oportunidades para a participação efetiva, igualdade de voto, aquisição de entendimento esclarecido, exercício do controle definitivo do planejamento e a inclusão de adultos. Ao mesmo tempo em que estes são pressupostos para o princípio de igualdade política, são exemplificados como os modos de satisfazer a exigência de que todos os membros estejam igualmente capacitados a participar das decisões políticas:

- 1) Participação efetiva - oportunidades iguais para que todos falem e sejam escutados, para que se conheça a opinião de cada um;
- 2) Igualdade de voto - votos contados iguais e oportunidade igual para votar a todos os membros quando for necessário se efetivar uma decisão política;
- 3) Entendimento esclarecido - dentro de limites razoáveis de tempo, cada membro deve ter oportunidades iguais de aprender sobre as políticas alternativas importantes e suas prováveis consequências;
- 4) Controle do programa de planejamento - os membros devem ter a oportunidade exclusiva para decidir como e, se preferirem, quais as questões que devem ser colocadas no planejamento;
- 5) Inclusão dos adultos - todos ou, de qualquer maneira, a maioria dos adultos residentes permanentes deveriam ter o pleno direito de cidadãos implícito no primeiro dos critérios. Antes do século XX, este critério era inaceitável para a maioria dos defensores da democracia. Justificá-lo exigiria que examinássemos por que devemos tratar os outros como nossos iguais políticos.

Segundo Dahl (2009b, p.50), quando qualquer dessas exigências é violada, os membros não serão politicamente iguais, fugindo, assim, da lógica do exercício democrático, cujo processo é impossibilitado em ocasiões nas quais uns podem ser mais ouvidos que outros; sendo, assim, é provável que as políticas desses prevaleçam e que essa minoria venha a determinar as políticas em questão. O critério da participação efetiva visaria evitar essa possibilidade. Nessa hipótese, cabe se questionar, contudo: se todos estivessem qualificados para a discussão, por que alguns votos contariam mais do que os de outros?

Nesse sentido, o princípio da igualdade política pressupõe a condição de que os membros estejam qualificados igualmente para participar, o que ocorre somente quando estes têm iguais oportunidades para aprender sobre as questões relacionadas ao assunto ou debate por meio da investigação, discussão e deliberação, o que exige o entendimento esclarecido.

Assim, o processo democrático exigido pelos três primeiros critérios jamais é encerrado, podendo as políticas de uma associação ou governo estarem sempre abertas para a mudança pelos membros e pela participação, se assim estes optarem. O autor pondera, contudo, nem sempre ser possível que todos os membros tenham iguais oportunidades de participar, de adquirir informação para compreender e influenciar um programa. **Esses são modelos ideais para instigarem instituições e práticas e "arranjos concretos" nessa direção** (grifo nosso).

Ainda, apontando para a discussão da igualdade política, Dworkin (2005, p.502) denomina de coparticipativa uma dimensão de democracia em que "o governo exercido pelo 'povo' significa governo de todo o povo, agindo em conjunto como parceiros plenos e iguais no empreendimento coletivo do autogoverno", enfatizando três dimensões:

- 1) A soberania popular, que é a relação do público como um todo e as diversas autoridades que compõem o governo. O povo, e não as autoridades, é o senhor;
- 2) Igualdade da cidadania – a equidade entre os cidadãos exige que participem como iguais; estarem habilitados ou capacitados a votar e falar nos diversos processos pelos quais se tomam as decisões políticas coletivas e se formam a opinião e a cultura políticas (DWORKIN, 2005, p.511);

3) O discurso democrático e a ação coletiva requerem interação:

Se o povo pretende governar coletivamente, de maneira que torne cada cidadão um parceiro da empreitada política, deve deliberar, como indivíduo, antes de agir coletivamente, e a deliberação deve concentrar-se nos motivos a favor e contra essa ação coletiva, para que os cidadãos que perderem em um assunto possam ficar satisfeitos por terem tido a oportunidade de convencer os outros, para que não precisem acreditar que não conseguiram apenas porque foram numericamente derrotados (DWORKIN, 2005, p.512).

Sobre esse aspecto de igualdade de condições para alcançar um patamar democrático, Dahl apresenta o conceito **de igualdade intrínseca**, considerada como um julgamento moral, diferenciando a desigualdade de se ganhar ou perder em uma competição, **da desigualdade de não se ter a oportunidade de votar, falar e participar nas escolhas de um governo** (grifo nosso).

O autor (2009b, p.78) assume como julgamento moral a insistência na ideia de que

a vida, a liberdade e a felicidade de uma pessoa não são intrinsecamente superiores ou inferiores às de qualquer outra. Consequentemente, devemos tratar todas as pessoas como se possuíssem igual direito a vida, à liberdade, à felicidade e a outros bens e interesses fundamentais.

Mesmo considerando que muitos podem acreditar na implausibilidade dessa alternativa, por haver o princípio da superioridade intrínseca, que pode se impor por alguns quando estes desejam que apenas os seus desejos sejam afirmados em detrimento de seu egoísmo, o autor (2009b, p.80) afirma a igualdade intrínseca como princípio a ser adotado pelos governos de Estado, desde que sejam observadas as propriedades da prudência e da aceitabilidade para que se mantenha esse **pressuposto democrático** (grifo nosso). A prudência, no que diz respeito a insistir em que os interesses de uns tenham peso igual aos interesses dos outros e a aceitabilidade, como um processo que assegure igual peso para todos.

A democracia exige um redimensionamento constante sobre como, quais e em que medida os direitos humanos, políticos e sociais podem ser alcançados e garantidos. Do mesmo modo, exige uma avaliação de como se distribui o poder para a participação nas escolhas e decisões políticas em um governo, para que os desejos, os interesses e as necessidades dos indivíduos que compõem uma determinada sociedade possam ser

manifestados nos espaços de participação e, conseqüentemente, em suas legislações e, portanto, nas políticas elaboradas e praticadas.

A proposição de igualdade política é uma discussão complexa, considerando-se, no Brasil, as dimensões do País, além das diferenças e contrastes sociais, econômicos, territoriais, entre outros fatores como o próprio histórico apresentado. Contudo, o que se pretende aqui é sublinhar a importância de se considerar a existência desses pressupostos democráticos como um modelo a ser perseguido nas práticas cotidianas da vida política brasileira como balizadores das iniciativas e preocupações de qualquer cidadão.

Um outro parâmetro para se discutir a igualdade política é o das liberdades humanas, conforme propõe Amartya Sen⁵⁵ (1933), economista indiano, um dos fundadores do Instituto Mundial de Pesquisa em Economia do Desenvolvimento⁵⁶, que apresenta a liberdade como o principal fim do desenvolvimento. Este deve consistir, segundo Sen, **na expansão das possibilidades de escolhas e oportunidades das pessoas** para exercerem sua condição de cidadão (grifo nosso). O desenvolvimento deve ser entendido como recurso para a eliminação de privações de liberdade que limitam a participação política e a garantia de direitos.

Sen abarca pelo viés do desenvolvimento a prioridade de se inter-relacionar **direitos, debate público, satisfação de necessidades econômicas e liberdade de participação política** (grifo nosso). É na relação entre estes aspectos que se pode expandir e efetivar maior liberdade e concomitantemente garantir maior participação e conseqüente politização e cidadania. E, nesse sentido, interessa a esta tese apresentar parte do entendimento do autor sobre estas relações.

A expansão das liberdades das pessoas implica um processo amplo e que envolve várias dimensões como coloca Sen (2009): a análise das políticas públicas; o papel das instituições; a formação de valores e a emergência e evolução da ética social. Pois a liberdade não se traduz simplesmente na ideia de abertura de mercados e (ou) planejamento eficiente. As liberdades humanas dependem de outros determinantes, como as disposições sociais e econômicas – os serviços de educação e saúde – e

⁵⁵ Ler mais em "Desenvolvimento como Liberdade" livro de Amartya Sen publicado no Brasil pela Companhia das Letras, em 1999.

⁵⁶ O Instituto Mundial de Pesquisa em Economia do Desenvolvimento pertence à Universidade da ONU.

os direitos civis – **a liberdade de participar de discussões e averiguações políticas** (SEN, 2009, p.17, grifo nosso).

Encontra-se na proposição de Sen similaridade de forma com os apontamentos sobre a igualdade política e igualdade intrínseca, conforme Dworkin e Dahl, já que o princípio que estrutura estas noções codepende de uma "abrangente preocupação com o processo do aumento das liberdades individuais **e o comprometimento social de ajudar para que isso se concretize**" (SEN, 2009, p.336, grifo nosso).

Ademais, tipos distintos de liberdades, entendidas como instrumentais pelo autor, estão inter-relacionados e corroboram para a expansão da capacidade de as pessoas viverem "mais livremente", a exemplo das (SEN, 2009, p.55) liberdades políticas, facilidades econômicas, oportunidades sociais, garantias de transparência, segurança protetora.

Assim como os direitos políticos e civis básicos são, muitas vezes, preteridos em discussões pelos direitos econômicos, Sen afirma que **as questões residem nas inter-relações entre as liberdades políticas e a compreensão e satisfação de necessidades econômicas**. Relações que não são apenas instrumentais – uma área pode contribuir com a outra – mas que também são relações construtivas: "Nossa conceituação de necessidades econômicas **depende crucialmente de discussões e debates públicos abertos**, cuja garantia requer que **se faça questão da liberdade política e de direito civis básicos**" (SEN, 2009, p.175, grifo nosso).

A discussão proposta pelo economista do desenvolvimento, Amartya Sen (2009, p.264), sobre a questão dos direitos humanos aponta para uma definição deles como "um conjunto de pretensões éticas que não devem ser identificadas por direitos legais legislados (que precisem de leis e da política para controlá-los se acontecem ou não)". **Os direitos humanos** dizem respeito a benefícios que todos deveriam ter e por isso são considerados, pelo autor (2009, p.265), **como pretensões, poderes, imunidades "que seria bom que as pessoas tivessem"** (grifo nosso).

Como Sen manifesta, apenas uma política pública poderia resguardar o direito de acesso, por exemplo, aos bens culturais em um governo. Como nem todo o direito será assegurado por lei, Sen ressalta a importância de este tema ser contemplado **nos debates públicos**, em que as liberdades associadas aos direitos específicos podem ser levantadas: "Temos de julgar a **plausibilidade dos direitos humanos**

como um sistema de raciocínio ético e como base de reivindicações políticas" (SEN, 2009, p.264, grifo nosso).

Como componentes que possibilitam angariar e (ou) respeitar direitos estão os espaços de participação e debate, portanto, onde se pode reconhecer os direitos do cidadão e firmá-los como pressupostos para elaborar leis que mantenham e contemplem direitos e demandas – aspecto de extrema relevância para este estudo e para a proposição de fortalecimento das organizações civis da dança. São essas organizações e os movimentos que emergem destas, os que podem transformar os padrões relacionais instituídos entre gestores/instituições públicas de Estado e artistas e profissionais da dança. O território político será abarcado e ampliado na medida em que o tamanho e a importância da dança, e de seus parcos indicadores, forem assimilados, corporalizados pelo sistema cultural, político e econômico. Ao se garantir espaços de participação e debates qualificados, as lógicas que estruturam e operam as relações entre poder público e sociedade civil emergem e podem ser estudadas com vistas a que as especificidades da área da dança possam ser legitimadas e instituídas como políticas públicas.

Sen prossegue com uma menção que entrelaça e estabelece a relação **entre alcançar e garantir direitos com a necessidade de debate público e implementação de políticas democráticas**: "[...] a intensidade das necessidades econômicas aumenta – e não diminui – a urgência das liberdades políticas" apontando três considerações **para a preemência dos direitos políticos e civis básicos** (SEN, 2009, p.175, grifo nosso):

- 1) Sua importância *direta* para a vida humana associada a capacidades básicas (como a capacidade de participação política e social);
- 2) Seu papel *instrumental* **de aumentar o grau em que as pessoas são ouvidas quando expressam e defendem** suas reivindicações de atenção política (como as reivindicações de necessidades econômicas);
- 3) Seu papel *construtivo* na conceituação de "necessidades" (como a compreensão das "necessidades econômicas" em um contexto social).

A relação entre necessidades econômicas e liberdades políticas também possui um caráter construtivo, segundo Sen. Conforme exemplifica o autor, ao exercitar os direitos políticos básicos, a própria conceituação do que é necessidade econômica irá requerer o exercício desses direitos; além disso, possivelmente este exercício pode se desdobrar em respostas políticas a necessidades econômicas. Compreender

quais são as necessidades econômicas e seu conteúdo e força exige diálogo e discussão (SEN, 2009, p.180).

Por conseguinte, trata-se de gerar diálogos construtivos, intercâmbios e espaços de "aprendência" entre atores públicos e privados, cidadãos e organizações civis em distintas localidades que contribuam para impulsionar uma reflexão coletiva sobre soluções possíveis a problemas comuns e que estejam vinculados com a promoção de uma coesão social e (ou) mesmo de uma área específica como a dança.

Importa tomar-se também em conta que o avanço e a coesão social, política e econômica de qualquer área ou campo de conhecimento são indissociáveis do aumento das capacidades, dos recursos e das competências dos gestores públicos e dos governos em suas distintas instâncias. O que demanda, concomitantemente, o estabelecimento de uma agenda permanente que reflita sobre as aspirações comuns da sociedade e seus participantes para que estes incidam nos processos e nas instâncias necessárias para o aumento de coesão tanto social quanto política e econômica, seja de uma área artística, seja do próprio Sistema Nacional de Cultura, seja da sociedade. Todos são atores de cooperação para trabalhar na escolha e definição de objetivos e planos, nos debates. A cooperação, em si mesma, cabe ser considerada como um mecanismo para o funcionamento de um sistema que codepende da participação ativa e, para tanto, da garantia de direitos.

E, de modo proporcional e inverso, no rol de direitos políticos e civis está a garantia de debate, discussão, **o espaço para o dissenso** e a crítica, pois apenas estas componentes fundamentam boas e refletidas escolhas, além de serem imprescindíveis para gerar valores e prioridades: "[...] e, não podemos, em geral, tomar as preferências como dadas independentemente de discussão pública, ou seja, sem levar em conta se são ou não permitidos debates e diálogos" (SEN, 2009, p.181).

Nos debates, o espaço para o dissenso necessita ser entendido como estratégia democrática. A busca por uma suposta harmonia, nos processos de escolha e decisão, muitas vezes arranjada por uma forjada consensualidade entre debatedores e representantes, mostra-se como estratégia de poder e de manutenção da desqualificação nas discussões. Desejos pessoais e (ou) motivados exclusivamente pelo interesse de alguns muitas vezes suplantam necessidades específicas de uma área e de um debate movido por criteriosa argumentação, qualificação técnica e mesmo artística,

quando no caso da dança e outras áreas das artes. Ideias perdem espaço nas discussões e nos debates para interesses pessoais – conseguir cargos ou poder – sobrepujando interesses e demandas coletivas muitas vezes construídas ao longo de anos e por meio de inúmeros confrontos anteriores. Entre o cotidiano das discussões e o momento de escolha política, nos espaços de representação, há que se ter um representante autônomo e que preze os valores do coletivo que o legitima como porta-voz. Torna-se este um dos grandes desafios para que uma proposta coletiva chegue sã e salva ao espaço onde será avaliada e votada/selecionada.

Nesse sentido, a democracia também desempenha um papel construtivo por criar um conjunto de oportunidades, contudo codepende dos direitos políticos e do tipo de "prática" democrática exercitada pelos cidadãos, pois ao mesmo tempo em que estabelece regras e procedimentos para ser potencializada, requer que as oportunidades disponibilizadas sejam utilizadas e exercidas pelos cidadãos (SEN, 2009, p.182-183). E este aproveitamento de uma "prática mais integral" da democracia relaciona-se a "um aproveitamento mais eficaz da comunicação e participação política" (SEN, 2009, p.182).

Sinais como apatia e alienação não devem ser menosprezados, segundo o autor, que considera alguns fatores como responsáveis pela força da participação e do aproveitamento de oportunidades em regimes democráticos: a) o vigor da política multipartidária; b) o dinamismo dos argumentos morais e da formação de valores; c) o ativismo de participantes políticos; d) o ativismo dos partidos de oposição (SEN, 2009, p.183).

A Índia é mencionada como exemplo pelo autor, como país onde a contribuição da democracia extrapolou a prevenção de desastres econômicos, como as fomes coletivas conquistando certa estabilidade e segurança:

Quando esses problemas são negligenciados se tornam objeto de debate e confrontos públicos, as autoridades têm de dar alguma resposta. Em uma democracia, o povo tende a conseguir o que exige, de um modo mais crucial, normalmente não consegue o que não exige (SEN, 2009, p.184).

A democracia, portanto, está para o autor como componente essencial para o desenvolvimento, assim como os espaços para o debate e confronto público.

Devendo-se observar a inter-relação entre debate público e exercício de liberdade participativa, entre debate público e implementação de políticas democráticas, entre a intensidade das necessidades econômicas e a urgência das liberdades políticas, entre a liberdade política e os direitos civis básicos, entre a plausibilidade destes últimos e as reivindicações políticas.

Desse modo, é crucial que os debates se tornem cada vez mais públicos e que estes relacionem estes conteúdos e as inter-relações entre estes: "O exercício da liberdade é mediado por valores que, porém, por sua vez, são influenciados por **discussões públicas e interações sociais**, que são, elas próprias, influenciadas pelas liberdades de participação." (SEN, 2009, p.24).

Ainda, sobre essas inter-relações e sobre garantir o espaço para a discussão pública, Sen aponta as **políticas públicas** em relação às prioridades que emergem de valores e que, em última análise, fazem parte do processo construtivo dos **direitos humanos**:

A **política pública** tem o papel não só de procurar **implementar** as **prioridades de valores** e afirmações sociais, como também de **facilitar e garantir a discussão pública** mais completa. O alcance e a qualidade das discussões abertas podem ser melhoradas por várias políticas públicas, como liberdade de imprensa e independência dos meios de comunicação (incluindo ausência de censura), expansão da educação básica e escolaridade (incluindo a educação das mulheres), aumento da independência econômica (especialmente por meio do emprego, incluindo o emprego feminino) e outras mudanças sociais e econômicas que ajudam os indivíduos a ser cidadãos participantes. Essencial nessa abordagem é a idéia do público como um participante ativo da mudança, em vez de receptor dócil e passivo de instruções ou de auxílio concedido (grifo nosso) (SEN, 2009, p.318).

O direcionamento de uma política pública pode ser influenciado pelo uso efetivo das capacidades participativas do povo havendo complementação mútua entre tipos distintos de liberdade já que as políticas públicas podem ser elaboradas visando a estes aspectos de liberdade substantiva e aumento das capacidades humanas. Pois são estas capacidades, junto à liberdade substantiva, cruciais e determinantes para a iniciativa individual e eficácia social.

Ter mais liberdade melhora o potencial das pessoas para cuidarem de si mesmas e para influenciar o mundo, o que é central para o processo de desenvolvimento e que influencia numerosas questões de políticas públicas (SEN, 2009, p.33) que

dependem da ativação **do papel de agente** (grifo nosso) e da ativação do exercício participativo dos direitos políticos e civis.

O agente participativo é entendido como alguém que age e ocasiona mudanças e cujas realizações podem ser julgadas de acordo com seus próprios valores e objetivos, independentemente de algum critério externo, ao contrário de serem indivíduos recebedores passivos de benefícios. A condição de agente do indivíduo é forjada por atributos como a insatisfação ou impaciência construtiva, pela habilidade de atuar como membro e participante do público envolvendo-se em ações econômicas, sociais e políticas, assim como em outras esferas, e atuando nelas.

O papel positivo que o agente exerce diz respeito a ser livre e sustentável existindo acentuada complementariedade, segundo Sen (2009, p.10), entre a condição de agente individual e as disposições sociais. Nesse sentido, a importância de reconhecer simultaneamente a centralidade da liberdade individual e da força das influências sociais sobre o grau e o alcance individuais.

Portanto, para que agentes participativos emergjam no sistema, é necessário que tanto a liberdade quanto a igualdade sejam defendidas como direito humano na medida em que há a liberdade pessoal e a igualdade de liberdade, isto é, a liberdade que é garantida para um deve ser garantida para todos. E, do mesmo modo, deve haver uma preocupação em observar se perspectivas orientadas para a liberdade estão ausentes nas práticas políticas e sociais.

De qualquer modo, é de um comprometimento comum com esses pressupostos democráticos de igualdade e liberdade de participação política, que codependem do debate público e da elaboração de políticas públicas, de que tratam estes autores, sendo que Bunge (2009) e Sen (2009) apontam como uma ficção querer tratar a liberdade sem considerar a equanimidade e a justiça social, assim como não considerar as conexões entre iniquidade e má saúde ou entre pobreza e degradação ambiental.

Sob esse aspecto, Sen relaciona a liberdade com os fundamentos da justiça e comenta sobre a importância da base informacional para os juízos avaliatórios, e ainda a relação entre o fenômeno da pobreza como privação de capacidades para se levar o tipo de vida que se aspira quando relaciona a "pobreza de renda" e a "pobreza de capacidade" (SEN, 2009, p.112).

Países que oportunizaram crescimento econômico com uma sólida base social, educacional (altos níveis de alfabetização e ensino básico), serviços de saúde e com reformas agrárias concluídas são exemplos de economias asiáticas que tiveram sucesso no sentido de incrementar aspectos econômicos e sociais simultaneamente: Japão, Hong Kong, Cingapura, Taiwan e Coréia do Sul, e, ainda, a China pós-reforma e a Tailândia, bem como outros países do Leste e Sudeste Asiático (SEN, 2009, p.113).

Como o que bem coloca Bunge (2004, p.39): "*En general, la libertad de cualquier tipo solo puede ejercerse efectivamente entre iguales*". Bunge defende que não tem fundamento desejar a liberdade entre pessoas em situações díspares de condições, sejam estas de moradia, acesso a informação, à internet, por exemplo.

O que permite relacionar com percentuais de recursos financeiros destinados mais para uma área do que para outra, tanto na relação entre a área da educação e da cultura quanto da dança com o teatro, por exemplo. No histórico da dança e do teatro na esfera de poder federal – a que se dispõe este estudo a refletir –, à área do teatro foi destinada uma média de 70% dos recursos para 30% destinados para a dança, desde que a dança foi inserida nos programas, em 1977.

Atualmente são R\$ 7 milhões destinados para o teatro pela Funarte, e R\$ 3 milhões para a área da dança e do circo, respectivamente. Quais os critérios utilizados nesta distribuição que a justifiquem não são conhecidos, até porque não existem indicadores levantados para que fosse definida uma proporcionalidade nos valores distribuídos. O privilégio para uma ou outra área precisa ser revisto a todo momento mesmo porque indicadores mudam, e, conseqüentemente, as relações de importância são modificadas com o tempo e com o tipo de investimento realizado pelas esferas de poder público.

Há que se avaliar, a partir desses pressupostos, que quanto mais se investe em determinada área ou segmento, mais chances de sobreviver e se fortalecer qualitativa e quantitativamente, esta área possuirá. Contudo, nem sempre se investem mais nas áreas que apresentam maiores índices numéricos, o que se pode constatar com o indicador mostrado na introdução desta tese, de que a dança é a segunda atividade cultural que mais é exercida nos municípios brasileiros. O artesanato é a primeira atividade mais realizada nos municípios da federação.

Ainda sob os mesmos aspectos, porém por outro viés, as colocações sobre a democracia como uma questão de igualdade diz respeito também à igualdade de poder político, que deve ser abrangido nas dimensões horizontal – poder dos cidadãos e de grupos de cidadãos – e poder vertical –, o poder individual dos cidadãos comparado ao poder das autoridades (DORWIKIN, 2005, p.362). Assim como o poder político dos cidadãos durante as ditaduras é nenhum, há também democracias parciais. A questão reside, segundo o autor, em não se exigir apenas uma igualdade horizontal no que tange aos governados, pois poderiam ser governados por uma tirania; nem tampouco exigir uma igualdade vertical, o que seria irreal. De qualquer modo, o autor discute o processo político como equânime⁵⁷ no qual se deve distribuir o poder político com igualdade.

Dworkin, indo além de uma mera proposição, questiona: "Como rever nossas estruturas políticas e práticas políticas sem destruir totalmente o governo representativo, para atribuir a cada cidadão em idade eleitoral o mesmo poder sobre os assuntos nacionais que tem um deputado recém-eleito, ou mesmo o presidente?" (tradução nossa).

Bunge amplia a questão ao mencionar que as diferenças entre regimes políticos são diferenças na distribuição de poder político, a exemplo de poder participar ou não na ação política, e em que medida a participação é ou não controlada pelo grupo dominante.

O autor apresenta três grupos sociais: A e B são separados e o grupo C é o grupo no controle ou poder. O círculo da esquerda representa um governo aristocrático ou teocrático, no qual não há mistura entre as outras classes e o poder dominante; o círculo do meio ilustra, segundo o autor, os vários tipos de democracia, seja esta representativa ou participativa; e o último círculo refere-se à anarquia, sem controle (BUNGE, 1979):

⁵⁷ A equidade é considerada uma virtude social sendo a virtude, segundo Bunge (1979, p.404): "Disposição para fazer o bem a si mesmo e aos outros." Para Ferreira (1986, p.675): "Equidade: disposição de reconhecer igualmente o direito de cada um".

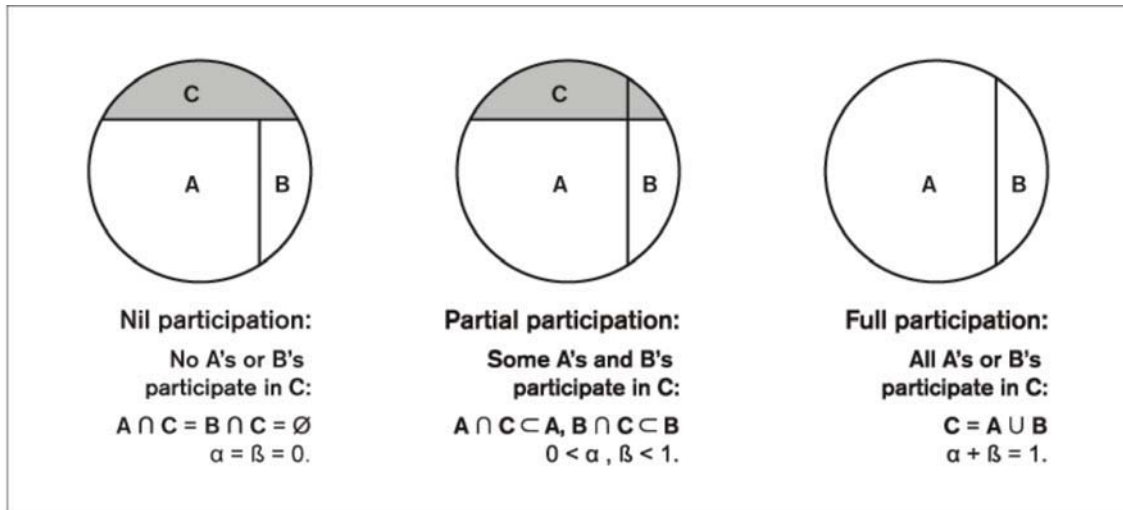


Figura 6 - Três modos de participação política (ou regimes)
Fonte: Bunge (1979, p.216)

O exercício de poder de qualquer tipo, segundo Bunge (2009), beneficia ou prejudica ao fortalecer ou erradicar privilégios, e é nesse sentido que o autor valida o componente moral da ação política porque o modo como esta é elaborada, ou não, afeta e muda, "ou não", a vida das pessoas. E a possibilidade entre ser beneficiado ou prejudicado está atrelada à **condição de participação política do indivíduo**, possibilidade como "a disposição ou a capacidade de tornar-se algo" (BUNGE, 2009, p.288, grifo nosso). E para tornar-se algo é necessária uma discussão política envolvendo temas como os direitos e deveres dos cidadãos, os regimes políticos e as medidas de participação destes regimes.

Há uma outra preocupação para Bunge (1979) além do como se distribui o poder político entre grupos de uma mesma sociedade: a razão de interesse dos politólogos, sobre como o sistema político é "percebido" pelas pessoas, o que agrega à política uma dimensão de justiça e de psicologia social, já que as rebeliões são causadas ou por desejo de equanimidade ou por desejo de superioridade (ARISTÓTELES⁵⁸ *apud* BUNGE, 1979, p.216). Nesse sentido, a política não se constitui apenas das dimensões respectivas a sua estrutura e força política (BUNGE, 1979, tradução nossa).

Sob uma dimensão político-psicológica, Bunge (1979) menciona dois conceitos sendo o principal deles o da **aderência**, que diz respeito a quanto um indivíduo é

⁵⁸ ARISTÓTELES. *Politica*. Bk. V, Ch. 2.

apegado a um sistema ou grupo e o quanto acredita que se beneficiará tanto material quanto cultural e emocionalmente dele. Sentimentos de rejeição, indiferença aparecem quando os benefícios não são superiores aos custos. A aderência, por ser psicossocial, pode variar rapidamente à luz de informação ou desinformação e mesmo de críticas. Mudanças sociais são impedidas quando estas propriedades falham ao não fortalecer a aderência do indivíduo ao grupo, ou do grupo ao sistema.

O segundo conceito é o da **percepção de equânime**. O comportamento de um **agente político** é, em parte, determinado por sua percepção de como este se estabelece na sociedade em equidade ou iniquidade e por sua avaliação do que é ideal em termos de equidade ou iniquidade (BUNGE, 1979, p.218). O desequilíbrio entre esses dois aspectos vai contribuir para o seu apego ou desafeição à estrutura social predominante. Por isso o cientista social se preocupa com a equidade percebida ou perseguida, a equidade desejada e a equidade plausível de ser desejável. A participação política, como qualquer coisa que possa ser distribuída ou partilhada como bens e serviços, pode ser determinada por vários graus de equidade e (ou) integridade. Ou seja, o que pode ser justo em uma sociedade pode não ser justo em outra (BUNGE, 1979).

A escuta da percepção de iniquidade como o desejo por equidade depende de vários aspectos, incluindo a atual inequidade em que alguém se encontra ou sente que se encontra, entre outros fatores. Um deles é a mobilidade social, segundo Bunge (1979, p.218-219):

Em sociedades primitivas a equidade é tomada por certo enquanto que em uma sociedade altamente estratificada, a inequidade não será questionada por ser santificada pela ideologia. Por outro lado, onde a mobilidade social é apreciada, muitas pessoas sentem estados diferentes de injustiça e também que esta é evitável tanto pela ação de um grupo quanto do indivíduo (tradução nossa).

Uma iniquidade extrema pode levar à indiferença e (ou) à rebelião, e em ambos os casos levam à deterioração do sistema político.

A iniquidade pode ser política, econômica, cultural. Qualquer grupo que se encaixe justamente na ordem social dominante, segundo o autor (1979, p.219), isto é, que não seja marginal (econômico, cultural ou político), tenderá a ser conservador, mesmo não sendo o principal beneficiário daquela ordem:

O que parece ser necessário e suficiente para um grupo se rebelar contra uma determinada ordem são: a) ser discriminado nos três âmbitos (econômico, político e cultural) b) se sentir livre das tradições afeiçoadas àquela ordem social e c) **serem capazes de se organizarem em um sistema** (tradução nossa, grifo nosso).

Para Bunge (1979), há tantos tipos de liberdade quanto há tipos de comportamentos sociais: a liberdade para trabalhar (econômica); a liberdade para aprender, considerada como a liberdade cultural; a liberdade para ser ignorante; e a liberdade para participar nas decisões que afetam a comunidade inteira a exemplo da liberdade política, assim como a liberdade para poder permanecer politicamente inativo.

Independentemente do desejo ou da necessidade de atuar politicamente, os princípios de igualdade política, igualdade intrínseca, igualdade social codependem da liberdade de participação política, proposta por Amartya Sen "como componente constitutivo do desenvolvimento". E, então, como auferir a liberdade de participação política?

Como explicou o ex-presidente das Filipinas, Fidel Valdez Ramos:

Sob um regime ditatorial, as pessoas não precisam pensar – não precisam escolher – não precisam tomar decisões ou dar consentimento. Tudo o que precisam fazer é obedecer. Essa foi uma lição amarga aprendida com a experiência política filipina não muito tempo atrás. Em contraste, a democracia não pode sobreviver sem virtude cívica. [...] O desafio político para os povos de todo o mundo atualmente não é apenas substituir regimes autoritários por democráticos. É, além disso, fazer a democracia funcionar para as pessoas comuns (RAMOS, 2009 *apud* SEN, 2009, p.183).

Parece que o direito de participação política não é um direito que se dê a alguém ou a algum grupo, é preciso se apropriar deste direito, e como para tantas outras coisas, é preciso um exercício, uma prática deste direito de participar. Ao mesmo tempo, este direito demanda espaços de participação e escuta, requer a exposição das causas e projetos públicos, e um regime político que possa desenvolvê-los, mesmo que partindo de modelos ideais. O que codepende ainda daquilo que Bunge aponta como o que as pessoas almejam e entendem por iniquidade e justiça, pelo modo como se sentem as pessoas em relação a estas questões de direitos e deveres.

1.6.2 Oposição, Debate Público e Participação Social: Dimensões da Democracia



Quino

Entre a liberdade de participar nas decisões políticas e o modo como uma pessoa ou grupo se sente predisposto ou com necessidade de agir, têm-se o modo como o governo ou regime político possibilita espaço para as participações políticas, oposições, dissensos e debate público.

Conforme anteriormente mencionado sobre o livro "*La poliarquia*", de Robert Dahl, retoma-se a discussão da democracia pelo viés de dois dos componentes básicos deste regime político, os quais, quando relacionados, podem estabelecer parâmetros para uma medida da intensidade ou do grau de democracia em um governo. Isso importa na medida em que o autor estabelece o debate público e a participação social como medidores deste regime político.

Ainda, a possibilidade de opor-se ao poder dominante de forma organizada, aberta e legalizada, tanto por partidos políticos quanto por organizações da sociedade civil, assim como a possibilidade de haver dissenso em um regime político, são componentes que determinam a tendência democrática do regime. Regimes políticos podem ser comparados pela amplitude com que facilitam a oposição, o debate público e a luta política (DAHL, 2009b, p.14), o que se aproxima da importância dada à oposição política, conforme apresentada por Amartya Sen (2009).

Há, ao menos, duas dimensões teóricas da democracia a que Dahl se refere, que são o **debate público** e o **direito a participar**. Ainda que se tenha presente o fato de que o sistema de debate público não define uma democracia como plena. Na medida que participar codepende de se ter informação sobre e acesso à discussão, e como visto anteriormente, da qualificação para intervir de modo efetivo no debate, pressupõe-se que essas condições alteram o potencial democrático de um processo para a elaboração de uma política pública.

Essas duas dimensões são definidas pelo autor como oportunidade de opor-se ao governo para formar organizações políticas, para expressar livremente as matérias políticas sem medo das represálias do governo, ler e ouvir pontos de vista distintos sobre uma mesma questão, emitir voto secreto nas eleições em que os candidatos dos diferentes partidos lutam para obter esses votos e os derrotados aceitem pacificamente a vitória dos ganhadores.

Mesmo que o debate público e a capacidade de representação variem independentemente um do outro – a Suíça foi considerada como um país que conta com um dos sistemas de debate público mais avançados do mundo, e onde, contudo, as mulheres foram excluídas do direito de votar até o ano de 1941 –, quanto mais cidadãos gozarem do direito de participar e votar, maior será a representatividade do governo (DAHL, 1979a).

Segundo o mesmo autor, essas prerrogativas podem parecer comuns; porém, para quem nunca as teve ou para quem as teve e as perdeu, tais características que definem estas duas dimensões da democracia ganham outra força e dimensão. Para os que vieram de uma herança de ditadura, censura e autoritarismo nas relações, estas são prerrogativas pelas quais se devem lutar para existir nos espaços de participação e para a elaboração de programas políticos, econômicos, educacionais, sociais e culturais, pois, como visto anteriormente, afetam o alcance dos direitos humanos e básicos, de manifestação das necessidades e dos desejos. Isto é, dependendo de como essas duas dimensões existam ou não, serão, também, elaboradas ou não as leis que possam atender aos pressupostos das pessoas, constituindo-os como cidadãos. Cabe então, questionar: uma pessoa pode ser considerada como cidadã quando não tem acesso ao debate público?

De outro modo, a participação, segundo Dahl (2009a, p.15), "[...] **es decir, tener voz en un sistema de debate público**", o que dialoga com a premissa de Bunge (2009), para quem participação demanda equanimidade, assim como o exercício da liberdade (grifo nosso). E, muitas vezes, os regimes políticos apenas alternam as pessoas que ocupam os cargos, a retórica, e mantêm-se preceitos vazios, sem conteúdo e sem alterar a lógica de funcionamento e organização, pois é mais fácil continuar lutando em práticas já existentes do que incutir novos modelos em lógicas tradicionais.

Desse modo, a participação na decisão das escolhas políticas é restrita, muitas vezes, pela ideia de democracia representativa, com a noção da forma majoritária de governo, "aquela que aglomera o maior número de interesses sociais como sendo uma medida substantiva do bem comum", e na qual baseia-se a vontade da maioria "apenas nos números de votos expressos como uma vontade geral e que no máximo chega a ser procedimentos comuns para resolução de divergências" (FREIRE, 2006, p.33).

A grande maioria das democracias é representativa e dita leis executando supostos interesses comuns em detrimento "de um estreitamento da participação política". Pode muito bem existir, por exemplo, um Estado democrático em uma sociedade em que a maior parte das instituições não possui práticas democráticas (FREIRE, 2006, p.106). Já a democracia participativa deve manter a agenda de debate aberta permanentemente para que as contribuições dos cidadãos ocorram a qualquer momento entre períodos eleitorais.

Nesse sentido, Dahl (2009a), em função das diferentes gradações que podem haver no espaço compreendido entre ambas as dimensões que compõem um regime democrático, a do debate público e a da participação política, e por entender que não há nenhum sistema atual de governo totalmente democratizado, irá definir o regime relativamente democratizado como Poliarquia, que toma a trajetória III da Figura 7:

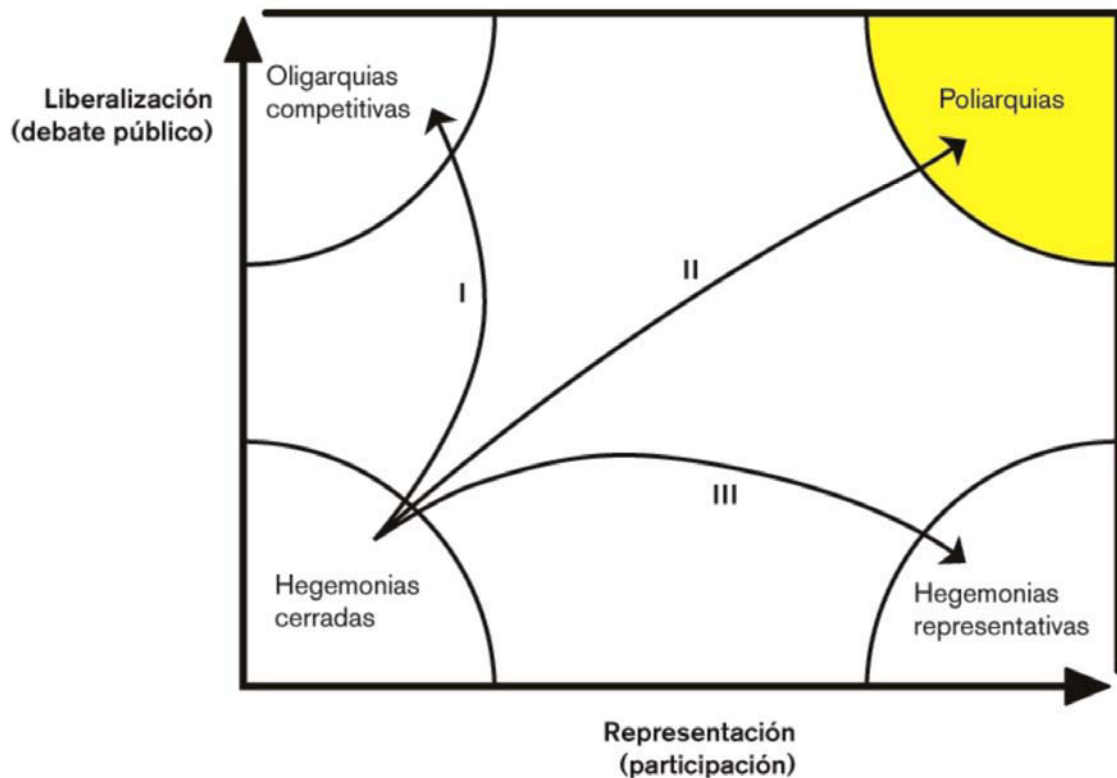


Figura 7 - Liberalización, representación y democratización
 Fonte: Dahl (2009a, p.18)

É o espaço compreendido entre ambas as dimensões que varia e que pode denominar a classificação de regimes distintos. Por exemplo, uma trajetória I representa o trânsito de uma hegemonia fechada a uma oligarquia competitiva. E também pode ocorrer que a hegemonia fechada se torne mais compreensiva, sem ampliar as oportunidades para o debate público ao seguir a trajetória II (DAHL, 2009a, p.17). Têm-se a "Hegemonia cerrada", a "Oligarquia competitiva" e a "Hegemonia compreensiva", e a democracia se situaria no ângulo superior direito da Figura.

Para Dahl (2009a), o debate é considerado a contestação e o debate público, a contestação pública. Contestação, como na tradução do inglês, que significa fazer de algo objeto de discussão = disputar, desafiar ou rivalizar (DAHL, 2009a, p.19).

O debate público e o direito a participar, na medida em que participar codepende de se ter a informação e acesso à discussão e, como visto em Dahl (2009b), da qualificação para intervir de modo efetivo no debate, pressupõe condições que alteram o potencial democrático de um processo, e requer conhecer os modos de organização e atuação da sociedade civil:

A combinação destes elementos, cidadania cultural, novo pacto federativo para a cultura e a perspectiva de implantação de políticas públicas de cultura – dependerá, inevitavelmente, da ampliação dos limites da democracia representativa em direção a modelos democráticos mais participativos (PIVA, 2008, p.18).

1.7 SOCIEDADE CIVIL



Quino

A questão conceitual da sociedade civil é ponto de partida para se compreender aspectos pontuais e relacionais que a ela estão conjugados.

Se o termo, originalmente, remetia à ideia de sociedade política vinculada ao Estado, este conceito, ao longo do tempo, perdeu gradualmente esta conotação estatal e passou a assumir diferentes acepções. Atribui-se a Hegel, em sua obra "Lineamentos de Filosofia do Direito"⁵⁹, publicada em 1821, a inovação em conceituar sociedade civil como sociedade pré-política, invertendo a conceituação anterior que a vinculava ao poder público.

Trata-se, assim, de um conceito cambiante a partir de diferentes contextos históricos, políticos ou econômicos, e essa imprecisão conceitual tem originado diversos tipos de abordagem, o que tem propiciado variados usos da conceituação de sociedade civil (GÓMEZ, 2003).

Modernamente, o conceito de sociedade civil é vislumbrado em oposição ao conceito estatal, embora esta dicotomia já não apresente os contornos rígidos

⁵⁹ Ver mais em HEGEL, G. W. F. **Princípios da filosofia do direito**. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

difundidos pelo marxismo. De fato, como assevera Campilongo (1988, p.46), "Enquanto no século XIX, na perspectiva do liberalismo clássico, havia uma nítida separação entre o Estado e a sociedade civil, no século XX esta linha divisória deixou de ser tão nítida". Nessa vertente, sociedade civil, como organização social, tem se configurado, modernamente, como "um dos fundamentos da discussão sobre a organização política brasileira" (SCHEINVAR, 2001, p.1).

A distinção entre o público e o privado no âmbito do que se compreende, hoje, por sociedade civil, iniciou-se quando o Estado passou a atuar em espaços que antes pertenciam unicamente à iniciativa privada, visando prover as necessidades da população em áreas que as instituições privadas, sozinhas, não conseguiam atender.

Conforme assinalam Baraldi e Dri (2010, p.1), hoje, percebe-se a ocorrência do fenômeno inverso relativamente ao Estado. Os espaços que eram considerados de ação estatal estão sendo "invadidos" pela sociedade civil, e o motivo talvez seja o mesmo, pois podemos notar a atual incapacidade de o Estado atender a todas as demandas da sociedade contemporânea.

Toma-se, aqui, a conceituação de sociedade civil proposta por Bobbio, Matteucci e Pasquino (2009, p.1210), que a vê como "a base da qual partem as solicitações às quais o sistema político está chamado a responder; como o campo das várias formas de mobilização, de associação e de organização das forças sociais que impelem à conquista do poder político".

A conquista de poder político por parte da sociedade civil, conforme a abordagem de Gramsci⁶⁰, implica a articulação entre diferentes grupos da sociedade civil e destes com a sociedade política. Sua afirmação como instância de poder requer a utilização de estratégias em busca da hegemonia política e cultural, cuja construção, segundo Gramsci, deve-se fundamentar na ampliação da esfera de participação e na socialização do poder.

Esse movimento de articulação e de organização da sociedade civil, para Gramsci, é capaz de criar novas relações que podem intervir de forma significativa nas relações cotidianas, caracterizando-se, portanto, em um "espaço pedagógico, ético, político, sempre articulado" (SCHEINVAR, 2001, p.5).

⁶⁰ Ver mais em GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la carcel**. México: Era, 1981.

A intervenção da sociedade civil na cena política não implica, necessariamente, oposição, mas, sim, a busca de espaços que permitam sua participação nos processos de tomada de decisões de forma a abrir perspectivas para a proposição de iniciativas. Constituem-se, aliás, espaços dinâmicos em função da pluralidade que abrigam.

No Brasil, a forma de participação da sociedade civil, no curso da história, foi sempre submetida ao poder estatal representado pela sociedade política, que transferia à sociedade civil os espaços construídos sem sua participação e sem fornecer recursos necessários para que a ação pretendida pudesse ser realizada. Como bem coloca Scheinwar (2001, p.7):

A história registra a atuação de grupos de extermínio, de assistência social, de adesão a políticas autoritárias ou de luta pelas liberdades democráticas, entre muitos outros. Todos revelam formas de organização da sociedade civil que não podem ser tomadas como consensuais ou alternativas por sua pluralidade. Sequer pode-se afirmar que tenham uma proveniência econômica.

Nesse contexto, é possível se compreender que a proposta da sociedade civil na defesa dos direitos, no Brasil, se fundamenta na visão predominante do Estado de articulação das sociedades política e civil. Trata-se, outrossim, de uma proposta de intervenção política baseada na mobilização dos diferentes setores da sociedade que ocorre, justamente, em um momento em que a sociedade civil é instada a assumir grande parte das atribuições que, via de regra, sempre couberam ao Estado. Esse movimento se reforça com o advento da Nova República⁶¹, cujos resultados na esfera da administração pública passam a exigir a adoção de diferentes formas de gestão política que fugissem à clássica e tradicional gestão corporativa do Estado brasileiro.

O termo sociedade civil assumiu, a partir de então, um conceito de articulação dos ideais democráticos, especialmente com a proposta de criação de conselhos paritários expressa na Constituição Federal de 1988, espaços nos quais a sociedade civil organizada participa na formulação e na gestão das políticas públicas. Ou seja, tais conselhos

⁶¹ Tem início em 1985. Nas palavras de Martins (1997, p.58), ao falar sobre a administração pública, no período, "o avanço da crise econômica impôs a prática de ajustes conjunturais na economia e a adoção de um modelo de ajuste do setor público de natureza predominantemente fiscal que resultou numa fase de intensa "desmodernização", ou seja, uma quase completa desarticulação do sistema de formulação e implementação de políticas públicas, sucateando a *intelligentsia* administrativa do Estado e o patrimônio social constituído em períodos anteriores [...]".

atuam como mecanismos democráticos de gestão, por abrigar o diálogo entre a sociedade política e a civil.

O termo "sociedade civil organizada", por sua vez, configura-se como uma sociedade civil que se organiza com o objetivo de conquistar maior expressividade e inserção na atividade política e que se legitima, principalmente, por dois fatores determinantes: a impossibilidade de resolução de problemas sociais relevantes via ações exclusivamente governamentais ou por mecanismos de mercado, e o descrédito da sociedade nos sistemas de representação política (TESSMANN, 2007). Refere-se, portanto, ao conjunto de organizações formais e informais estruturado de forma a atuar em prol do atendimento a problemas e questões sociais.

Seu surgimento, no contexto sociopolítico do país, se deveu a uma série de acontecimentos e reestruturações que vieram no bojo das mudanças econômicas e políticas ocorridas nas três últimas décadas, particularmente a transição à democracia. Desse cenário emergem novas categorias sociais, o desejo de atendimento às aspirações populares e à legitimidade dos direitos de cidadania.

Como assinala Burity (2005, p.67), desde a década de 1980, com a gradual reconquista da democracia, no país, uma "emergente cultura de direitos foi se desenvolvendo e ampliando os espaços para o reconhecimento de um número crescente de diferenças como relevantes e construindo formas de afirmação coletiva destas". É nesse cenário que os direitos e a cidadania passam a ser compreendidos como reivindicações que traduzem os princípios democráticos e a democracia pretendida, refletindo-se em uma série de avanços político culturais e institucionais, no país.

Tornou-se, assim, imperativa a criação de formatos institucionais com o objetivo de garantir a participação social. As conquistas da sociedade civil passaram a ter voz, e é nesse momento que são postas em prática as primeiras experiências de gestão compartilhada entre poder público e alguns setores da sociedade civil, a formação de conselhos e fóruns é impulsionada e "o poder de influência das nascentes (redes de) organizações da sociedade civil mais eficazmente exercitado" (BURITY, 2005, p.69).

Assim como os equipamentos da cultura e o próprio desenvolvimento da Cultura no país, conforme será mencionado no segundo capítulo, a trajetória de formação dessas organizações foi, também, prejudicada durante o governo Collor, que impôs

uma dura desmobilização dos movimentos civis, em especial nas organizações de base e nas organizações não governamentais (ONGs), resultado de uma política que reduziu quase a ponto da inexistência os canais de participação social. Com raras exceções – dentre estas, as ONGs e o Movimento dos Sem Terra (MST) –, a maior parte dos movimentos e das organizações sociais foi desfeita nesse período (BURITY, 2005, p.80).

Em busca de alterar os padrões de desigualdade, tanto social quanto civil e política, em um cenário de insatisfação no que dizia respeito às formas de relação Estado/sociedade, a ênfase passou a ser dada à participação social no controle público, com a criação de "inovações institucionais híbridas"⁶².

Como referências importantes da reconfiguração desses movimentos sociais, destacaram-se dois: o Movimento pela Ética na Política, em 1992, e a Ação da Cidadania contra a Fome e a Miséria e pela Vida, em 1993, cujo caráter suprapartidário e pluralista explicaria os desdobramentos que as ações sociais apresentaram nos anos que se seguiram.

Após esse período, reforçam-se as aspirações de democratização e cidadania no cenário brasileiro. As mudanças nos planos econômicos e sociais em uma nova conjuntura trazem à tona a necessidade de se pensar em um "terceiro setor", eminentemente público e desvinculado do poder estatal, capaz de traduzir os anseios de uma sociedade civil em tomar a iniciativa na resolução de seus próprios problemas. Surgem, assim, diversos tipos de redes de articulação e organizações civis, a exemplo das Organizações Não Governamentais (ONGs) e as Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscips), dentre outros formatos.

A sociedade civil, portanto, representa um modelo de representação, em vários níveis, da forma como os interesses e valores dos cidadãos se organizam no tecido social com vistas ao encaminhamento das ações no que tange às políticas públicas e sociais. Do primeiro nível desse modelo fazem parte as ações de associativismo, a

⁶² Segundo Avritzer e Pereira (2005 *apud* CUNHA, 2007, p.25), essas referem-se às formas institucionais que compartilham espaços de deliberação entre as representações do Estado e de organizações da sociedade civil.

exemplo das associações civis, movimentos comunitários e atores sociais voltados a causas coletivas (SCHERER-WARREN, 2006).

As chamadas "redes de articulação" (consideradas como espaço de participação no quadro do MinC), por sua vez, referem-se a redes sociais constituídas, da qual fazem parte a comunidade social, as entidades e o poder público, e que visam potencializar a capacidade de estes elementos se articularem de forma eficiente em torno de um objetivo (GUSTIN, 2005). Ou seja, a rede de articulação diz respeito ao trabalho em conjunto realizado por atores sociais – sejam eles individuais ou coletivos, a exemplo de atores e instituições de uma mesma área da sociedade civil – que se unem para atuar coletivamente e construir uma forma de organização e ação, conforme reitera Ilse Scherer-Warren (1999, p.21), ao considerar que

[...] a ideia de rede como conceito propositivo utilizado por atores coletivos e movimentos sociais refere-se a uma estratégia de ação coletiva, a uma nova forma de organização e de ação (como rede). Subjacente a essa ideia, encontra-se, pois, uma nova visão do processo de mudança social - que considera fundamental a participação cidadã – e a forma de organização dos atores sociais para conduzir esse processo.

Para Olivieri (2003), essa configuração faz das redes de articulação uma solução viável aos cidadãos, tendo em vista que possibilitam a articulação dos movimentos culturais e informacionais capazes de propor alternativas para a humanidade, fundamentadas em valores democráticos.

É importante salientar que a estrutura de redes sociais de articulação obedece a uma ordem horizontal, cuja base foge à hierarquia que tradicionalmente fundamenta a constituição de trabalhos coletivos. Esta é a característica mais significativa das redes de articulação como meio de interligação de indivíduos que se organizam em prol de uma proposta ou objetivo (MARTINHO, 2010).

Assim, contemporaneamente, tem-se que a sociedade civil organizada é constituída por redes organizacionais, interorganizacionais, de movimentos e de estabelecimento de parcerias entre as esferas pública, privada e estatal, configurando-se, dessa forma, como novos espaços de gestão, agora com a ampliação da participação social (SCHERER-WARREN, 2006).

Cabe, aqui, ressaltar, que a criação desses movimentos, além de ampliar os espaços públicos de participação, contribui para a politização do social, ou seja, para a conscientização da sociedade em relação ao atendimento de suas demandas cotidianas, as quais só podem ser supridas na medida em que os cidadãos se inscrevem como detentores do direito de participar das políticas públicas, organizando-se coletivamente para tal. Trata-se, conforme assinala Bava (2003, p.12), de

[...] atribuir à cidadania o papel do exercício da política, é não reservar o exercício da cidadania apenas à esfera dos partidos, à esfera do Estado, mas perceber que essa cidadania se permeia, se infiltra, se articula em todo o meio social, em todo o tecido social, e é justamente essa articulação no tecido social que permite a transformação de cada indivíduo, de um cidadão passivo, concebido pelos regimes autoritários como um cidadão de segunda categoria, em um cidadão pleno, em um cidadão ativo, em um cidadão capaz de se articular coletivamente e fazer valer os seus direitos.

Na busca de construção de redes de entidades da sociedade civil, as redes de mobilização acabaram por exercer um papel importante na articulação dos movimentos sociais, a exemplo das Organizações Não Governamentais (ONGs) e das Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscips).

No cenário mundial, a utilização do termo Organização Não Governamental (ONG), com a finalidade de designar entidades parcialmente destituídas de fins lucrativos e voltadas à promoção de mudanças socioeconômicas surgiu em 1948, a partir da criação, pela Organização das Nações Unidas (ONU), do Sistema Internacional de Cooperação ao Desenvolvimento, enfatizando ações com este objetivo a serem postas em prática no chamado Terceiro Mundo (BUARQUE; VAISENCHER, 2001).

No Brasil, o conceito de Organizações Não Governamentais – ONGs – surgiu na década de 1970, passando a designar entidades sem finalidades lucrativas cuja atuação fosse fundamentada na defesa de direitos políticos, civis e humanos ameaçados, à época, pela ditadura militar que governava o país e a América Latina (REIS, 2002).

As ONGs foram responsáveis pela difusão social das noções de cidadania e elemento-chave para a entrada de recursos de fundações internacionais, tendo sido, ao longo da década de 1970 e início da década de 1980, o vínculo entre essas fundações e a dotação de recursos para programas sociais no país. Com o redirecionamento

desses recursos das fundações para outros países, sobretudo o leste europeu e países da África, que passavam por problemas sociais intensos, as organizações latino-americanas se obrigaram a buscar soluções que lhes permitissem o autossustento.

Destaca-se, ainda, que é justamente a partir da década de 1980 que o termo ONG passa, em definitivo, a se traduzir como uma entidade com a função de agente articulador entre os programas de desenvolvimento e as políticas sociais e designar organizações privadas sem fins lucrativos, voluntárias, autônomas, descentralizadas e vinculadas às questões locais (BUARQUE; VAINSENER, 2001).

Segundo Reis (2002, p.3), "Somente na década de 90 o terceiro setor no Brasil passou por mudanças e começou a se constituir com características e lógica diferente dos demais períodos, marcando, assim, os novos rumos dos empreendimentos sociais no País".

A emergência da criação de organizações sociais sem fins lucrativos e voltados à promoção e universalização dos direitos no Terceiro Setor da economia acelerou o processo de criação de ONGs. Pesquisas realizadas pela Associação Brasileira de Organizações Não Governamentais (Abong) em parceria com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2002, apontam para a existência de um contingente significativo de ONGs no país de cerca de 275 mil entidades (CAMPAGNAC, 2006).

Os dados da pesquisa realizada naquele ano revelaram, também, uma grande pluralidade e heterogeneidade dessas Ongs, relacionando entidades diversas como igrejas, hospitais, escolas, universidades, associações patronais e profissionais, entidades de cultura e recreação, meio ambiente, de desenvolvimento e defesa de direitos etc. (ABONG, 2010).

A própria Abong (2010, p.1) atesta o crescimento de criação dessas instituições no Brasil, ao afirmar:

As organizações voltadas para o desenvolvimento e defesa de direitos, para a promoção do meio ambiente e para o desenvolvimento rural, perspectivas de atuação em que as ONGs se enquadram, perfazem um pequeno grupo de organizações dentro do universo associativo brasileiro. Contudo, esse grupo teve um crescimento grande na última década, tendo triplicado seu número, entre 1996 e 2002, ao passar de pouco mais de 2.800 organizações para aproximadamente 8.600 em seis anos.

Também as organizações denominadas Oscips (Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público) – entidades igualmente pertencentes ao Terceiro Setor da economia – atuam na prestação de atendimento direto à sociedade e ao público de modo geral. Sua finalidade precípua é a de promover a assistência social, cultura, educação, saúde, segurança alimentar ou nutricional, o voluntariado, o desenvolvimento econômico e social, a ética, a paz, a cidadania, os direitos humanos, a democracia e demais direitos universais do homem, atuando, ainda, no combate à pobreza e apoiando a geração de emprego e renda (PRATTEIN⁶³, 2010).

As Oscips, como entidade, foram regulamentadas pela Lei n.º 9.790, de março de 1999, a qual, segundo o Centro de Educação e Documentação para Ação Comunitária⁶⁴ (CEDAC, 2010, p.3), prevê:

[...] a possibilidade das pessoas jurídicas (grupos de pessoas ou profissionais) de direito privado sem fins lucrativos serem qualificadas, pelo Poder Público, como Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público – OSCIPs, e poderem com ele relacionar-se por meio de parceria, desde que os seus objetivos sociais e as normas estatutárias atendam os requisitos da lei.

A mencionada Lei n.º 9790 foi regulamentada em 1999, por meio do Decreto n.º 3.100, passando, então, a considerar as Oscips como entidades parceiras dos órgãos governamentais, tornando-as aptas a firmar Termos de Parceria, de forma a prestar contas com transparência e publicidade.

A qualificação de uma entidade como Oscip deve obedecer a alguns critérios, como (CEDAC, 2010):

- a) não ter fins lucrativos;
- b) não se constituir em uma das formas de pessoas jurídicas conforme previsto na lei (sociedades comerciais, sindicatos, associações de classe ou de representação de categoria profissional, instituições religiosas, organizações partidárias e assemelhadas, instituições hospitalares privadas não gratuitas

⁶³ Empresa de consultoria em políticas, programas e pesquisas nas áreas de educação e desenvolvimento social.

⁶⁴ O Cedac é uma Oscip (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), cujo foco é promover ações que favoreçam a aprendizagem e a interação das comunidades em que atua. Ver mais em: <<http://www.cedac.org.br>>.

e suas mantenedoras, escolas privadas voltadas ao ensino formal não gratuito, organizações sociais, cooperativas, fundações, sociedades civis ou associações de direito privado criadas por órgão público, organizações creditícias que tenham qualquer tipo de vinculação com o sistema financeiro nacional, dentre outras, conforme mencionado na referida Lei);

- c) possuir como diretrizes os objetivos sociais que atendam a pelo menos uma das finalidades previstas na Lei das Oscips.

No texto legal, os objetivos que devem caracterizar uma Oscip são (CEDAC, 2010, p.7):

- promoção da assistência social;
- promoção da cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico;
- promoção gratuita da educação, observando-se a forma complementar de - participação das organizações de que trata esta Lei;
- promoção gratuita da saúde, observando-se a forma complementar de - participação das organizações de que trata esta Lei;
- promoção da segurança alimentar e nutricional;
- defesa, preservação e conservação do meio ambiente e promoção do desenvolvimento sustentável;
- promoção do voluntariado;
- promoção do desenvolvimento econômico e social e combate à pobreza;
- experimentação, não lucrativa, de novos modelos sócio-produtivos e de sistemas alternativos de produção, comércio, emprego e crédito;
- promoção de direitos estabelecidos, construção de novos direitos e assessoria jurídica gratuita de Interesse suplementar;
- promoção da ética, da paz, da cidadania, dos direitos humanos, da democracia e de outros valores universais;
- estudos e pesquisas, desenvolvimento de tecnologias alternativas, produção e divulgação de informações e conhecimentos técnicos e científicos que digam respeito às atividades mencionadas neste artigo.
- expressar em seu estatuto todas as determinações legais.

Ainda, considerando as configurações da Sociedade Civil organizada conforme quadro do MinC, estão os sindicatos e as ordens, instituições estabelecidas em períodos cronologicamente anteriores ao nascimento das ONGs, Ocips.

O termo "sindicato" conceitualmente, segundo Arouca (2006), designa a entidade voltada ao objetivo precípua de tutelar o direito e salvaguardar os interesses de uma dada comunidade. Propondo uma conceituação mais objetiva, Delgado (2007) salienta que o termo refere-se a um tipo de associação coletiva, de natureza privada,

que visa defender e incrementar os interesses coletivos profissionais e materiais de trabalhadores e de empregadores.

Caracterizando-se, portanto, por centrarem seus objetivos na defesa e no desenvolvimento dos interesses coletivos profissionais e econômicos de trabalhadores, diferenciam-se dos demais tipos de associações profissionais, voltadas às ações que visam à regulamentação profissional e à criação de regras para o exercício da profissão.

Também Nascimento (2001, p.153) conceitua sindicato como "uma forma de organização de pessoas físicas ou jurídicas que figuram como sujeitos nas relações coletivas de trabalho", reforçando a ideia de coletividade, ou seja, como uma organização voltada aos interesses da categoria profissional e não aos interesses de cada um dos indivíduos que ela representa.

No Brasil, a Constituição Federal, em seu artigo 8.º, embora não defina objetivamente o significado de sindicato, dispõe sobre suas diretrizes nos seguintes termos (BRASIL, 1988):

Art. 8.º É livre a associação profissional ou sindical, observado o seguinte:
I - a lei não poderá exigir autorização do Estado para a fundação de sindicato, ressalvado o registro no órgão competente, vedadas ao Poder Público a interferência e a intervenção na organização sindical;
II - é vedada a criação de mais de uma organização sindical, em qualquer grau, representativa de categoria profissional ou econômica, na mesma base territorial, que será definida pelos trabalhadores ou empregadores interessados, não podendo ser inferior à área de um Município;
III - ao sindicato cabe a defesa dos direitos e interesses coletivos ou individuais da categoria, inclusive em questões judiciais ou administrativas; [...]
V - ninguém será obrigado a filiar-se ou a manter-se filiado a sindicato; [...]

Tomando-se o texto constitucional como referência, define-se, portanto, sindicato como um tipo de associação à qual é conferida a exclusividade de representar e defender os interesses e direitos coletivos e individuais de uma categoria, inclusive em questões judiciais e administrativas. A filiação a um sindicato é opcional, e sua criação e seu funcionamento não dependem de autorização do Estado.

O surgimento dos sindicatos está associado à Revolução Industrial e ao modo de produção capitalista, que fizeram emergir, de um lado, a necessidade crescente de mão de obra e, de outro, a perspectiva de maiores lucros por parte dos

empregadores mediante a baixa remuneração paga aos assalariados e a exploração do seu trabalho em condições precárias (ANDREOTTI E SILVA, 2009).

Gradualmente os trabalhadores passaram a perceber a situação de exploração patronal e a buscar apoio entre seus pares, criando-se, assim, a consciência de classe e a necessidade de se apoiarem mutuamente formando grupos capazes de exigir dos empregadores melhores condições de trabalho e se organizando como entidade de fato, os sindicatos. Estes, conforme adquirem maior força junto à sociedade, passam a ser reconhecidos pelos empregadores e pelo Estado, conquistando prerrogativas e direitos.

Embora a Constituição Imperial de 1824, em seu artigo 179, tenha abolido as corporações de ofício e enfatizado a liberdade do trabalho, facultando, assim, ao trabalhador o direito de associar-se no âmbito profissional, o sindicalismo como forma de organização, no Brasil, surge apenas no final do século XIX (SINTSEF, 2010).

Sua origem está vinculada ao processo de transformação econômica do País – antes eminentemente agrícola – dando início ao desenvolvimento industrial. Embora sob o governo do Império esse desenvolvimento não fosse tão expressivo, o que não propiciava as condições ideais para a atuação do sindicalismo, são criadas entidades que, mesmo de forma limitada, buscavam proteger os direitos dos trabalhadores, a exemplo da Liga Operária, criada em 1870, e a União Operária, em 1880. Já no início do século XX passam a ser fundadas diversas associações de classe, como a União dos Operários Estivadores e a Sociedade União dos Foguistas, em 1903, e a União dos Operários em Fábricas de Tecidos, em 1917, dentre outras. Tais associações, mesmo não possuindo um perfil de atuação sindical, conforme hoje é considerado, já atuavam na defesa dos trabalhadores e de seus direitos (STEINKE, 2010).

Andreotti e Silva (2009) assinala que as primeiras manifestações sindicais, no Brasil, foram registradas antes do ano de 1900, com a organização de trabalhadores que pertenciam a diferentes tipos de entidades associativas, as quais, porém, não possuíam a previsão legal de "sindicato", o que ocorreria somente em 1903.

Em 1907, com a promulgação do Decreto n.º 1637⁶⁵, que facultava a todas as classes profissionais a organização de sindicatos, houve um incremento na criação dessas entidades que, no entanto, eram pouco representativas por serem impedidas de cumprir sua tarefa de defender efetivamente os direitos dos trabalhadores, uma vez que enfrentavam fortes pressões do governo e dos empregadores. É justamente nesse cenário que passa a ser desenvolvida a legislação trabalhista no País, cuja primeira lei sindical é promulgada em março de 1931, por meio do Decreto n.º 19.770, com o seguinte teor (BRASIL, 1907):

Art. 1.º É facultado aos profissionaes de profissões similares ou connexas, inclusive as profissões liberaes, organizarem entre si syndicatos, tendo por fim o estudo, a defesa e o desenvolvimento dos interesses geraes da profissão e dos interesses profissionaes de seus membros.

Os diversos períodos de ditadura pelos quais a sociedade brasileira atravessou foram suprimindo a evolução da atuação dos sindicatos. Em 1945, houve a promulgação da Consolidação das Leis do Trabalho – CLT (Decreto Lei n.º 5.452, de 1.º de maio de 1945), que passou a regulamentar o sistema de sindicato único por categoria e por base territorial e enumerou os diferentes tipos de sindicatos para diferentes categorias.

Mesmo com algumas alterações, a exemplo do reconhecimento do direito de greve pelos trabalhadores que a Constituição de 1946 promulgou, poucas mudanças significativas foram registradas até a Constituição Federal de 1988, que reduziu sensivelmente a interferência do Estado nos sindicatos.

Dentre as principais modificações inseridas pelo texto constitucional de 1988 merecem registro: a garantia de liberdade sindical, o reconhecimento da negociação coletiva como meio de reivindicação de melhores salários e condições de trabalho; proibição da intervenção do Estado na criação de sindicatos; a garantia de autonomia às entidades de classe; e a concessão de amplo poder de representação aos sindicatos (RUSSOMANO, 2000).

⁶⁵ Decreto n.º 1637, de 05 de janeiro de 1907. "Crea syndicatos profissionaes e sociedade cooperativas" (Disponível em: <http://www.brasilcooperativo.coop.br/site/cooperativismo/arquivos/Decreto1637_1907.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2010).

Por sua vez, as Ordens e Conselhos Profissionais constituem-se em associações mais ou menos autônomas, organizadas em conselhos regionais submetidos a um conselho federal, e são responsáveis pela fiscalização e pelo controle do exercício profissional, pela emissão de carteiras mediante registro do profissional e pelo zelo no cumprimento do código de ética. Salienta-se que as ordens e os conselhos profissionais não atuam na defesa dos interesses dos profissionais, um papel que cabe aos sindicatos. A essas entidades cabe unicamente a fiscalização do exercício da profissão no âmbito meramente administrativo: fiscalização ética e técnica (NAVARRO *et al.*, 2002).

Para Soares (2006, p.11), a fiscalização do exercício da profissão visa impedir que ocorra o exercício ilegal da atividade, tanto pelo profissional que possua habilitação, mas que não segue a conduta estabelecida, quanto para o leigo que exerce alguma profissão cujo exercício dependa de habilitação.

Do ponto de vista jurídico, são entidades consideradas como autarquias especiais, tendo em vista não estarem subordinadas à administração pública e à tutela ministerial (REIS, 2010).

Segundo Queiroz (2006, p.1):

Os conselhos fiscais de profissões regulamentadas são criados por meio de lei federal, em que geralmente se prevê autonomia administrativa e financeira, e se destinam a zelar pela fiel observância dos princípios da ética e da disciplina da classe dos que exercem atividades profissionais afetas a sua existência.

Compreende-se, portanto, que as ordens e os conselhos profissionais visam disciplinar o exercício profissional, representando os interesses gerais dos profissionais e assegurando a qualidade dos serviços por eles prestados à sociedade.

Conforme Rezende (2007, p.ix), em regimes democráticos os conselhos contribuem, ainda, para o fortalecimento dos "mecanismos de controle social e para a democratização das políticas públicas, ao priorizarem ações que estimulam a qualificação do trabalhador, a democratização das relações profissionais e participação nos espaços de controle social".

1.7.1 A Sociedade Civil Não Organizada



Quino

Segundo a proposição do Sistema Nacional de Cultura, ainda no rol da sociedade civil, incluem-se os agentes culturais, os grupos informais e os cidadãos, distinguindo-se estes três formatos (perfis) como não organizados.

1.7.1.1 Agentes Culturais

Por agente cultural compreende-se o profissional cuja atuação vai além da mera promoção de atividades culturais, uma vez que, em uma visão mais ampliada, sua função extrapola a mera administração destas atividades, estabelecendo-o como elo entre o poder público (Agentes Culturais Públicos) ou com a sociedade civil (Agentes Culturais Comunitários) e as comunidades na gestão dos processos culturais. No exercício de suas atividades o agente cultural está vinculado, portanto, com as iniciativas e os procedimentos culturais de uma região, atuando como mediador entre a esfera de poder público e os grupos comunitários. Tendo como uma de suas atribuições a compreensão da dimensão temporal da cultura para o entorno social em que atua, sua função é, também, a de estimular ações culturais (SOUZA; FARIA; VAZZ, 2010).

De forma mais específica, Teixeira Coelho (1997, p.41) define como agente cultural "aquele que, sem ser necessariamente um Produtor Cultural (artista) ele mesmo, envolve-se com a administração das artes e da cultura, criando as condições para que outros criem ou inventem seus próprios fins culturais".

Com frequência as denominações Agente Cultural e Administrador Cultural são confundidas. Todavia, o âmbito de suas funções é distinto. O termo Administrador Cultural é comumente utilizado nos países anglo-saxões para designar profissionais que atuam como mediador entre produtores culturais, público, Estado e o empresário cultural, tendo como atribuição administrar o processo; por sua vez, o Agente Cultural atua especificamente na ação cultural propriamente dita (COELHO, 1997). Ou seja, o Administrador Cultural, embora interessado pela arte e pela cultura, não está diretamente envolvido com estas atividades, mas com o seu processo administrativo.

No Brasil, a importância da atuação do Agente Cultural ganhou maior destaque a partir de 1995, momento em que o Estado deixou de ser o único mecenas da criação artística nacional e as instituições culturais, produtores e artistas puderam contar com novas fontes de financiamento de projetos (DRUMMOND, 2010).

Essa nova configuração determinou a emergência de mudanças na Lei Rouanet, cujo funcionamento, até então, mostrava-se precário, não havendo uma captação de recursos significativa por esta via⁶⁶. Os principais objetivos da reforma na Lei operada em 1995 foram, segundo Drummond (2010, p.2):

[...] (a) ampliar o limite de descontos permitidos às empresas patrocinadoras de projetos culturais de 2 para 5% de seu imposto devido; (b) desburocratizar os seus procedimentos, agilizando a autorização para captação de recursos e, finalmente, (c) estimular a formação de um mercado de intermediação, isto é, de venda de projetos às empresas, segundo padrões profissionais, uma tarefa necessária, para a qual artistas e produtores nem sempre estão suficientemente preparados para desempenhar. Essas reformas foram fundamentais para atrair mais e novas empresas para o sistema de mecenato privado.

⁶⁶ Segundo Mônica Drummond, no artigo intitulado "As leis de incentivo à cultura e o marketing cultural", publicado no jornal Gazeta Mercantil e disponível em: <http://www.cdp.ufpr.br/.../as_leis_de_incentivo_a_cultura_%20e_o_marketing_cultural_gaze.pdf>, entre 1992 e 1994 o volume de captação de recursos obtidos através da Lei Rouanet não ultrapassou 6% dos quase 250 milhões de reais que o Estado disponibilizou como renúncia fiscal para o setor naquele período. A partir de 1995, tentando expandir os benefícios da legislação, o Ministério da Cultura promove uma reforma na Lei n.º 8.313/91 que permitiu, naquele mesmo ano, triplicar o número de projetos apresentados (de 420 para mais 1.200) e quadruplicar o número de projetos que obtiveram captação: em 1994 foram captados recursos da ordem de 14 milhões de reais; no ano seguinte este valor foi de quase 60 milhões.

Também a edição do Decreto n.º 1.494/95, em seu artigo 18, § 7.º, passa a permitir "a inclusão de despesas com a contratação de serviços para a elaboração, difusão e divulgação do Projeto cultural, visando tanto a sua aprovação junto ao Ministério da Cultura como a obtenção de apoio de patrocinadores, desde que explicitadas na planilha de custos do referido projeto". O que faz com que a figura do Agente Cultural adquira uma importância ainda maior no processo e amplie consideravelmente a responsabilidade de sua atuação.

A profissionalização do Agente Cultural torna-se, assim, um requisito indispensável, especialmente quando se considera que a obtenção de patrocínio requer um amplo conhecimento de estratégias que permitam ao Agente Cultural interagir eficientemente com as diferentes áreas de instituições públicas e privadas com este objetivo, bem como dos caminhos que a legislação vigente disponibiliza para que este seja atingido. A atuação deste profissional contribuirá decisivamente para a condução do projeto com vistas a sua aprovação, adequando a concepção do artista ou criador às vias técnicas que o habilitem a captar os recursos necessários.

Após a aprovação do projeto pelos órgãos competentes, cabe ao Agente Cultural buscar os recursos financeiros, uma etapa que requer pleno conhecimento do profissional sobre as ações de comunicação pretendidas pelo patrocinador⁶⁷ adequando-as ao mérito do projeto. Na próxima etapa, quando o projeto já foi realizado, cabe-lhe zelar pela adequada apresentação da prestação de contas ao órgão competente e, em alguns casos, também ao patrocinador.

1.7.1.2 Grupos Informais

Tendo sua origem conceitual na Teoria das Relações Humanas, um movimento de reação e de oposição à Teoria Clássica da Administração, o conceito de grupos

⁶⁷ Segundo Drummond (2010, p.2): "Quando uma empresa investe em comunicação – mesmo através do desconto na tributação – espera um retorno, seja em aumento de vendas, seja em fixação ou melhoria da imagem, maior exposição de marcas e produtos, etc. Se a proposta que o Agente Cultural oferece a uma empresa é a melhoria de sua imagem, ele tem que fazer com que a empresa interaja com o projeto em termos deste retorno institucional".

informais diz respeito à reunião, de forma aleatória e desconsiderando-se qualquer conotação de hierarquia, de pessoas que, comumente, compartilham interesses idênticos ou semelhantes e que ou já detêm algum poder formal dentro de uma organização ou buscam a conquista de um poder que não lhes foi ainda conferido (COLLA, 2010).

Na abordagem da Teoria das Relações Humanas ou Escola Humanística, de modo geral os grupos informais caracterizam-se, sobretudo, pela comunicação direta entre seus membros, com o estabelecimento de interações em vários níveis, a similaridade de interesses que os membros do grupo compartilham e por relações sociais não reguladas formalmente e desvinculadas de uma organização rígida e disciplinadora (PALADINI, 2010)⁶⁸.

Segundo Robbins (2002, p.186), grupos informais constituem-se em "[...] alianças não estruturadas formalmente e nem determinadas pelas organizações", mas sim formações dentro de um ambiente de trabalho que surgem em resposta a determinadas necessidades partilhadas pelo grupo, e as razões de formação destes grupos são assinaladas pelo mesmo autor como sendo atribuídas a: a) necessidade de segurança, ou seja, como forma de resistir a eventuais ameaças; b) obtenção de reconhecimento e (ou) de status; c) aumento da autoestima dos integrantes, pois a reunião coletiva propicia aos indivíduos sentimentos de valorização; d) reforço do sentimento de pertencimento, pois ao se afiliar a outros, o indivíduo sente que aquilo que não poderia ser atingido individualmente pode ser possível por meio da ação do grupo; e) realização de objetivos, quando a combinação de diversos talentos, conhecimentos ou poder é mais eficaz na realização de uma ação ou projeto.

⁶⁸ Em artigo publicado no site da ABEPRO – Associação Brasileira de Engenharia de Produção (Disponível em: <http://www.abepro.org.br/biblioteca/ENEGEP2000_E0218.PDF>. Acesso em: 12 maio 2010).

1.7.1.3 Cidadania



Quino

Inicialmente, deve-se levar em conta que a definição de cidadania não é estanque, apresentando-se muito mais como um conceito histórico e, portanto, variando seu sentido em função de tempo e espaço. Ou seja, o termo foi diversamente compreendido a partir das diferentes épocas e até mesmo em espaços políticos distintos nas mesmas épocas. Nesse contexto, busca-se, aqui, tratar a ideia de cidadania apenas pelo viés da noção que o termo abrange e não por uma definição conceitual exaustivamente precisa.

Destaca-se, inicialmente, um aspecto que caracteriza singularmente a história da cidadania, no mundo: é o de que o termo confunde-se, em muitos momentos, com a história das lutas pelos direitos humanos, uma vez que a expressão "ser cidadão" presume, em sua essência, ser também um "sujeito de direitos", aí incluído o direito à vida, à liberdade, à propriedade, à igualdade, ou seja, um sujeito que possui direitos civis, políticos e sociais. Nesse sentido, exercer a cidadania plena é deter direitos civis, políticos e sociais, que resultaram de um longo e difícil processo histórico, cujos resultados levaram a sociedade ocidental a conquistar ao menos parte desses direitos (PINSKY; PINSKY, 2003).

Em uma perspectiva mais ampla, como entende Dallari (1998, p.14), "A cidadania expressa um conjunto de direitos que dá à pessoa a possibilidade de participar ativamente da vida e do governo de seu povo". Todavia, o termo cidadania envolve não apenas os direitos do indivíduo, mas também pressupõe seus deveres, como parte do complexo organismo representado pela coletividade. Assim, em um estado democrático, a cidadania diz respeito a um *status* jurídico e político que atribui ao

cidadão tanto os direitos individuais (como os civis, políticos e sociais) quanto os deveres e obrigações.

O percurso histórico do sentido de cidadania ocorreu, justamente, em estreita vinculação ao estabelecimento dos direitos. T.S. Marshall, sociólogo e autor do livro "Cidadania, classe social e status", propôs que a trajetória do surgimento da cidadania, na Inglaterra, obedeceu a três etapas, as quais foram se constituindo ao longo de três séculos. A primeira, no século XVIII, caracterizou-se pelo reconhecimento dos direitos civis e das liberdades fundamentais de todos os indivíduos, que dizem respeito ao direito de dispor do próprio corpo, a liberdade de ir e vir, o direito à justiça, entre outros. A segunda etapa, no século XIX, foi marcada pela conquista dos direitos políticos, garantindo aos indivíduos a participação livre na atividade política de seu país. E, por fim, já no século XX, o reconhecimento dos direitos sociais do cidadão, voltados a atender às necessidades humanas básicas, como o direito à remuneração justa pelo trabalho prestado, à saúde, à educação, dentre outros.

Assim como ocorreu com os direitos, também em relação à cidadania não houve uma sequência única para sua evolução em todos os países. Os caminhos foram distintos e nem sempre lineares. De acordo com Carvalho (2002), no Brasil, por exemplo, duas diferenças contrastantes podem ser assinaladas. A primeira refere-se ao fato de que, no país, a ênfase foi sempre dada a apenas um dos direitos, o social; e a segunda refere-se à alteração na sequência em que os direitos foram adquiridos: diferentemente do modelo inglês descrito por T.S. Marshall, no Brasil a conquista do direito social precedeu os demais direitos. Dessa forma, a natureza de cidadania se diferencia na sua essência ao se falar, por exemplo, em cidadão inglês, ou norte-americano, e em cidadão brasileiro.

Contudo, o cenário atual, no país, mesmo após anos de alentadora esperança despertada pelo texto constitucional de 1988, que reintegrou aos cidadãos brasileiros ao menos parte dos direitos que lhes cabem por natureza, assegurando-lhes os direitos fundamentais, ainda se ressentem dos longos anos de regimes políticos antidemocráticos que impediram o pleno exercício da cidadania pela população. Os princípios previstos pela lei constitucional, em sua totalidade, ainda estão distantes da realidade da maior parte dos cidadãos. Persistem problemas sociais históricos, como analfabetismo, oferta precária de serviços de saúde e de educação, agravados por outros mais recentes,

como o crescente desemprego ou a ineficiência da segurança pública. Também se mantêm no país a grave concentração de renda e seus resultados, a exemplo da miséria e da exclusão social. Parte desses problemas é, sem dúvida, atribuída a uma atuação vacilante e muitas vezes omissa por parte do Estado, que não criou, a contento, políticas públicas adequadas e eficientes que visem corrigir tais desigualdades sociais.

Tem-se, portanto, que a mera garantia dos direitos políticos e civis não solucionou os problemas relacionados à cidadania historicamente perpetuados na trajetória do país. Esta garantia traz, porém, a possibilidade de se criarem movimentos sociais capazes de propor discussões e mobilizar forças na busca de uma cidadania plena, reiterando, dessa forma, a importância da mobilização e da participação social na construção de uma consciência cidadã. Como bem coloca Siqueira (2010, p.1)⁶⁹:

[...] a nova cidadania está diretamente relacionada aos novos movimentos sociais representados por inúmeros agentes e, como tal, é exercida em diversos níveis de espaços articulados, reconstituindo gradualmente os espaços comunitários e abrindo novas dimensões para inserção dos indivíduos. Isto é o que a torna mais global e mais participativa, possibilitando aos indivíduos tomarem parte principal no seu processo de desenvolvimento.

Essa nova cidadania habilita novos aspectos da vida em sociedade de modo a se tornarem parte do processo político, reestruturando, assim, as formas de atuação e o próprio campo da política (SIQUEIRA, 2010). O exercício desta nova cidadania, que busca legitimar novos direitos e buscar soluções para problemas, porém com autonomia, constitui-se em um processo permanente de emancipação, a qual é obtida por meio de conquistas (DEMO, 1988a).

Por essa via, também o conceito de cidadão não se limita, hoje, a categorizar indivíduos que detêm o direito de voto ou os demais direitos formais garantidos por lei e cujo exercício é mediado pelo Estado, conforme previsto na cidadania dita tradicional. Baracho (1995) entende que esta nova cidadania se traduz na ideia de uma consciência cidadã no trato com a coisa pública, seja por meio da escolha dos dirigentes, seja no trabalho social a ser cumprido.

⁶⁹ Em artigo originalmente publicado no jornal "A Razão", em 26.08.2002 (Disponível em: <<http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/novacidadania.html>>. Acesso em: 18 mar. 2010).

Para Londero e Richter (2010, p.6), "A nova cidadania está intimamente relacionada a uma nova movimentação social, a qual se representa por inúmeros agentes e se exerce em variados níveis de espaços articulados".

O sentido de cidadania, hoje, passa, então, por um processo de reconstrução e deve, necessariamente, estar atrelado a uma nova ideia de movimentação social representada por diferentes agentes e ser exercida em diferentes níveis de espaços articulados, o que reforça ainda mais a importância da participação social na construção de uma cidadania plena.

A ênfase na promoção do direito à cidadania e na participação social, de fato, permeia toda a constituição de uma sociedade que se diga democrática, como visto anteriormente. Nesse sentido, Coelho e Favareto (2007, p.101) postulam a "presença de uma sociedade civil organizada, sobretudo na forma de associações e movimentos sociais capazes de aproximar as demandas sociais das políticas sob gestão nos espaços participativos". Assim, constitui-se em condição essencial para que se alcance, por meio dessa participação, resultados significativos no que diz respeito ao empoderamento da cidadania.

Evidencia-se, portanto, a necessidade de ampliação desses canais de representatividade dos setores organizados para atuar junto às instituições públicas, cuja existência vem demonstrando um importante potencial na construção de atores sociais com objetivos comuns que visam a mudanças na gestão da coisa pública, intervindo na vida pública a partir de uma motivação social (JACOBI; BARBI, 2007, p.239).

A configuração e a dinâmica da participação social e reafirmação de sua autonomia como agente de mudanças não pode, assim, prescindir do estabelecimento de canais de intermediação entre as organizações representativas dos interesses sociais e as instituições representativas do Estado como forma de promover a participação e a representação social na gestão de políticas públicas.

1.8 ESPAÇOS DE PARTICIPAÇÃO

São considerados os espaços de participação da sociedade civil, no Sistema Nacional de Cultura, conforme especificado no Caderno "Por que aprovar o Plano Nacional de Cultura: conceitos, participação e expectativas", os Fóruns Permanentes, as Redes de Articulação, as Conferências, Seminários e Oficinas (BRASIL/MINC, 2009a, p.14-15).

Cabe ressaltar que do modo como eles vêm sendo utilizados contribuem fundamentalmente para a construção do Plano Nacional de Cultura, e, portanto, para consolidar a premissa implícita para a elaboração de uma política pública, que é a de consulta para a formulação de diretrizes gerais e articulação política, bem como, na sequência, para o acompanhamento da gestão e avaliação de resultados dela e consequentes mudanças, quando necessário.

Conforme os conceitos desses espaços vão sendo apresentados abaixo, fica implícito o perfil deles como territórios que visam informar, esclarecer, capacitar e consultar os cidadãos acerca de suas demandas, necessidades e direitos. Além disso, nesses espaços, as organizações da sociedade civil conferem legitimidade, ou não, às proposições do poder público e vivenciam experiências participativas não apenas sugestionando, mas conferindo e, inclusive, podendo deliberar sobre o funcionamento de uma Conferência, por exemplo, quando fizerem parte da Comissão de elaboração de Regimento Interno dessa instância de participação.

Esses espaços ainda necessitam ser tomados pelos diversos segmentos das artes e da cultura em maior abrangência e com maior poder de deliberação, a exemplo de definição de duração do número de dias de uma conferência municipal e (ou) estadual, ou de definição do seu formato, o que ainda não ocorre com frequência.

Ressalva-se a importância dessas instâncias, conforme apresentadas pelo MinC, já que a formulação participativa (grifo nosso) das políticas para a Cultura foram uma prerrogativa do modo de atuação da gestão do ministro Gilberto Gil e de Juca Ferreira. Essa prerrogativa destituiu os modos de articulação políticos centrados nos gabinetes dos gestores públicos ou privados, e, se efetivada essa ideia de

formulação participativa, isso permitirá maior apropriação, por parte da sociedade civil, desses territórios de participação.

Para se ter ideia de como essas prerrogativas dos ministros da Cultura, durante o governo Lula atingiram o País, no que tange à participação da sociedade civil, cabe citar, conforme pode ser visto no quadro que se segue, o número de municípios e participantes envolvidos na II Conferência Nacional de Cultura (BRASIL/MINC, 2010b, p.3):

	Etapa Municipal	Etapa Estadual
N.º de municípios	⁽¹⁾ 3.000	Todos os estados da federação
N.º de participantes	206,4 mil	10,4 mil

Quadro 1 - Etapas municipal e estadual de conferências

Fonte: Brasil/MinC (2010b, p.3)

(1) Número de municípios participantes três vezes maior do que aquele constatado na realização da I CNC.

	Conferências Livres	Pré-Conferências Setoriais	Conferência Nacional
N.º de conferências	26	143	
N.º de participantes	Mais de 1,2 mil	743 delegados	1,4 mil

Quadro 2 - Número de conferências e participantes: livres, pré-conferências setoriais e conferência nacional

Fonte: Brasil/MinC (2010b, p.3)

O número de propostas encaminhadas e discutidas na II CNC foram: 347 propostas analisadas; 80 propostas selecionadas; 32 propostas prioritárias; 95 prioridades das pré-conferências setoriais.

1.8.1 Conceito de Conferência

Em seu sentido *lato*, o termo conferência refere-se a uma conversação estabelecida entre duas ou mais pessoas sobre assunto de interesse comum, público ou internacional. Em uma concepção mais ampla, constitui-se em espaços públicos

destinados a debates, colóquios e exposições de fatos e assuntos sobre temáticas específicas de interesse social.

A I Conferência Nacional da Cultura, realizada entre os meses de setembro e dezembro de 2005, é um exemplo desta configuração de espaço e demonstra a inter-relação com outros espaços e instâncias preparatórias em nível municipal, estadual, regional e distrital. Para se chegar à conferência nacional, em 2005, foram realizados mais de 400 encontros municipais, intermunicipais, estaduais e setoriais, e uma plenária nacional em Brasília que mobilizou mais de 60 mil pessoas, entre gestores de 1.200 municípios, de 19 estados e do Distrito Federal.

As conclusões da I Conferência Nacional da Cultura – que conforme mencionado contribuíram para a elaboração do PNC – representaram um marco na história das políticas para a cultura no país, pois estabeleceram os mecanismos que representam um processo democrático, de consulta e debate público, pois tanto o Estado quanto a sociedade civil em suas distintas configurações contribuíram para a construção deste projeto de políticas públicas de cultura.

1.8.2 Conceito de Fórum (Permanente)

O termo designa locais ou espaços destinados à realização de discussões públicas onde são colocadas questões, ponderações, exposição ou confronto de opiniões, troca de informações ou realizados debates sobre eixos temáticos que podem ser comentados, analisados e discutidos (FERREIRA, 2007). Servem, ainda, como espaços para aprofundamento de reflexões sobre temas coletivos que possibilitem a formulação de propostas.

Os participantes de fóruns constituem-se, comumente, de pessoas com interesses comuns, sejam voltados à área profissional, acadêmica, social, científica, técnica, cultural ou a temas específicos. O debate em grupo propiciado pela organização em fóruns visa, principalmente, ao compartilhamento e à discussão democrática de ideias e propostas objetivando benefícios coletivos e a adoção de ações que venham a contribuir para a resolução das questões propostas no fórum.

1.8.3 Redes de Articulação



Quino

Do ponto de vista conceitual, conforme proposto por Olivieri (2010, p.1), redes constituem-se em

[...] sistemas organizacionais capazes de reunir indivíduos e instituições, de forma democrática e participativa, em torno de causas afins. Estruturas flexíveis e estabelecidas horizontalmente, as dinâmicas de trabalho das redes supõem atuações colaborativas e se sustentam pela vontade e afinidade de seus integrantes, caracterizando-se como um significativo recurso organizacional para a estruturação social.

Retrospectivamente, o conceito de rede passou por transformações ao longo das últimas duas décadas, passando a ser compreendido como uma alternativa de organização, ao oportunizar o estabelecimento de processos aptos a trazer respostas às demandas de flexibilidade, conectividade e descentralização das esferas de atuação e de articulação social (OLIVIERI, 2010).

No cenário atual, a sociedade civil potencializa sua organização em iniciativas, cujos atores envolvidos reconhecem a colaboração participativa como um meio eficaz para obter as mudanças sociais que se fazem necessárias. Assim, a organização em redes viabiliza a articulação de atores em torno de problemas significativos para o desenvolvimento de diferentes áreas, os quais se unem com o propósito de compartilhar informações e experiências, desenvolver ações conjuntas e até mesmo influir na composição de políticas públicas.

Tais pressupostos são reafirmados por Ayres (2001, p.6), ao afirmar que:

A constituição de uma teia de relações em torno de objetivos delimitados e fortemente compartilhados, articulada para a concretização de atividades diversas e mutáveis, amplia o campo de ação das organizações não governamentais, gerando oportunidades e aumentando seu potencial competitivo.

Nesse contexto, as redes constituem-se, hoje, em importantes instrumentos de organização, articulação e mobilização social, e a emergência de uma arquitetura de relações em rede se faz notar em diferentes campos, sobretudo naqueles em que se impõe a necessidade de mobilização social em torno de objetivos coletivos e comuns.

A articulação de atores sociais em redes permite, segundo Stewart (1998), o desenvolvimento dinâmico de diferentes saberes e habilidades de um campo ou área, estimulando a iniciativa, a flexibilidade e a participação de seus integrantes.

Segundo Rita Patussi, coordenadora de formação da ONG "Parceiros Voluntários", que atua no estado do Rio Grande do Sul, a articulação em rede constitui-se em fator determinante para o desenvolvimento de organizações da sociedade civil e de projetos sociais, pois este tipo de organização propicia um crescimento planejado a partir da concentração de esforços compartilhados com vistas a um objetivo maior (IENSEN, 2010).

1.8.4 Oficinas

O termo tem sua origem no latim *officina*, cujo significado é "lugar em que há grandes transformações" ou "local onde se exerce um ofício ou atividade laboral" (SILVA, 2007).

Figurativamente, refere-se a um local destinado à realização de encontros entre profissionais e (ou) alunos para solução de problemas comuns, a exemplo de oficinas de literatura, música, dança, artes plásticas, dentre outras, constituindo-se em espaços onde são propostas atividades práticas que proporcionam novos conhecimentos e vivências e o contato com os mais diversos tipos de linguagens, técnicas e ideias.

As oficinas fizeram parte dos seminários estaduais visando esclarecer acerca de:

[...] políticas e programas, mecanismos de apoio e incentivo e indicadores socioeconômicos da produção e fruição cultural no país. Serviram também a capacitação de agentes e gestores culturais. Permitiram, ainda, que o MinC se atualizasse sobre a situação da cultura nas mais diversas localidades e ouvisse as demandas, sugestões e críticas da população (BRASIL/MINC, 2009a, p.38).

Evidencia-se, assim, a importância de se capacitar, difundir e disponibilizar conhecimento e informação por meio de oficinas e seminários para qualificar o nível do debate e das discussões sobre a proposta do SNC e PNC. As oficinas realizadas em 2008 abordaram os seguintes temas: Sistema Nacional de Cultura; Programa Cultura Viva; Programa Mais Cultura; Diversidade; Mário de Andrade; Patrimônio Imaterial; Observatório dos Editais; Programadora Brasil; Plano Nacional de Cultura; Financiamento; Indicadores Culturais; ProExt Cultura; Plano Nacional de Livro e Leitura e Circuito Brasil (BRASIL/MINC, 2009a, p.38).

1.8.5 Seminários

Segundo Bordenave e Pereira (2000), a própria etimologia do termo "seminário" remete à ideia de "semente", pressupondo, portanto, a noção de um evento propício a semear ideias ou a favorecer sua germinação, realizado com o objetivo de disponibilizar fontes de pesquisas e de novas soluções para problemas e discussões.

Na prática, constitui-se no encontro reunião de um grupo de pessoas que se reúnem com o propósito de estudar um tema específico sob a orientação de autoridades na matéria, tendo por finalidade a identificação de problemas, o exame de seus diversos aspectos, o levantamento de informações pertinentes relacionadas ao tema em debate e, por fim, a apresentação dos resultados obtidos junto aos demais membros do grupo, de forma a contribuir para a evolução e melhoria dos aspectos discutidos (BORDENAVE; PEREIRA, 2000).

Os seminários promovidos pelo MinC são considerados como espaços de participação da sociedade civil, conforme especificado no Caderno "Por que aprovar

o Plano Nacional de Cultura: conceitos, participação e expectativas", e tiveram papel fundamental para a ampliação do debate público e mobilização sobre o PNC e SNC. O Seminário Nacional Cultura para Todos, em 2003, é considerado uma etapa inicial de formulação e articulação política junto ao processo de conferências iniciado em 2005 e a instituição das Câmaras Setoriais, e nesse sentido, objetivava "o envolvimento dos cidadãos na avaliação e no direcionamento dos rumos das políticas culturais" (BRASIL/MINC, 2009a, p.16).

Os seminários contribuíram para as discussões que embasaram as diretrizes gerais do PNC, espaço de onde proposições foram elaboradas por meio de seminários setoriais realizados nas cinco regiões do País, em 2005; além da realização do Seminário Nacional dos Direitos Autorais, do 1.º Fórum Nacional de TVs Públicas e do Seminário Internacional de Diversidade Cultural, em 2006 e 2007. Em 2008, um ciclo de seminários estaduais⁷⁰ foram realizados em todos os estados e no Distrito Federal.

No ciclo de seminários estaduais, a metodologia utilizada foi a divisão dos participantes em grupos para debater os cinco eixos propostos como base do PNC com vistas a sugestões para alteração de redação. Eixos contemplados: 1) Fortalecer a ação do Estado no Planejamento e na Execução as Políticas Públicas Culturais; 2) Incentivar, Proteger e Valorizar a Diversidade Artística e Cultural Brasileira; 3) Universalizar o Acesso à Fruição e à Produção Cultural; 4) Ampliar a Inserção da Cultura no Desenvolvimento Socioeconômico Sustentável; 5) Consolidar os Sistemas de Participação Social na Gestão das Políticas Culturais (BRASIL/MINC, 2009a, p.37).

A ilustração utilizada no Caderno do Plano Nacional de Cultura discrimina as configurações da Sociedade Civil, os Espaços de Participação e a articulação destes com os entes da federação:

⁷⁰ Houve participação de cerca de 5 mil pessoas entre gestores públicos e privados, artistas e produtores, organizações da sociedade civil; cerca de 4,2 mil pessoas nos grupos de trabalho; 5 relatórios de contribuições produzidos nos encontros de cada uma das 27 unidades da Federação com um total de 135 relatórios (BRASIL/MINC, 2009a, p.34).

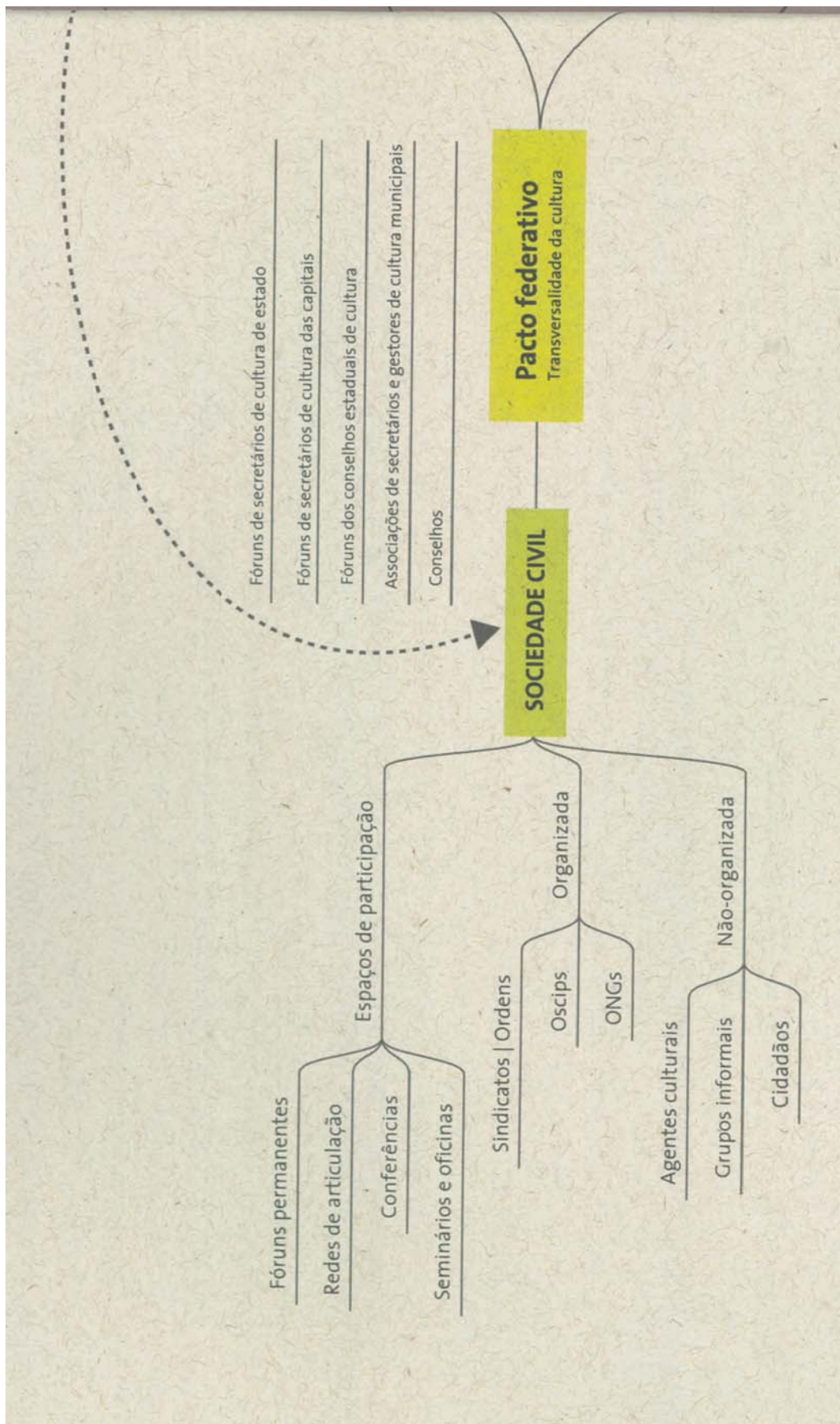


Figura 8 - Sistema Nacional de Cultura (cont.)

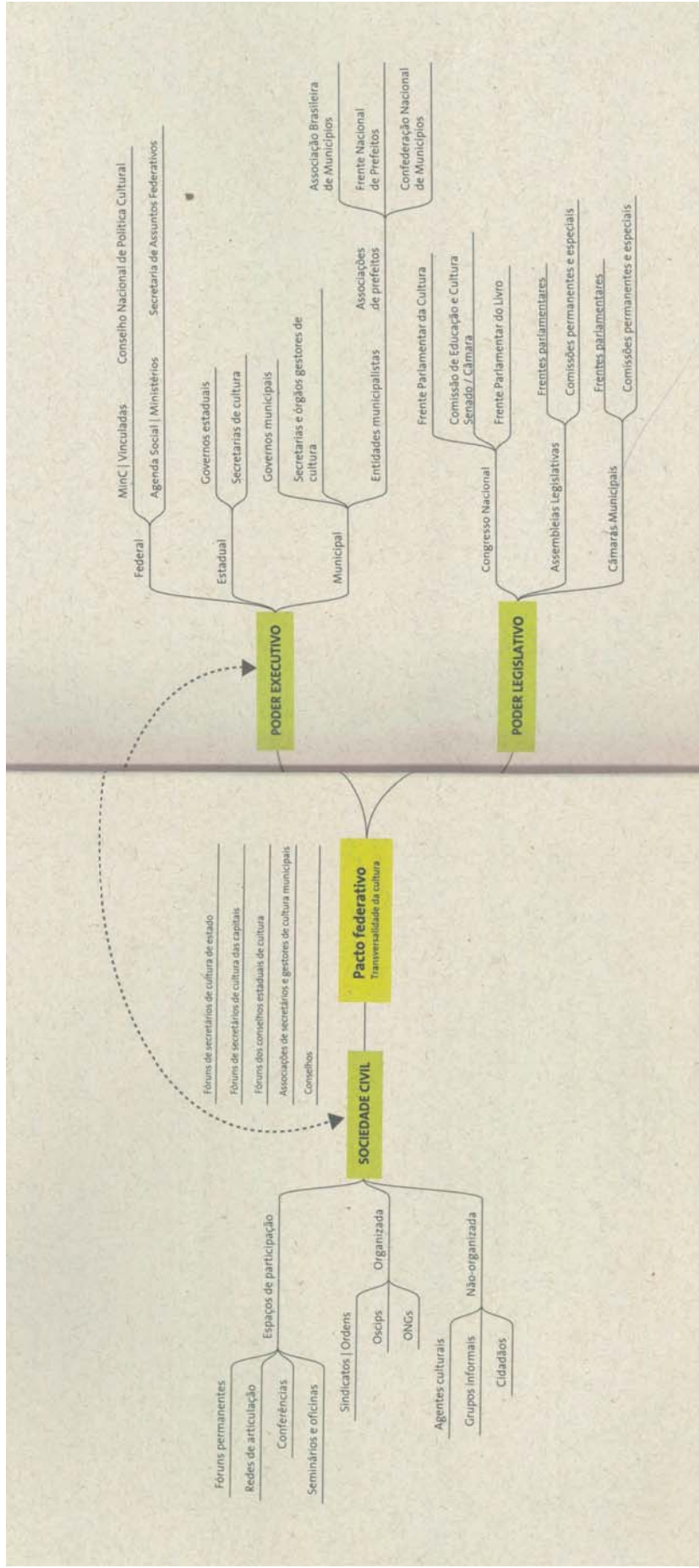


Figura 8 - Sistema Nacional de Cultura
 Fonte: Brasil/MinC (2009a)

Entre o entendimento proposto pelo Ministério da Cultura de como se distribuem e discriminam os espaços de participação e a sociedade civil, e o modo como as pessoas e organizações se percebem inseridas na estrutura do SNC há a experiência vivenciada no processo de conferências para a Cultura iniciado em 2005. Por ser um processo recente, além da prática e vivência, necessita da observação, estudo e análise continuada para que possa ser corporalizado no sistema da sociedade, e mesmo, modificado.

No Capítulo 4 será analisada a experiência vivenciada por organizações civis da dança. Até lá, uma caminhada pelo percurso traçado para a área na esfera de poder federal – por meio de uma sequência de operações ocorridas no espaço-temporal de 33 anos – possibilitará obter-se uma noção histórica e cultural da evolução da dança.

CAPÍTULO 2

A DANÇA NA ESFERA DE PODER FEDERAL: PERÍODO DE 1975 A 2002

Este capítulo aborda as discussões sobre as estruturas e a organização da dança nas instituições públicas de cultura da esfera de poder federal. Importa estudar não somente o fato de a dança pertencer a um determinado órgão que estipula normas específicas, mas também a necessidade de se ressaltarem as condições específicas no desenvolvimento dessa arte. É, ainda, importante caracterizar o modo como uma área de conhecimento, no caso a dança, se inclui em espaços diferentes e se ajusta a eles e, no sentido inverso, também propõe ajustes a tais espaços. A Funarte, por exemplo, será uma instituição a ser apresentada neste capítulo.

Propõe-se apontar ainda como a dança esteve inserida na estrutura das outras instituições que a contemplaram em seus programas – Serviço Nacional de Teatro (SNT), Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) e Fundação Nacional das Artes Cênicas (Fundacen) – segundo a documentação do Cedoc da Funarte, e no que ela se diferencia do teatro e do circo no âmbito de representatividade e de produção. Ressalte-se que se julgou importante apontar outros exemplos, não necessariamente advindos da dança, a fim de que se esclareçam maneiras como se produzem políticas para uma determinada especificidade.

Observa-se que a maneira de uma determinada área de conhecimento se inserir em um espaço ou em uma instituição irá influenciar diretamente a formulação de uma política para ela. Tal influência recairá, também, na capacidade de expansão do setor em que essa área se circunscreve, uma vez que sempre há demandas a atender, a transformar e a serem desdobradas. Nesse sentido, Navarro (2005) aponta um segmento específico e não mais universalizado entre outras categorias, que requer uma "política diferenciada" que depende de uma aceitação governamental e de uma mudança político-institucional. Como exemplo, o autor (2005, p.275) menciona os agentes sociais rurais que deixaram de pertencer à categoria genérica de "produtores" quando a noção de agricultura familiar indicou um conjunto de interesses próprios e uma noção de um *modus operandi* específico no mundo rural. O fato requereu demandas sociais e de estruturação, que as transformaram em uma significativa mudança político-institucional: "[...] pois vem abrindo novas e promissoras possibilidades de

ação política e de intervenção no campo brasileiro, inclusive novos espaços de demanda social e de estruturação de inovadoras formas de organização".

A partir do enfoque desse autor, portanto, pode-se pensar que, quando uma instância pública de estado planeja e contempla a existência de uma determinada área, é porque essa instância prevê e reconhece uma especificidade de demanda e estabelece uma política diferenciada. Daí, quando uma área é inserida de forma segmentada e não mais universalizada em outras áreas, abre-se espaço para que tal área seja tratada e entendida por seu *modus operandi* próprio. Ora, ao se reconhecer que uma área de conhecimento exige especificidades, abrem-se possibilidades para a ampliação de seu raio de atuação política, tanto na instância que a contempla quanto nos grupos em torno dela.

Quando a dança, por exemplo, passa a fazer parte de um departamento ou de uma instituição cultural, o organograma exigirá a presença de um responsável, de um gestor especializado na área. Conseqüentemente, importa elaborar diretrizes e ações para essa área que incluam recursos, a demanda por espaços físicos específicos, o lugar igualitário nas mesas de discussões, dentre outros.

Na esfera de poder federal, sobre esses parâmetros e segundo o estudo de documentos levantados no Centro de Documentação da Funarte (Cedoc), a dança passa a ser contemplada em 1977 mais especificamente quando é inserida na estrutura do Serviço Nacional de Teatro (SNT), ano em que a esfera de poder federal passa a assumir uma parcela de responsabilidade formal com a área da dança. Nessa perspectiva, importa estudar o modo como essa linguagem artística foi contemplada com diretrizes e ações específicas, as lógicas operacionais desses programas e as ações, os espaços de representatividade a ela destinados, além das transformações por ela sofridas. O que significa refletir sobre o desenvolvimento da área da dança nessa esfera de poder.

Com efeito, são questões pertinentes a esta investigação conhecer como a dança esteve inserida na estrutura do SNT e Funarte, as transformações nos desenhos institucionais de ambos, e o que a leva a estar, hoje, na Funarte, com a proposta de

um Centro de Dança⁷¹, conforme previsto no novo organograma elaborado para esta instituição, desmembrando-se, no âmbito de representatividade, das artes cênicas, leia-se do teatro e do circo, que se manterão em um mesmo centro.

A fim de se verificar esses vários aspectos da dança que a dimensionam não apenas como uma área artística, mas como área de atuação política, será importante averiguar a atuação das organizações da sociedade civil. Para tanto, deve-se pressupor que, ao longo do tempo, só uma participação atuante, atenta e de acompanhamento continuado por parte da sociedade e dos profissionais e interessados na área pode manter, ampliar e legitimar a presença da dança na esfera de poder federal. Só assim, quiçá, a dança poderá ocupar, manter e (ou) especializar espaços nas outras esferas de poder público.

Sabe-se que o processo de desenvolvimento e fortalecimento da área da dança não dependeu, ou depende, exclusivamente das iniciativas de instituições públicas federais, das regras e dos mecanismos organizacionais elaborados por esta instância de poder, ou de "vontade" política. Ela depende, também, da ação e da iniciativa de distintos agentes participativos, de organizações e movimentos da dança no país que vêm gerando demandas, além de propor formatos de encontro e discussão e dialogar com o poder público há anos, como um específico movimento de artistas e pesquisadores que formulou as primeiras reuniões para discussão da situação do profissional de dança (KATZ, 1979)⁷². Esse movimento teve início em Salvador/BA, com o Concurso Nacional de Dança, em 1977, de onde emergiram outras iniciativas pelo país como a 1.^a Mostra de Dança Contemporânea de São Paulo, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1979, inclusive contaminando ações da esfera de poder federal como os ciclos de dança, realizados no Rio de Janeiro, a partir de 1978 (KATZ, 1979).

⁷¹ O novo organograma proposto pela atual gestão da Funarte encontra-se tramitando pelo Congresso Nacional para aprovação até o momento desta escrita e pode ser encontrado para consulta na página: www.asserte.com.br. A atual gestão da Funarte tem como presidente, Sérgio Mamberti, como Diretor do Centro de Artes Cênicas, Marcelo Bones e como Coordenador de Dança, Leonel Brum.

⁷² Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Um grande encontro com a dança no TBC", publicado no jornal Folha de S. Paulo, edição de 25/10/1979.

Nessa perspectiva, torna-se fundamental averiguar como tem se dado essa relação entre o poder público e a área da dança considerando-se as propriedades relacionais que a área da dança partilha com as políticas culturais do País – como a ausência e a descontinuidade apresentadas no primeiro capítulo – e que resultam das transformações político-institucionais ocorridas nos equipamentos, nos recursos humanos, na destinação orçamentária, entre outros componentes e relações existentes ao longo do tempo. De que modo estas propriedades reverberam no campo de atuação profissional da área da dança, nas organizações da sociedade civil da área e nas relações entre estas e as instâncias de poder público? Que outros aspectos e propriedades da área podem ser observados e permitem refletir sobre as necessidades e demandas mais urgentes da área da dança no atual momento de proposta de implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC)?

O presente capítulo não prevê respostas a essas questões; levanta, porém, possibilidades de entendimento sobre os mecanismos utilizados, apresentando o mais detalhadamente possível o percurso da dança na esfera de poder federal, em virtude da carência de material organizado e publicado referente a esse recorte. A maioria dos documentos encontrados no Cedoc/Funarte está, ainda, por ser organizada sistematicamente, faltando registro de períodos e programas realizados e à espera de colaboradores e pesquisadores da área da dança interessados no resgate dessas informações. Em detrimento disso, entende-se que essas informações merecem espaço nesta tese para que possam estimular o reconhecimento de que é uma demanda expressiva para ser abarcada por estudos sistemáticos neste campo específico da área da dança. Tão importante quanto estudar o histórico e funcionamento de grupos e companhias de dança, ou a biografia de nomes importantes da área da dança, ou questões pertinentes ao estudo do movimento em dança, e (ou) da produção e processo de criação artística na área, é, também, o estudo dos territórios de atuação e ocupação política, econômica e social.

O quanto o resgate e estudo dessas informações podem vir a contribuir, no sentido de elucidar sobre as relações entre o quê, onde e como os artistas, pesquisadores e profissionais já fizeram, argumentaram, levantaram e refletiram sobre a área, depende do entendimento de que sem o reconhecimento do processo de existência da dança, nessa esfera de poder (assim como em outras), corre-se o risco: de acreditar em

mecanismos isolados, de reincidir em padrões que perpetuam a informalidade das ações políticas na área, de priorizar a organização e articulação da área apenas quando as demandas são externas à própria estrutura da dança – como no caso do Confef e do SNC – ou por se acreditar que se está sempre iniciando as discussões com o poder público. O tempo não volta atrás. A dança pode consolidar seus territórios e expandi-los. E conhecer os caminhos já trilhados pode colaborar nessas várias outras direções.

Outra fonte de pesquisa fundamental não apenas para a construção deste capítulo, mas para a compreensão do objeto das políticas públicas para a dança, no País, foi o levantamento dos artigos da pesquisadora e crítica de dança Helena Katz, que desde 1977 reflete e escreve, sistematicamente, para jornais da cidade de São Paulo como O Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo, Jornal da Tarde e Jornal Urbano. Disponibilizada em site próprio da crítica de dança, o que facilita o acesso a pesquisadores e artistas, essa coletânea mostra a importância de um veículo de comunicação para publicação, além do compromisso da profissional com a continuidade da reflexão e do registro sobre a área, podendo-se atestar, único no País.

2.1 AS INSTITUIÇÕES RESPONSÁVEIS PELAS ARTES CÊNICAS NA ESFERA DE PODER FEDERAL

Considera-se a criação da Funarte como o marco inicial da dança na esfera de poder federal, e funda-se esta consideração nas circunstâncias históricas de criação e produção dessa instituição, incluindo a gestão responsável pela sua criação e os objetivos a que se propunha a Funarte. Também, em virtude de programas da própria Funarte que, ao contemplarem festivais de artes, impulsionaram algumas iniciativas de dança de importante repercussão para a área na esfera federal.

A Funarte foi criada em uma década marcada por contradições políticas e culturais, contradições, aliás, que se fizeram presentes na fala de ex-gestores entrevistados, a exemplo de Orlando Miranda de Carvalho (2010), que expôs a relativa abertura

existente em um período de ditadura, quando as reivindicações da sociedade civil da área das artes cênicas eram atendidas, em certa medida.

Década de contradições, porque, ao mesmo tempo em que o processo de modernização se fazia autoritário e, em certa medida, conservador, contou com estratégias que acionaram uma revolução na área cultural e da comunicação, no País (PEREIRA, 2006). Uma década que se inicia com o endurecimento do regime de ditadura com atos de repressão extremos e transita para um governo de abertura política, no governo Geisel (AQUINO, 2006). Um período que se encerrou com a queda do AI-5, da censura e com o retorno de exilados, em um ambiente emergente de outros formatos de mobilizações e organizações políticas, a exemplo do Partido dos Trabalhadores (PEREIRA, 2006).

A partir da contextualização do período de criação da Funarte, em meados da década de 1970, este capítulo traz as outras instituições responsáveis pelas artes cênicas na esfera federal e as alterações político-institucionais que sofreram, visando apresentar os programas elaborados e desenvolvidos para a dança.

2.1.1 O Contexto Inicial de Existência da Funarte

A criação da Funarte⁷³, em dezembro de 1975, ocorreu conjuntamente ao fortalecimento de diversos órgãos vinculados ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) e à reformulação que foi processada na própria estrutura de atuação cultural do Ministério, como consequência da vigência da Política Nacional de Cultura⁷⁴ (PNC),

⁷³ A Funarte foi instituída pela Lei n.º 6312 de 16/12/1975 com intuito de incentivar, promover e amparar, em todo o território nacional, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas. De personalidade jurídica de direito privado e jurisdição em todo o território nacional pelo Regimento Interno, Portaria n.º 536 de 30 de julho de 1976 com seu Estatuto aprovado como Fundação, pelo Decreto n.º 77.300 de 16/03/1976 assinado pelo Presidente da República, vinculando-a ao MEC. Relatório de Atividades da Funarte, 76-78 (FUNARTE, 1979, p.3).

⁷⁴ Documento aprovado em 1975, na gestão do Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, no governo Geisel (74-78), (REIS, 2009, p.8).

apresentada pelo Conselho Federal de Cultura⁷⁵ como documento, naquele ano (BOTELHO, 2001, 2007; FUNARTE, 1979). A criação de novas instituições culturais buscava cumprir parte das metas expressas no PNC criada por grupos de trabalho sob a égide do Ministério, cujos objetivos eram os de definir, fundamentar legalmente e traçar as diretrizes de atuação do MEC (CALABRE, 2007).

A Política Nacional de Cultura envolvia um Plano Nacional de Cultura (CALABRE, 2005; REIS, 2009), que tinha como intenção e proposta a organização de um sistema integrado e coordenado entre distintos organismos e instâncias no campo da cultura, sendo que a própria Funarte nasce designada a ser uma executora desta nova diretriz do governo (CALABRE, 2005), que pressupunha uma visão articulada entre distintas instâncias e instituições.

Segundo o relatório de atividades da Funarte, do período entre 1976-1978, a criação da instituição

[...] expressava a importância conferida ao setor pelo governo Geisel, que visava dotar o poder público de uma possibilidade de ação organizada por ser a sociedade carente de meios necessários à sedimentação e desenvolvimento das atividades artístico-culturais ampliando a esfera de operação dos mecanismos federais (FUNARTE, 1979, p.3).

Como visto, no governo de Ernesto Geisel teve início o processo de transição do regime militar para o democrático, com a denominada "abertura política", ou abertura democrática, que se completaria anos depois, durante o governo de seu sucessor, João Batista Figueiredo (BOTELHO, 2007; PEREIRA, 2006). Esse período se caracterizou essencialmente por uma "distensão lenta e gradual" (RUBIM, 2007, p.106), com a presença de diversas iniciativas nas áreas política e cultural. Com essa nova postura, não apenas os investimentos na área cultural foram ampliados, mas passa a haver, também, uma genuína disposição em cooptar profissionais da área da cultura para atuar nos projetos (ORTIZ, 1985; RUBIM, 2007).

⁷⁵ O Conselho Federal de Cultura (CFC) foi criado em 24 de novembro de 1966, pelo Decreto-Lei n.º 74. Estimulou a criação de Conselhos Estaduais de Cultura, que foram instalados e funcionaram em 22 estados do país, em 1971. A partir da metade da década de 1980 o CFC esvaziou-se tendo sido extinguido pelo governo Collor, no início dos anos 90 (CALABRE, 2008).

A inserção da cultura como uma das metas da política de desenvolvimento social proposto pelo governo Geisel representou um avanço nas iniciativas nesse campo tomadas pelos governos anteriores. Foi um período de fortalecimento para as políticas culturais do País, que teve início com a formalização de um conjunto de diretrizes para ações culturais que previam, inclusive, a colaboração entre órgãos federais com as secretarias estaduais e municipais de cultura e demais instituições, como universidades e fundações culturais, dentre outras (MICELI, 1984).

O objetivo que orientou a criação da Funarte foi o de poder contar com uma instituição capaz de "coordenar o projeto prioritário de incentivo à criação e difusão" na área de artes (GUIMARÃES, 1996, p.39).

A criação baseou-se não apenas na necessidade de "modernização" pela fase de estágio de desenvolvimento em que o país se encontrava no período, mas, principalmente, fundamentou-se na ideia de responsabilidade da atuação oficial da esfera federal de poder no incentivo e apoio à criação para preservar a identidade nacional. O programa, para a Funarte, abrangia um plano de operações amplas para a documentação e a pesquisa da história cultural como realidade a ser preservada das pressões desiguais e heterogêneas geradas pela comunicação de massa. Daí nasceu a dimensão social da atuação política da instituição Funarte, que iniciou suas atividades no segundo semestre de 1976⁷⁶, reconhecendo a necessidade de reajustes na estrutura conforme o contato com a realidade fosse acontecendo (FUNARTE, 1979).

Desse propósito inicial, a Funarte foi ampliando suas intervenções e inovando na aplicação de recursos, passando a contar com uma equipe técnica formada por integrantes das diversas áreas culturais. Sua metodologia de atuação propunha-se a superar uma herança das políticas públicas vigentes nos períodos de ditadura, "através de uma análise de mérito dos projetos realizados e financiados", uma nova visão que emergia em função da época de transição política (BOTELHO, 2001, p.25).

⁷⁶ Funarte 1976-1978: Presidente da República: Ernesto Geisel; Ministro da Educação e Cultura (MEC): Euro Brandão; Presidente da Funarte: José Cândido de Carvalho; Conselho Curador da Funarte: Raimundo José de Miranda Souza (presidente), Raymundo Faoro, Maximo Ivo Domingues, Clenício da Silva Duarte, Robson de Almeida Lacerda, Waldir Trigueiro da Gama, José Augusto da Silva Reis, André Spitzman Jordan e Raul Christiano de Sanson Portela. No Sumário contam: Histórico/Considerações Gerais/Artes Plásticas/Música/Folclore/Projetos Integrados/Documentação e Pesquisa/Salas da Funarte/Restauração e Conservação (FUNARTE, 1979).

Durante a gestão do então ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, foram criadas instituições estatais para atuar em diversas e novas áreas vinculadas à cultura, a exemplo do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA)⁷⁷ e Conselho Nacional de Cinema (Concine)⁷⁸, em 1976 (CALABRE, 2007), e para a remodelação de outras que já se mostravam estruturalmente deficitárias, caso do Iphan (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)⁷⁹.

Conforme mencionado no primeiro capítulo e, de fato, como assinalam Rubim e Barbalho (2007, p.21), foi um período em que "a tradição da relação entre autoritarismo e políticas culturais é retomada em toda sua amplitude", abrindo espaço para a criação de novas instituições, como o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC)⁸⁰ e, em especial, a Fundação Nacional de Artes (Funarte), ambos em 1975, cujo modelo foi inspirado no Plano de Ação Cultural (PAC)⁸¹. No PAC, como menciona Gruman (2009), foi a primeira vez que a Cultura, no MEC, teve recursos dignos para suas atividades. O que demonstra um interesse nesta área do MEC que até então não era considerada prioritária.

Concebida, inicialmente, como órgão capaz de incorporar as demais instituições culturais do MEC e, ao mesmo tempo, centralizar as atividades culturais por ele desenvolvidas, a Funarte acabou por assumir somente aquelas "áreas de produção cultural que ainda não contavam com organizações próprias na estrutura do MEC", como resultado da resistência dos demais órgãos e instituições culturais à possibilidade de incorporação (MICELI, 1984, p.57).

⁷⁷ Órgão responsável pela assistência e fiscalização de direitos de autor e temas conexos.

⁷⁸ Cujas funções eram assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas para o cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país.

⁷⁹ O Iphan foi criado pelo Decreto-Lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937, governo Getúlio Vargas (BOTELHO, 2001).

⁸⁰ A incorporação do SNT se dá pelo Decreto n.º 81454, de 17/03/78 (FUNARTE, 1979).

⁸¹ Em 08/08/1973 é instituído o Programa de Ação Cultural (PAC) estrutura do Departamento de Assuntos Culturais do MEC que visava à participação coordenada dos mecanismos culturais sem interferir na livre criatividade e com a tarefa de levar a todos os brasileiros uma cultura acessível, a implementação de um calendário de eventos culturais chancelados pelo Estado envolvendo espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema a serem exibidos em todas as regiões do país, atuando, portanto, como veículo de promoção e difusão das atividades artísticas e culturais (CALABRE, 2007; FUNARTE, 1979; GRUMAN, 2009).

Na época, o Serviço Nacional de Teatro⁸² (SNT), "primeiro órgão oficial a atuar junto às artes cênicas em escala nacional" (FUNARTE/CEDOC, 1982a, p.1)⁸³, foi incorporado⁸⁴ ao Regimento Interno da Funarte junto a outros órgãos que já estavam operando, como o Instituto Nacional de Música, o Instituto Nacional de Artes, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, estes incluídos na estrutura básica da Funarte, além do Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Villa-Lobos (FUNARTE, 1979).

Mesmo constando no Regimento Interno da Funarte, o SNT, em face da extensão de suas ações e em função da forte reivindicação de diversas entidades de classe pela autonomia do órgão (MICELLI, 1984; CARVALHO, 2010), teve sua incorporação oficial suspensa entre os anos de 1975 e 1981, por meio de portarias ministeriais (FUNARTE/CEDOC, 1982a).

2.1.2 O Serviço Nacional de Teatro

Fundado em 1937, o SNT foi o primeiro órgão oficial criado com a finalidade de representar as artes cênicas em escala nacional no período entre 1938 e 1981. Mesmo estando prevista sua atuação em outras áreas, além da teatral, pelo Decreto-Lei n.º 92, foi somente a partir de 1977 e 1978 que o órgão passa, também, a abranger as áreas de dança e circo, respectivamente, "faltando apenas a integração da Ópera, em seus aspectos cênicos, para completar o quadro de operações" (FUNARTE/CEDOC, 1982a, p.6).

Conforme mencionado anteriormente, a incorporação oficial do SNT à Funarte foi suspensa entre os anos de 1975 e 1981 (FUNARTE/CEDOC, 1982a) pela postura das entidades da classe teatral de reivindicação pela autonomia do órgão que lhes representava.

⁸² Criado em 21/12/1937, pelo Decreto-Lei n.º 92, o Serviço Nacional de Teatro desenvolveu atuação entre 1938 e 1981 (FUNARTE/CEDOC, 1982a). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo]. folder.

⁸³ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo]. folder

⁸⁴ A incorporação dos órgãos acima mencionados à Funarte se dá pelo Decreto n.º 81454 de 17/03/1978 sendo estes incluídos na estrutura básica da Funarte em seu Regimento Interno (FUNARTE, 1979. Relatório 1976-1978).

O SNT desenvolveu, em seu maior período de existência, diretrizes para a área do teatro, fortalecendo a produção e difusão desta linguagem, no Brasil, as quais encontram-se relacionadas no Anexo 1.

2.1.3 O Instituto Nacional de Artes Cênicas - Inacen

Apenas após inúmeras discussões com as entidades da classe teatral é que ficou decidida

a criação de um órgão de natureza intermediária entre o que seria o Instituto Nacional de Teatro e a reivindicada Fundação Nacional das Artes. Em dezembro de 1981 foi criado pelo MEC o Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), que veio substituir o Serviço Nacional de Teatro (FUNARTE/CEDOC, 1982a, p.6).

As transformações pelas quais passou o SNT, até então, eram de ordem estrutural nos seus programas e nas suas áreas de abrangência. Em 1981, ocorre uma mudança político-institucional, transformando o SNT em Inacen⁸⁵. A dança, que vinha desde 1977 sendo contemplada por meio de um programa específico, permanece como área de atuação na nova instituição, ocupando no organograma e no Regimento Interno do Inacen um espaço denominado Serviço Brasileiro de Dança (SBD), semelhante ao das outras áreas existentes, como o Serviço Brasileiro de Teatro, Serviço Brasileiro de Ópera e Serviço Brasileiro de Circo.

No novo órgão, o Serviço Brasileiro de Teatro deu continuidade às atividades do antigo SNT, abrangendo os formatos de produção e difusão cultural, que ganhavam mais e mais expansão (FUNARTE/CEDOC, 1982a) pela própria política de continuidade existente para o teatro, e, inclusive, com atividades suplementares que incluíam temporadas de companhias estrangeiras. Intensificaram-se as pesquisas no "Projeto Memória",

⁸⁵ O SNT foi transformado no Inacen, em 25/11/1981, pela Portaria Ministerial n.º 628 (FUNARTE/CEDOC, 1982a).

já iniciado em 1976, e no "Projeto Documento", de 1979, e criou-se o Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas (Cenacen) para desenvolver pesquisas relativas às quatro áreas artísticas do Inacen. Atualmente instalado na Rua do Lavradio, na cidade do Rio de Janeiro, o Cenacen, inicialmente, ficou sediado no Teatro Glauce Rocha, quando o Inacen se mudou para um prédio na Av. Rio Branco, 257.

O Serviço Brasileiro de Circo atuou mediante a Escola Nacional de Circo com cursos de formação e investimento de recursos nas obras de acabamento e equipamento para o Circo Escola Nacional. O Serviço Brasileiro de Ópera, que abarcava a única área até então inexistente na atuação política da esfera federal, dedicou-se "[...] à produção das 'Segundas Feiras Líricas', com trechos de ópera levados ao Teatro Glauce Rocha, em cooperação com a Sociedade Brasileira de Artistas Líricos" (FUNARTE/CEDOC, 1982a, p.7).

O Serviço Brasileiro de Dança (SBD) expandiu as atividades da área da dança do SNT, direcionando seus esforços para a abertura de novos espaços cênicos e o apoio à sobrevivência dos grupos e profissionalização dos artistas (FUNARTE/CEDOC, 1982a; CAMPOS⁸⁶, 2010).

2.1.4 A Fundacen

Em 1987 é aprovado um novo estatuto da Funarte pelo Decreto n.º 94.347, e um novo regimento interno é aprovado no final de fevereiro de 1988, quando se estabelece uma nova estrutura administrativa. Reestruturação, aliás, que transforma o Inacen em Fundação Nacional das Artes (Fundacen)⁸⁷.

⁸⁶ Marcos Teixeira Campos é atualmente Coordenador da área do Circo, na Funarte; ex-Coordenador de Dança, no ano de 2000, é há 25 anos é funcionário de carreira na instituição.

⁸⁷ "[...] de criação da Fundacen, regulamentada com o Decreto n.º 95.675, de 27 de janeiro de 1988, que estabelece seu estatuto e dá outras providências para seu funcionamento. Na sua estrutura básica (Art. 6.º) podemos observar a conquista das reivindicações da classe da dança com a inclusão do Instituto Dança no seu organograma que apresentava ainda os seguintes setores: Conselho Deliberativo; Presidência; Conselho de Administração; Instituto de Teatro; Instituto de Dança; Instituto de Ópera; Instituto de Circo; Centro de Estudos; Centro de Técnico; Diretoria de Planejamento e Administração. Estava assegurada, de alguma maneira, certa autonomia da dança com seu instituto." (GUIMARÃES, 2010, p.13).

Na Fundacen, os Serviços Brasileiros foram transformados em institutos de Dança, de Teatro, de Ópera e de Circo. "Para Orlando Miranda, nesse contexto não deveria prevalecer o interesse deste ou daquele grupo, mas o interesse de toda a área. As quatro áreas teriam autonomia artística e financeira, mas a administração seria centralizada num único setor" (GUIMARÃES, 2010, p.12). Segundo a autora, a inclusão do Instituto de Dança no organograma da Fundacen se deu em virtude das reivindicações da classe artística da dança.

Tendo sido extinta em 1990 durante o governo Collor, a Fundacen sofreu uma eliminação radical de seus quadros técnicos e administrativos (LEITE, 1993), como será mostrado posteriormente ainda neste capítulo.

2.2 O INÍCIO DA DANÇA NA FUNARTE

Sair para poder ficar, a opção possível.
Helena Katz

A dança, mesmo estando vinculada ao SNT, após a criação da Funarte aparece em alguns projetos que foram registrados nos relatórios de atividades desta fundação e que serão aqui elencados por terem sido vinculados a programas relevantes daquela instituição. Esses programas caminharam paralelamente às atividades da área da dança do SNT, a exemplo do apoio aos festivais de arte, que abarcavam programações de dança, caso do Festival de Arte da Bahia com o Concurso Nacional de Dança Contemporânea, que se desdobrou, três anos depois, na Oficina Nacional de Dança Contemporânea. Segundo Katz⁸⁸ (1981), o Concurso Nacional de Dança Contemporânea, idealizado por Dulce Aquino foi inspirado nos "Encontros de Dança", organizados em 1977, na sala Corpo/Som do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tendo tomado uma dimensão nacional na Bahia.

⁸⁸ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Na Bahia, uma discussão sobre a dança no Brasil", publicado no jornal Folha de S. Paulo, edição de 29/07/1981.

No período inicial da Funarte, a dança é mencionada como uma das áreas contempladas pela expansão do conceito de manifestação cultural, tomado como diretriz para a definição de suas atividades (FUNARTE, 1979, p.3):

Como permite o conceito contemporâneo de manifestação cultural, a FUNARTE vem atuando cada vez mais amplamente, evoluindo das duas aéreas iniciais, música e artes plásticas, para o folclore, o teatro, a dança e o cinema, organizando-se, paulatinamente, os institutos que coordenam as iniciativas destas áreas.

O Projeto Universidade, um dos desenvolvidos na categoria de "Projetos Integrados" que compuseram o Programa da Funarte, visava irradiar as atividades culturais da instituição e apresentava a preocupação destas em pertencerem a um calendário anual e permanente, ao invés da lógica esporádica e eventual na produção de ações culturais (FUNARTE, 1979). Esse projeto funcionou experimentalmente em 1977⁸⁹ e optou por iniciativas que incentivaram a produção e capacitação dos estudantes, abrangendo as áreas de música, folclore, artes plásticas e o teatro, prioritariamente, em seu início. A dança vai surgindo, aos poucos, em instância secundária nas diretrizes: "Ainda foram patrocinadas mostras de teatro, espetáculos de dança e festivais de cinema em Super 8" (FUNARTE, 1979, p.39), como reflexo da não existência da dança nas Universidades, excetuando-se o Curso de Dança da UFBA.

As iniciativas das universidades deveriam se alinhar à preservação de acervo de cultura popular e à memória artística nacional, e uma importante política de continuidade se definiu com este projeto: o apoio a festivais (FUNARTE, 1979).

Desde o início, a Funarte apoiou festivais e eventos de arte em diversas localidades, como o Festival de Arte da Bahia, Festival de Uberlândia (MG), Seminário de Arte na Cidade da Lapa (PR), entre outros. No caso do Festival de Arte da Bahia, a dança era contemplada com apoio, inicialmente, para o Concurso Nacional de Dança Contemporânea desde 1977, do qual se desdobrou a Oficina Nacional de Dança Contemporânea, que se consolida como importante referência para a dança no País:

⁸⁹ Patrocinaram nas 23 universidades atendidas, 145 eventos entre Salões Universitários, Música, com apoio a festivais, ampliação de orquestras, conjunto de câmaras e corais o que se distribuiu nas cinco regiões do país abrangendo 18 estados (FUNARTE, 1979).

Observa-se que a Oficina Nacional de Dança Contemporânea, criada no ano de 1980, é uma derivação do Concurso Nacional de Dança Contemporânea (1977-1979), por sua vez, originado no âmbito do Festival de Arte* da Bahia (1971-1982)⁹⁰, uma realização dos departamentos de Música, de Teatro e de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Entre o Concurso e a Oficina constam, 14 edições do evento, realizadas entre os anos de 1977 a 1997, todas na cidade de Salvador, no estado da Bahia (GUIMARÃES, 2010, p.1).

Quanto aos festivais, com o tempo surgiu a necessidade, por parte da Funarte, de, ao lado do patrocínio financeiro, assumir uma responsabilidade maior em relação a este formato, e, diante disso, foi realizado o I Encontro dos Coordenadores de Festivais de Arte, em novembro de 1977, no Rio de Janeiro, com 12 coordenadores de festivais reunidos para intercâmbio e cooperação.

Essa preocupação aparece no relatório da Funarte, anunciando que "não poderá oferecer permanentemente, em termos de verba, o auxílio proporcional ao crescimento e ampliação desses eventos. Sugeriu-se que o apoio se tornasse decrescente para ser substituído, pouco a pouco, por uma presença mais voltada para o assessoramento técnico" (FUNARTE, 1979, p.42-43). Além do encontro entre coordenadores, por meio de seu Centro de Documentação, a Funarte iniciou o cadastramento de outras instituições que, financiavam a cultura no Brasil, visando facilitar e articular outros acessos a recursos para os coordenadores dos festivais.

Das 23 universidades apoiadas no Projeto Universidade, no ano anterior, em 1978⁹¹ este número se amplia para 30 universidades e 143 subprojetos de todas as áreas, com ênfase do Projeto Universidade nos intercâmbios de professores e atividades nas áreas da música, artes plásticas, folclore, teatro, dança, fotografia, cinema e literatura. A dança consta, nesse ano, junto às outras áreas de atuação do projeto e aparece como atividade no Quadro 3, dos eventos:

⁹⁰ A escrita do título em cartazes e programas carregava o asterisco aqui reproduzido (GUIMARÃES, 2010).

⁹¹ Totalizaram 45 projetos globais que se dividiram em 249 subprojetos em todas áreas artísticas (FUNARTE, 1979).

Áreas de Atuação	N.º de Projetos
Artes Plásticas	24
Folclore	26
Música	33
Teatro	22
Literatura	04
Festivais	03
Fotografia	05
Cinema	10
Dança	06
Integrados	10

Quadro 3 - Atividades Funarte 1978

Fonte: Funarte (1979, p.39)

O Festival de Teatro de Londrina foi apoiado pela Funarte, a partir de 1978; contudo, é um festival que teve edições desde 1968, com apoio do SNT, e hoje se encontra em sua 50.^a edição, em julho de 2010.

O Núcleo de Estudos e Pesquisas (NEP), vinculado ao Centro de Documentação e Pesquisa até 1977, promoveu a investigação e reflexão sobre o processo artístico cultural brasileiro nos anos 70, nas seguintes áreas: música pop, música erudita, literatura, teatro, cinema, televisão (FUNARTE, 1979). Em 1980, foram desenvolvidos três processos distintos de apoio à pesquisa, pelo NEP⁹² (FUNARTE/MEC, 1981).

Tanto em 1977 quanto em 1980 a dança não aparece como área de pesquisa no NEP. Todavia, duas publicações na área da expressão corporal abordam temas e profissionais da dança, conforme consta na publicação de Catálogo da Funarte que divulgou a relação das edições Funarte até junho de 1980: 15 projetos de música brasileira, 11 de fotografia, dois de teatro, dois expressão corporal (FUNARTE, 1979).

⁹² Os três processos de apoio à pesquisa foram: o lançamento do tema O Nacional e O Popular visando questionar os conceitos de cultura nacional e cultura popular. Para subsidiar esta discussão teórica 15 especialistas foram convidados e 03 seminários realizados. Um destes foi com Roberto Schwarz e com pesquisadores das áreas: artes plásticas, cinema, música, teatro, literatura, filosofia, música popular, erudita, TV, rádio e imprensa; outra linha desenvolvida foi o concurso de bolsas de pesquisa, sem tema definido para novos pesquisadores com o total de 24 pesquisas apoiadas e desenvolvidas, em 1981; e uma linha de apoio do Núcleo de Estudos e Pesquisa para atender a projetos de solicitação externa, que se enquadrassem nas linhas prioritárias de apoio estabelecidas pela Funarte/MEC (1981).

Dos dois projetos relacionados à expressão corporal, um deles foi a editoração da pesquisa em apostila do autor Rogério Luz, denominado "Uma Política do Corpo", que havia sido contemplado como pesquisa, em 1977, com o título "Corpo e Imagem e Linguagem" (FUNARTE, 1979, p.48); e o outro, um livro de pesquisa do NEP, referência bibliográfica importante para a área da dança, da coreógrafa carioca Regina Miranda, com o título "Movimento Expressivo".

No que concerne aos espaços cênicos, em comemoração à criação da Sala Rio, em 26/05/1978 (FUNARTE, 1979, p.59), destinada à música, teatro, cinema, artes plásticas, folclores, palestras e debates, houve apresentações com o "Grupo Teatro e Movimento", de Angel e Klauss Vianna, de 20 de setembro a 7 de outubro: "apresentando o resultado da pesquisa "Significado e Funções de Uma Linguagem Gestual e sua Conotação no Campo da Dança", realizada em 1977 com apoio da Funarte; "O Silêncio dos Pássaros" (dança moderna), de 18 a 21 de outubro; e "Realejo" (dança moderna), em 11 de novembro.

Na Sala Funarte de São Paulo, inaugurada com 8.000 pessoas (FUNARTE, 1979, p.60), não constam apresentações de dança, e no escritório da Funarte sediado em Brasília, em julho de 1977, que apenas em janeiro de 1978 instalou-se na sede, a proposta era a de apoiar os órgãos sediados no Rio de Janeiro para apresentações de teatro e música com o "Projeto Mambembão" e "Projeto Pixinguinha", constando apresentações do Grupo "Andanças", de Stelinha Egg.

Entre os anos de 1978 a 1980, dos espetáculos montados na sala Sidney Miller, dez foram de dança, com a participação de 16 bailarinos nos espetáculos de 1979 e 1980, cuja relação por área e número de espetáculos pode ser vista no Quadro 4, a seguir:

Área	N.º de Espetáculos
Artes Plásticas	17
Música	42
Teatro	01
Filmes	19
Concurso de Violão	01

Quadro 4 - Apresentações Sala Sidney Miller
Fonte: Funarte/MEC (1981)

No ano de 1979⁹³, é o apoio a programações de festivais, pelo "Projeto Festival de Artes", que se consolida nas atividades da Funarte⁹⁴ com um maior dimensionamento quantitativo, somando, ao todo, 13 festivais apoiados nas áreas de música, artes plásticas, cinema, dança, folclore, teatro, artesanato, fotografia e educação artística. Entre esses, figuram o "II Festival de Uberlândia" e o "Festival de Arte da Bahia", que manteve o Concurso Nacional de Dança Contemporânea pelo terceiro ano consecutivo.

O apoio financeiro, mesmo sendo mantido, parece ter se reduzido em 1978, como previa a própria Funarte, e conforme menciona Dulce Aquino, idealizadora e coordenadora geral do Concurso Nacional de Dança Contemporânea (ESTADO DE S. PAULO, 1978 *apud* GUIMARÃES, 2010, p.12):

Este ano, apesar da FUNARTE ter liberado a verba de 300 mil cruzeiros para sua realização há um mês – prejudicando todo o esquema de divulgação –, o número de trabalhos escritos duplicou, em comparação ao ano passado. Além da Bahia, participaram representantes de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Brasília e Minas Gerais, num total de 68 inscrições, em grupos ou na categoria de solistas.

Os recursos do MEC-Funarte eram repassados para a realização de atividades culturais nas universidades federais (GUIMARÃES, 2010). O apoio a praticamente todos os festivais realizados em 1979 foram mantidos em 1980.

No "Festival de Arte da Bahia", o Concurso Nacional de Dança Contemporânea dava lugar a "I Oficina Nacional de Dança" (GUIMARÃES, 2010), que se desdobrou a partir da ideia do Concurso deflagrando "um movimento que reivindicava a autonomia da dança em relação ao Serviço Nacional do Teatro (SNT), propondo a criação de um

⁹³ Na Sala Guiomar Novaes, em 1979, houve apresentações de jazz, teatro e música pop e erudita. Na Sala Funarte de Brasília, nos anos de 1979-1980 foram realizadas as "Terças Musicais", apresentações de MPB, a "Quarta Filmes", cursos, conferências e shows, totalizando 191 espetáculos para um público de 30.940 pessoas. Neste ano, a Loja Funarte é criada para comercializar artesanato, discos, postais e livros (FUNARTE/MEC, 1981, p.59).

⁹⁴ No biênio 79-80 apenas altera-se o conselho curador da Funarte mantendo-se as hierarquias superiores da estrutura da instituição e do país: Presidente da República: João Baptista de Figueiredo; Ministro da Educação e Cultura: Rubem Carlos Ludwig; Secretário de Assuntos Culturais: Aloísio Magalhães; Presidente da Funarte: José Cândido de Carvalho. A Funarte mantém um conselho curador nos anos de 1979 e 1980. Conselho Curador da Funarte 1979: Raymundo José Miranda Souza (presidente), Maximo Ivo Domingues, Robson de Almeida Lacerda, Waldir Trigueiro da Gama, José Augusto da Silva Reis. Conselho Curador da Funarte 1980: Waldir Trigueiro da Gama (presidente), Antonio Carlos da Silva Muricy, Otto Oliveira de Lara Resende, Constantino Pedro Korcakakis, Cláudio Antonio Fontes Diégues (FUNARTE/MEC, 1981).

instituto específico para a dança, assim como a Música e as Artes Plásticas, que tinham seus próprios órgãos e a descentralização do apoio às artes pelas esferas públicas federais, muito focado no Sudeste e Sul do Brasil" (GUIMARÃES, 2010, p.17).

A transformação do Concurso Nacional de Dança Contemporânea em Oficina Nacional de Dança deu-se em virtude do entendimento do aspecto competitivo do primeiro como prejudicial, tendo sido eliminadas as premiações e direcionando-se o objetivo para "buscar caminhos para uma nova linguagem brasileira de dança contemporânea" (KATZ, 1981)⁹⁵.

Observa-se nessa iniciativa tanto os aspectos voltados à pesquisa de linguagem da dança quanto uma preocupação e ação voltadas à conquista de espaços políticos para a área, mostrando a importância deste projeto no cenário nacional brasileiro como um formato que integrou discussões aparentemente distintas da dança, que, contudo, se inter-relacionam e codependem, a exemplo das condições para a produção em dança e o estudo da própria linguagem, no recorte da dança contemporânea.

Áreas	1979	1980
Música	191	156
Artes Plásticas	57	40
Folclore	40	17
Teatro	39	78
Cinema	52	23
Dança ⁽¹⁾	24	42
Literatura	31	11
Fotografia	5	4
Artesanato	5	-
Integrado	22	27

Quadro 5 - Demonstrativo de eventos realizados por área

Fonte: Funarte/MEC (1981, p.67)

(1) Nas ações computadas no quadro de eventos, alguns dizem respeito à manutenção do Projeto Universidade, criado em 77 e que em 79 apoiou 47 instituições com 231 subprojetos, em 26 universidades federais, destas sendo (7) estaduais e (14) particulares. Não havendo um registro de quais as atividades em dança teriam sido realizadas apenas neste projeto (FUNARTE/MEC, 1981).

⁹⁵ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Na Bahia, uma discussão sobre a dança no Brasil", publicado no jornal Folha de S. Paulo, edição de 29/07/1981.

Em 1981, a dança aparece com outras áreas de atuação artística nas 150 atividades realizadas no "Projeto Universidade", que manteve o apoio a festivais, porém com uma redução de recursos justificada por ser este um projeto que dependeu de verbas especiais do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação, uma realidade prenunciada pela Funarte, como mencionado anteriormente (FUNARTE/MEC, 1981).

Em 1982 a Funarte investe em uma política de descentralização, na perspectiva de intensificação de apoio às demandas articuladas nas regiões e dá continuidade a seus programas "mesmo em um ano de dificuldades na economia brasileira, com rigoroso acompanhamento de todos os projetos e controle efetivo de gastos" (FUNARTE, 1983, p.7).

Ano da morte de Aloísio Magalhães⁹⁶, que havia assumido a Secretaria de Cultura, em 1981, e que passou a ser um dos defensores da ideia de que mais valia uma secretaria forte do que um ministério fraco (CALABRE, 2007). A Secretaria de Assuntos Culturais foi transformada em Secretaria de Cultura, ocorrendo não apenas uma mudança de nome como também aumentando a importância política da área cultural no Ministério com novo impulso para a área, nesse período, que se deu em virtude da presença de Aloísio Magalhães por suas características pessoais e de atuação política (BOTELHO, 2001).

O Centro de Documentação da Funarte (Cedoc) teve, nesse ano, como política de ação, o registro da produção e a circulação do produto cultural, não constando nenhuma publicação na área da dança ou da expressão corporal.

Ao patrocinar consecutivamente o "Festival de Arte da Bahia", em 1982⁹⁷, de 15/07 a 01/08, a Funarte apoiou a continuidade da realização da Oficina Nacional de

⁹⁶ Aloísio Magalhães foi nomeado pelo ministro Eduardo Portela, em março de 1979, diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, retomando o projeto de Mário de Andrade e alargando a ação da instituição (BOTELHO, 2001, p.94-95).

⁹⁷ Gestão no ano de 1982: Presidência da República: João Baptista Figueiredo; MEC: Esther Figueiredo Ferraz; Secretário Geral do MEC: Sérgio Mario Pasquali; Secretário de Cultura: Marcos Vinícios Vilaça; Diretora-executiva: Maria Edmea; Conselho Curador: Efetivos: Antonio Carlos da Silva Muricy (presidente), Otto Oliveira de Lara Resende, José Carlos Nogueira Diniz Filho, Constantino Pedro Koracakis, Paulo Roberto Krahe. Conselho Suplentes: Claudio Antonio Fontes Diégues, Maurílio Lemos de Avelar Filho, Remi Figureli Gorga, Eurico de Andrade Neves Borba, Iran de Abreu Martins (FUNARTE, 1983).

Dança Contemporânea 82⁹⁸, nesse momento, junto ao Serviço Nacional de Dança do Inacen. A Oficina foi considerada como um "Encontro aglutinador de grupos emergentes/extenso mosaico desta manifestação artística/possibilidade para participantes e público de perceber o que se faz de novo no Brasil para artistas carentes de recursos de produção mostrarem sua ideia pela sua arte [...]" (FUNARTE/CEDOC, 1982b).

A Funarte passa a apoiar, em 1983, o Festival de Dança de Joinville⁹⁹, que estreou em 10 de julho (FUNARTE/MEC, 1985; BIANCO JR., 1992). Inicialmente tímido, o festival foi tomando a dimensão de maior festival competitivo de dança no país – conta com quatro mil participantes – sendo considerado como o maior concurso de estudantes de dança também da América Latina.

Os anos subsequentes, de 1983 e 1984, conforme assinala a diretora-executiva da Funarte¹⁰⁰, Maria Edméa Falcão, no relatório de atividades, "foram de particular importância para administração cultural do país em virtude da descentralização administrativa, financeira e cultural alcançada pela Funarte e de democratização das instâncias de decisão da instituição" (FUNARTE/MEC, 1985, p.3-4).

Nesse período os recursos eram reduzidos. Conforme Botelho (2001, p.194): "Por outros documentos sabe-se que, em 84, o orçamento da instituição correspondia a 55% do de 1977 e que, já a partir de 1978, terceiro ano de existência da instituição, ele tendeu sempre a declinar".

Além de uma revisão da estrutura organizacional da Funarte, houve uma aproximação da esfera federal com as outras instâncias de poder e com os produtores de cultura (FUNARTE/MEC, 1985). O surgimento de outras formas de organização na área

⁹⁸ Apoiada pela BAHIA TURSA, Prefeitura de Salvador, UFBA, Fundação Cultural do Estado da Bahia/MEC/Funarte/Inacen/Serviço Nacional de Dança (FUNARTE/CEDOC, 1982b). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

⁹⁹ Ao longo de 21 anos, mais de 80 mil estudantes e profissionais da dança participaram do Festival, e os espetáculos foram vistos por mais de 1 milhão de pessoas. Hoje, o Festival de Dança de Joinville envolve 4 mil participantes e é o maior concurso de estudantes de dança da América Latina, reconhecido não apenas pela grandiosidade, mas pela organização e qualidade técnica. <http://www.festivaldedanca.com.br/2005/capa2f39.html>, de 10 de março de 2010.

¹⁰⁰ Presidente da República: João Baptista de Figueiredo; Ministra da Educação e Cultura: Esther de Figueiredo Ferraz; Secretário da Cultura: Marcos Vinícios Vilaça; Diretora-Executiva da Funarte: Maria Edméa Saldanha de Arruda Falcão. Com o Conselho Curador da Funarte 1984 subdividido em membros efetivos: Antonio Carlos da Silva Muricy*, Jose Carlos Nogueira Diniz Filho*, Paulo Gurgel valente*, José Ephim Mindlin, Nelson Pacheco Sirotsky*. E membros suplentes: Cláudio Antonio Fontes Diégues, Eurico de Andrade Neves Borba, Iron de Abreu Martins, Paulo Roberto Krahe*, Maria Clementina da Silva Duarte. * Titulares em 1983 (FUNARTE/MEC, 1985).

administrativa da cultura se dá em função das primeiras eleições diretas para os governos estaduais depois do golpe de 1964, gerando alterações nas políticas regionais. Foi nesse contexto que o Fórum Nacional de Secretários Estaduais da Cultura foi criado (BOTELHO, 2001), o que possibilitou uma reavaliação do papel dos órgãos de cultura no país, ressaltando o Estado como financiador e definidor de políticas (FUNARTE/MEC, 1985).

Conforme menciona ainda a mesma autora (2001), houve intencionalidade da direção da Funarte em apresentar balanço da gestão no relatório de 83-84, visando garantir o estabelecimento de um perfil e de uma política institucional coerentes, em que se pode verificar o resultado do apoio e do acompanhamento realizado nas regiões do País sublinhando a presença da Funarte.

É, também, o primeiro momento, nos relatórios da Funarte, que se menciona o apoio à organização e ao fortalecimento das representações de classe, considerada, no relatório, como uma tarefa prioritária para esta fundação "[...] na medida em que são agentes indispensáveis no processo de democratização da cultura" (FUNARTE/MEC, 1985, p.4). Atrelando o trabalho de organização às demandas dos diferentes segmentos da sociedade, a Funarte pôs-se em contato mais direto com produtores e instituições para descentralizar e democratizar a área artístico-cultural. O que, no decorrer da história, parece ser uma estratégia das instituições públicas de Estado de se aproximar das organizações e buscar modos de descentralizar as ações em virtude de cortes orçamentários e buscando suporte em outras parcerias.

Campos (2010) menciona que a Funarte incentivou as mobilizações do teatro e que, por vezes, equivocou-se, ao desejar que a classe da dança se organizasse do mesmo modo que a referida área. Entende Campos (2010), hoje, que isso se constituiu em um equívoco, porque o modo de operar e de se expressar da dança era distinto daquele do teatro, o que se comprova ao se observar o formato das organizações da sociedade civil da dança por meio de fóruns e coletivos que discutem assuntos e questões específicas da área. Isso, para ele, se distingue, e muito, das preocupações e dos motivos que levavam a classe do teatro a se reunir. Tendo como inimigo em comum a ditadura, a classe do teatro enfraqueceu-se nas suas articulações durante a década de noventa, quando viu extinta a causa de suas lutas, ao contrário da dança, que passou cada vez mais a discutir suas especificidades em fóruns de discussão (CAMPOS, 2010).

A Funarte, mesmo fortalecendo a frente da mobilização nas classes artísticas e considerando a importância do diálogo com a sociedade civil, no biênio 83-84 (FUNARTE/MEC, 1985) já enfrentava falta de pessoal especializado e dificuldades na elaboração e execução de projetos, o que se segue com uma alteração importante para a área cultural no país, com a instituição do Ministério da Cultura¹⁰¹, em 1985. Foi um ano de inauguração de uma ideia que constituiu para a Cultura um outro formato e condição de existência administrativa e, portanto artística, cultural e econômica.

Criação que acarreta, para a sobrevivência dos organismos da cultura, a precariedade de recursos públicos, entre outros fatores fragilizadores. Ao longo da década de oitenta, segundo Calabre (2005), houve uma retração dos investimentos públicos no campo da cultura em virtude da criação do ministério específico e consequente desmembramento das estruturas administrativas do Ministério da Educação e Cultura: "[...] as verbas ficaram majoritariamente com a educação, compondo um quadro de um futuro pouco promissor para a cultura" (CALABRE, 2005, p.15). Outro período em que foi reduzido o nível de investimentos públicos para esta área foi entre 1995-2002, na gestão do ministro Weffort (CALABRE, 2005, p.17).

A criação prematura do ministério é justificada pela impossibilidade de implementação de uma ideia como esta em pouco tempo e sem "qualquer discussão sensata sobre a pertinência ou não de tal criação" (BOTELHO, 2001, p.45), sem contar com o modo como o ministério se estabeleceu, que "foi imposto [...] rudemente e sem critérios" (LEITE, 1993, p.122).

No decorrer do processo de implementação do ministério houve um esvaziamento da política na área da cultura e da própria prática das instituições, o que ocorreu, também, em detrimento de uma resistência às ações ministeriais gerada pela criação desta instância hierarquicamente superior nas decisões em relação às fundações existentes, e pela falta de técnicos especializados no setor, entre outros fatores, como também a ausência de linhas de atuação política e o clientelismo (BOTELHO, 2001; CALABRE, 2005).

¹⁰¹ Presidente da República: Jose Sarney; Ministro da Cultura: Celso Furtado; Presidente da Funarte: Ewaldo Correia Lima (BRASIL/MINC, 1987).

Na dança, a Oficina Nacional de Dança Contemporânea, segundo relatório assinado por Dulce Aquino (FUNARTE/CEDOC, 1985a, p.1)¹⁰², foi interrompida em 1984 "[...] devido a problemas estruturais e políticos do sistema de ensino superior brasileiro que alcançaram o ponto crítico em 1984, [...]", apesar dos resultados até então alcançados. A Oficina foi realizada em 1985, com versão atualizada do projeto de 1984.

No mesmo documento, Aquino ressalta que a Oficina se caracterizava como o único evento de âmbito nacional, no setor da dança, que contemplava espaço "às formas coreográficas experimentais, ao novo enquanto linguagem estética e às manifestações autênticas populares como fonte de conhecimento para uma verdadeira linguagem brasileira da dança" (FUNARTE, 1985a, p.1).

Toda a década de 1980 é conduzida por uma retração nos investimentos públicos para a área cultural e é no esteio da criação do ministério que, em 1986, é promulgada a Lei n.º 7.505¹⁰³, conhecida como Lei Sarney, de incentivo à cultura, como alternativa para angariar outras fontes de recursos para a cultura (CALABRE, 2005, 2007). Lei considerada por Coelho (1997) como política de liberalismo cultural ou mecenato liberal, que privilegia as contribuições da iniciativa privada em detrimento da pouca (ou nenhuma) intervenção do poder público e que privatiza a iniciativa cultural, em tempos de restrição de recursos, conforme mencionado no Capítulo 1.

Há uma ambivalência sobre as condições da instituição Funarte que permanece até o início dos anos 90, assinalada na introdução do relatório dos anos de 1985-1986, quando esta fundação é considerada como uma "instituição plenamente consolidada". Para o biênio se visava a um planejamento criterioso de suas atividades para preservar e ampliar espaços conquistados e comemorava-se 10 anos de Funarte¹⁰⁴, porém sem recursos e com redução de pessoal especializado (BRASIL/MINC, 1987).

Na dança o registro encontrado diz respeito à Oficina Nacional de Dança Contemporânea, realizada de 09 a 19 de julho de 1987, com uma programação composta por cursos, oficina de criação infantil, laboratórios de experimentações corporais, seminários e conferências, espetáculos de solistas e grupos brasileiros e

¹⁰² Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁰³ Lei n.º 7.505, de 02 de junho de 1986 (CALABRE, 2007, p.94).

¹⁰⁴ Cabendo lembrar que em 1987, é aprovado novo estatuto da Funarte conforme anteriormente mencionado com o estabelecimento de nova estrutura administrativa pela criação da Fundacen.

estrangeiros de caráter experimental e apresentações, conforme formulário de inscrição da Oficina (FUNARTE/CEDOC, 1987a)¹⁰⁵.

Além de não haver registros sobre atividades de dança no Relatório de Atividades Funarte durante o biênio 1988-1989¹⁰⁶, inexistiu um documento que apresente relatório do ano de 1990, no Cedoc. São três anos sem registros oficiais na área da dança¹⁰⁷. Uma ausência continuada e estendida no tempo da instituição Funarte.

Ao mesmo tempo, constam os 14 anos de existência da Funarte, com o reconhecimento de que o maior capital da instituição era representado pelo conhecimento e competência da instituição: "[...] que a credencia como instrumento de ação a serviço do desenvolvimento cultural do país" (FUNARTE, 1990, p.1).

Contudo, na leitura dos registros de autores como Botelho (2001) e Calabre (2007), constata-se a pouca valorização dos órgãos públicos ao conhecimento adquirido pelos técnicos da Funarte, e a rasa produção ou execução de programas ou ações que dessem continuidade ao que havia até então sido desenvolvido, lapidado e conquistado, tanto nos registros quanto na pesquisa e ação na área da cultura e da dança.

2.3 A DANÇA NO SNT

No que concerne à dança, o investimento inicial do SNT ocorreu entre os anos de 1977 e 1978: "Em 1976, segundo orientação do Ministro Ney Braga¹⁰⁸, o Serviço

¹⁰⁵ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁰⁶ Presidente da República: José Sarney; Ministro da Cultura: José Aparecido de Oliveira; Presidente da Funarte: Edino Krieger. Relatório de atividades 88-89. Não consta apresentação de sumário neste relatório (FUNARTE, 1990).

¹⁰⁷ Os documentos encontrados no Cedoc são mantidos em pastas avulsas, considerados como dossiês.

¹⁰⁸ "Em 1961 elege-se governador do Estado do Paraná e governará entre 1961 a 1965, agora já como uma das maiores lideranças políticas nacionais, do Partido Democrata Cristão. Em 1963 atinge o posto de general do Exército. O estado viverá seu momento de maior prosperidade e de criação da infraestrutura econômica que o caracterizará nos trinta anos seguintes. Ney Braga foi o responsável pela criação do Plano de Desenvolvimento Econômico do Paraná, projeto ousado de industrialização baseando em financiamento com recursos próprios do Estado [...] "Ney Braga assumirá o Ministério da Educação do Governo Ernesto Geisel, de 15 de março de 1974 a 30 de maio de 1978 tendo criado diversos incentivos às artes e cultura brasileiras, com total reconhecimento do meio artístico nacional" (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Nei_Braga>. Acesso em: 15 dez. 2009).

Nacional de Teatro passou a incluir na sua esfera de atribuições a arte da dança completando uma visão e uma filosofia já estabelecida para o teatro [...] (FUNARTE/CEDOC, 1978a, p.1)¹⁰⁹. Atribui-se ao então ministro Ney Braga (FUNARTE/CEDOC, 1978a; CARVALHO, 2010) a iniciativa de incluir a dança nos programas do SNT.

Cabe destacar alguns aspectos que envolveram os ambientes vivenciados por Ney Braga durante suas gestões como governador do Estado do Paraná e como Ministro da Educação e Cultura: participou do "I Encontro de Escolas de Dança", realizado em 1962, em Curitiba, quando era governador do Estado (UFPR, 1962). Ainda, o sonho paranaense alimentado desde 1956, de criar um corpo de "ballet" capaz de se destacar nacionalmente, fez com que o governo do Paraná investisse na dança desde então, e criasse, em 1969, a Companhia do Balé Teatro Guaíra (BTG), após a gestão de Ney Braga como governador de Estado. Essa companhia fazia parte do imaginário da sociedade curitibana e da concretude de investimentos públicos dos cofres paranaenses desde 1956, ano de criação da Escola de Dança do Teatro Guaíra, que foi concebida para gestar os bailarinos que viriam a trabalhar na companhia profissional. O BTG foi a terceira companhia profissional financiada por estados brasileiros: "[...] afora os corpos de baile dos teatros Municipais do Rio de Janeiro e São Paulo" (JORNAL DIÁRIO DO PARANÁ, 14/09/69).

Cardoso (2010), que foi assessor de dança no SNT e, posteriormente, diretor do Serviço Brasileiro de Dança, no Inacen, e que participou deste "I Encontro" como bailarino, menciona a intensidade do intercâmbio produzido, em 1962, em Curitiba, e valida a ideia de que Ney Braga foi influenciado pelo ambiente do "I Encontro de Escolas de Dança" para que tomasse como diretriz de sua gestão como ministro a implantação da dança nos programas da esfera federal, via SNT.

Inicialmente, na dança, as ações do SNT foram direcionadas para a produção de espetáculos e circulação de grupos de dança por meio das denominadas "excursões", expandindo-se as ações para a realização de cursos de formação técnica e apoio a festivais, mostras e encontros, muitos destes eventos realizados nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, tendo, contudo, como preocupação, uma dimensão nacional de atuação logo de início (FUNARTE/CEDOC, 1982a).

¹⁰⁹ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

O SNT denominou "Projeto Dança" o programa implantado em 1977, norteando suas iniciativas para atingir o desenvolvimento da dança, no País, e visando promover a atividade profissional, a abertura de novos espaços, orientação e recursos à formação de artistas e técnicos e a ampliando, por meio de atividades específicas, a faixa de público voltada para a dança. Pela existência deste programa instituiu-se uma área de dança, que passou a atuar paralelamente à área de teatro (FUNARTE/CEDOC, 1982a, p.6) na estrutura e funcionamento do SNT:

Em 1977, o SNT, passou a incluir na sua esfera de atribuições aquelas concernente à arte da dança, complementando uma visão e uma filosofia já estabelecida para o teatro, segundo Celso Cardoso, assessor da área, "foi necessário definir uma linha de atuação, levando em conta a problemática específica da área no Brasil, integrando-a efetiva e harmonicamente ao nosso contexto cultural. Foi adotado o termo dança como genérico e abrangente a todas as manifestações, tanto do balé clássico, como de dança moderna, contemporânea ou étnica. A busca intensa que tem se desenvolvido no sentido de uma linguagem e de uma expressão de dança genuinamente brasileiras tem lançado artistas em caminhos variados, revelando a multiplicidade de posições que exigiu uma visão em profundidade e extensão que não deixasse de considerar essa variedade de tendências no levantamento da problemática da atuação. Igualmente deveu-se considerar as diferenças regionais, marcadas por realidades sociais e econômicas diversas dos grandes centros como Rio e São Paulo (JORNAL O POPULAR, 1978).

Ainda como atuação no campo da dança, o SNT lança editais públicos¹¹⁰ para montagem de espetáculos e para a experimentação na linguagem da dança, sendo considerados, tais editais, como a primeira iniciativa em patrocínio para a área. O Edital de "Patrocínio de Montagem", entendido como um edital piloto, visava ao retorno dos artistas para se prosseguir na elaboração das próximas edições dos editais, tendo sido uma ferramenta importante para o levantamento de critérios que iriam compor a continuidade desta iniciativa.

Nesse início, houve também uma preocupação em divulgar a nova área de atuação do SNT, demonstrando a necessidade de alcance nacional da informação: os textos citados acima, de apresentação do "Projeto Dança", foram publicados em jornais de Goiânia (GO) e Florianópolis¹¹¹ (SC), no ano de 1977.

¹¹⁰ Os Editais Públicos n.º 4/78 e 8/78 para montagem de espetáculos tiveram aprovados 10 projetos de dança e 15 projetos para experimentação na dança aprovados (JORNAL O POPULAR, 1978).

¹¹¹ Matéria publicada no Jornal de Santa Catarina, de 26/09/78.

Segundo o jornal O Popular, de Goiânia/GO, em sua edição de 6/10/1978: "O Edital de Patrocínio de Montagem visava resposta da classe para elaborar os próximos, foi um edital piloto, com isto levantou-se outros critérios", o que demonstrava que a continuidade no lançamento do edital codependia, nesse momento inicial, do diálogo com a classe artística da dança, conforme as necessidades de ajustes no trato com a realidade.

As diretrizes do SNT para a área da dança, nesse período, se desdobravam em outras ações:

Outra das metas dentro do Projeto Dança é conseguir uma casa de espetáculos para a realização de temporadas regulares de espetáculos de dança, visando estimular a criação artística e o mercado de trabalho, bem como disciplinar o público a períodos e horários regularmente dedicados a dança. Nesse sentido está sendo realizado o início de um convênio com a Faculdade de Letras (RJ) – ainda não firmado – para a cessão do Teatro Gil Vicente, na Avenida Chile. Também há um convenio estabelecido com a UERJ para logo após o término de obras do seu teatro no campus Universitário, no Maracanã, com capacidade de 1800 lugares, onde deverão se realizar grandes espetáculos de dança (JORNAL O POPULAR, 1978).

Uma diretriz que se desdobrou no decorrer do tempo e que contou com mobilizações dos artistas da dança na década de 1980, os quais chegaram a ser considerados os "sócios do prejuízo"¹¹², em virtude da falta de espaços para suas apresentações, como será apresentado adiante.

Outra iniciativa apoiada pelo SNT foi voltada para a produção de sapatilhas de dança, com recursos para aquisição de maquinaria visando ao desenvolvimento e aperfeiçoamento desse tipo de indústria no País (JORNAL O POPULAR, 1978).

O projeto "Memória da Dança", lançado no mesmo ano, consistia em registros de depoimentos de pessoas que contribuíram de forma relevante para o desenvolvimento da arte da dança no País, e foram produzidos por um processo idêntico ao da Série "Depoimentos do SNT", embora com a gravação da obra do coreógrafo ou artista em tapes, o que facilitou o registro (FUNARTE/CEDOC, 1982a; JORNAL O POPULAR, 1978).

¹¹² Termo utilizado por Celso Cardoso para definir a situação precária dos artistas da dança, segundo (CAMPOS, 2010; CARDOSO, 2010).

A ação do SNT de incentivar a circulação de grupos e companhias em território nacional por meio das "excursões" era avaliada, por Katz (1978)¹¹³, como possibilidade de amadurecimento para os grupos, ao mesmo tempo em que se constituía em uma contribuição para artistas locais, que teriam acesso a produções em dança e o que levaria a um desenvolvimento da área, no Brasil. Por outro lado, Katz ponderava sobre um aspecto importante dessa política que deveria ser reavaliado. Durante excursão do Corpo de Baile do Municipal de São Paulo por 14 cidades brasileiras, pelo projeto do SNT, a **política de cobrança de ingressos** (grifo nosso) dificultou o acesso do público ao trabalho da Cia em algumas capitais do país, tendo em vista o alto preço e a não opção de meia entrada, o que se opunha à política local do Estado de São Paulo de popularização dos ingressos (KATZ, 1978).

A justificativa do SNT creditava um valor à "relação preço-qualidade" do espetáculo, que viria a ser desmerecido caso se popularizasse a política de cobrança de ingressos já que a companhia de São Paulo era considerada pouco popular junto ao público em outras praças. Katz (1978) assinalava a importância de se modificar esse parâmetro e a importância da circulação das companhias, em virtude da dificuldade do *Stagium* – única companhia brasileira no período preocupada em visitar outros centros, para se mencionar como exemplo – de se manter viajando pelo País, sem apoio.

Um dos pontos de importância ainda hoje, a ser acrescido na ideia de circulação da dança pelo País, vinha registrado no artigo de Helena Katz pelo entrevistado Antonio Carlos Cardoso, que ao retornar da "excursão" da companhia, se manifestava quanto à falta de mercado em outras localidades para além do eixo Rio-São Paulo. Tanto pela falta de apoio, fomento e reconhecimento – de se reconhecer a existência de outros que fazem e produzem – quanto pela quantidade encontrada de grupos e artistas de outras localidades que produziam dança e pela quantidade de público interessado em dança, o que deveria ser, segundo Cardoso, um sinal para que a circulação contribuísse para que **"grupos locais interferissem em suas políticas locais"** (grifo nosso).

¹¹³ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "SNT dá passo em falso com o Corpo de Baile", publicado no jornal Folha de S. Paulo, edição de 27/10/1978.

Mesmo não se podendo afirmar pela ausência de indicadores que o eixo Rio-São Paulo ainda hoje conta com um mercado mais amplo para a dança – até mesmo pela realidade que se construiu em outros estados, a exemplo de Minas Gerais – alguns pontos devem ser considerados trinta e três anos depois: é necessário potencializar a dança, grupos e políticas locais em vários cantos do país; incrementar a profissionalização nos locais, evitando o êxodo em território nacional, o que era considerado, naquele momento, um problema relevante tendo em vista que os bailarinos, por falta de escolas e de continuidade em suas formações e por ausência de mercado em suas cidades e estados, precisavam mudar de cidade.

Outro aspecto levantado na mesma matéria é a valorização de companhias estrangeiras que foram custeadas pela administração pública paulista com custos astronômicos. Essa ideia de apoiar "grandes" nomes, ou nomes de "renome internacional" é um aspecto a ser estudado, pois baliza escolhas políticas que envolvem recursos locais e acabam sendo repassados para artistas e grupos de fora, não ficando praticamente nenhum resíduo ou rastro que justifique o desembolso. Como produções locais podem ser estimuladas, mantidas e contribuir para a expansão do mercado da dança com a sobrevivência digna de artistas e pesquisadores locais. Com isso, não se quer menosprezar as iniciativas de intercâmbio e troca informacional que geram conhecimento e espaços de desenvolvimento de ideias que contaminam e podem ser apreendidas por qualquer um. Apenas se sublinha que critérios devem ser estabelecidos para que algumas ações não perpetuem estratégias que inibem o fomento e a produção de artistas, seja nacional, estadual, distrital ou de âmbito municipal.

Nesse sentido, a política proposta do SNC permitirá escolhas que equilibrem desajustes de repasse orçamentário entre instâncias, caso o estado ou município assinem e exercitem o acordo, pacto federativo. Ressalva-se que isso tudo ainda dependerá da atuação das organizações da sociedade civil e do controle social.

2.3.1 Memória da Dança: as Mostras de Filmes

De novembro a dezembro de 1978, o Serviço Nacional de Teatro patrocinou o evento "Dança Mostra de Filmes", no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, realizado pelo "Espaço Dança". Compunha-se o evento de duas atividades: a "Mostra de Filmes de Dança"¹¹⁴, com projeção de filmes estrangeiros (16mm) cedidos pelas embaixadas e de filmes (16mm e super 8) levantados junto aos profissionais de dança moderna da época; e o "Relatos de Experiências Vividas"¹¹⁵, com a apresentação de depoimentos de criadores e de nomes ligados à dança considerados representativos na área (FUNARTE/CEDOC, 1978b).

As "Mostras de Filmes de Dança" tiveram continuidade nos anos de 1979¹¹⁶ e 1980¹¹⁷, com apoio do Serviço Nacional de Teatro pela Secretaria de Assuntos Culturais. Sobre a mostra de 1980, não se encontrou nenhum folder, apenas o dossiê interno do Cedoc.

Um diferencial entre a 1.^a mostra de filmes de dança e a realizada no ano de 1979 foi o texto de apresentação que consta no folder sobre o intuito da realização do evento. Na primeira mostra, explicita-se a importância do registro e memória da dança: "Este esforço propõe uma **tomada de consciência da necessidade da organização de uma memória coreográfica** (grifo nosso) com os trabalhos mais importantes realizados pelos nossos criadores. Atualização das remessas de filmes estrangeiros para nossa informação e consulta" (FUNARTE/CEDOC, 1978b).

¹¹⁴ Com apoio da Gilda Murray Realizações Artísticas, Centro Cultural da França e Coca-Cola e colaboração das filmotecas das embaixadas França, Grã-Bretanha, Estados Unidos e Alemanha. Na programação filmes de Isadora Duncan, Rudolf Von Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss, Ruth St. Denis e Ted Shaw, Charles Weidman, Martha Graham, José Limón, Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Alvin Ailey e Maurice Bejárt (FUNARTE/CEDOC, 1978b). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹¹⁵ Os relatos da dança moderna foram feitos por Nina Verchinina, Klauss Vianna, Helenita Sá Earp, Lourdes Bastos, Gerry Marretzky, Esther Piragibe, Gilberto Motta, Mercedes Baptista, Angel Vianna, Suzana Braga, Gilda Murray (FUNARTE/CEDOC, 1978b).

¹¹⁶ Com apoio do IBAM e do Departamento Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a Mostra de Filmes de Dança de 1979, foi realizada no Auditório do IBAM nos dias 3,10,17 e 24 abril e 8,15,22,e,29 de maio, e no Auditório 111 – Campus da UERJ, nos dias 4,11,18,e,25 abril e 2,9,16,25 e 30 de maio, com a apresentação de filmes como o clássico Romeu e Julieta (FUNARTE/CEDOC, 1979). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹¹⁷ A Mostra de Filmes de Dança, em 1980, foi realizada de 23 de abril a 27 de junho, no Teatro Glauce Rocha, na Universidade Santa Úrsula e no Auditório 71 do Campus da UERJ, constando apoio de diversos Consulados (FUNARTE/CEDOC, 1980a). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

Já no texto de apresentação dos relatos de experiência manifesta-se uma preocupação com a articulação entre os profissionais da dança visando ao fortalecimento da área, que pode ser considerado, neste primeiro momento, um intuito de mobilizar os artistas da dança neste período: "Com o objetivo de estimular uma troca de conhecimentos e experiências no ambiente da dança **que possibilite a maior aproximação dos integrantes da nossa comunidade de dança com o consequente crescimento da mesma**" (FUNARTE/CEDOC, 1978b, grifo nosso).

2.3.2 Os Ciclos de Dança Contemporânea

Uma das diretrizes do Projeto Dança era voltada ao "[...] apoio e incentivo às manifestações de caráter experimental, cuja contribuição é indispensável ao desenvolvimento da dança [...]. Para tanto, já se realizou nos meses de julho e agosto, o I Ciclo de Dança¹¹⁸, no Teatro Experimental Cacilda Becker" (JORNAL O POPULAR, 1978).

O "I Ciclo de Dança Contemporânea", mencionado por Celso Cardoso, constituía-se em uma das ações do Projeto Dança que se desdobrou em outras cinco edições, e teve duração de cinco semanas, contando com a apresentação de oito espetáculos que lotaram o Teatro Cacilda Becker, às segundas e terças-feiras, entre julho e agosto de 1978 (FUNARTE/CEDOC, 1980b)¹¹⁹.

O diretor do SNT, Orlando Miranda de Carvalho, menciona sobre os desdobramentos do I Ciclo: "Ele permitiu uma melhor definição de um movimento de dança que tinha surgido na Bahia, se ampliando em São Paulo e no Rio, com artistas jovens revelando uma inquietação com relação à dança, se lançando numa busca muita intensa de renovação das formas de expressão existentes" (FUNARTE/CEDOC, 1980b, p.2).

¹¹⁸ Compuseram a programação do I Ciclo de Dança Contemporânea as seguintes apresentações: Grupo Construção Teatral de Dança, no Estúdio Gerry Marretzky, coreografia de Mara Borba, com Henri Michel, Ruth Rachou, Raul Rachou, Ricardo de Almeida, Miguel Magno, Ismael Ivo, Debby Growald, Benê Mendes e Mara Borba (JORNAL O POPULAR, 1978).

¹¹⁹ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

O movimento de dança mencionado por Carvalho era vinculado ao Concurso Nacional de Dança Contemporânea:

Não podemos deixar de associar o movimento de mobilização dos grupos e artistas da dança no Rio de Janeiro e em São Paulo para reivindicar a realização do 1.º Ciclo de Dança no Rio de Janeiro com a experiência da participação desses grupos e artistas na 1.ª edição do Concurso Nacional de Dança Contemporânea, na Bahia, uma vez que é possível identificar a presença de muitos desses grupos na Bahia em 1977. São eles que reivindicam ao SNT a realização do 1.º Ciclo de Dança no Rio (GUIMARÃES, 2010, p.14).

O "I Ciclo" lotou o Teatro Cacilda Becker todos os dias com a participação do público e da classe (FUNARTE/CEDOC, 1980b) e teve organização do assessor de dança do SNT, Celso Cardoso, do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversões do Rio de Janeiro (SATED-RJ) e **da Associação de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro** (grifo nosso). O apoio concedido aos grupos era destinado às passagens rodoviárias, diárias de alimentação e a renda da bilheteria.

O "II Ciclo de Dança Contemporânea"¹²⁰ foi realizado de setembro a outubro de 1979, no Teatro do BNH, entre quarta e domingo, às segundas-feiras no Teatro Experimental Cacilda Becker, com mostra de filmes, debates e conferências, e às terças-feiras com espetáculos experimentais com grupos do Rio de Janeiro. Mantinha-se o foco norteador para sua realização, na

[...] busca de novas formas de expressão pela dança que refletem de forma autêntica a realidade do homem contemporâneo e a sociedade em que vivemos, tanto em termos universais, quanto em termos de realidade nacional. Atendendo a um setor dentro da área de dança onde repousa grande parcela do potencial de criação artística, para novos trabalhos [...] e tem motivado o aparecimento de novos grupos (FUNARTE, 1980b, p.2).

¹²⁰ Grupos participantes do II Ciclo de Dança Contemporânea foram: Grupo Coringa, Dancor, Flor e solo de Mariana Muniz e Michel Robn (RJ), integrantes da Associação de Dança Contemporânea. Participantes de São Paulo: Ismael Ivo, Denilto Gomes, Mara Borba; Participantes de Brasília: Grupo Pitú; Participantes da Bahia: Lívia Serafim; participantes de Minas Gerais: Trans-forma; do Espírito Santo: Grupo de Ballet Aplicado. A programação ainda contou com palestra proferida por Rogério Luz e com mesas redondas discutindo temas sobre música com Henrique Neschling, Henrique Morelenbaum; sobre iluminação com Jorge Monclar e Jorginho de Carvalho e sobre concepção de espetáculo com Lourdes Bastos, Graciela Figueroa, Suzana Braga, Célia Gouveia, Hugo Rodas, José Possi Neto. Ainda, o Grupo Mudança de Eva Shul (RS) e para as apresentações no teatro experimental: Mauro Cesar e Mariana Muniz; Regina Vaz; Michel Robin; Graciela Figueroa com Debby Growald, Ligia Veiga, Beatriz Junqueira, Padro Sayad, Milton Dobin, Louise Cardoso; e Tânia Martins (FUNARTE/CEDOC, 1980b).

A partir do II Ciclo, o número de grupos participantes duplicou e, segundo Carvalho (FUNARTE/CEDOC, 1980b), o público aumentou consideravelmente. Dessa vez, foram realizados espetáculos de quarta a domingo no Teatro do BNH com grupos de outros estados, enquanto os grupos de dança do Rio de Janeiro se apresentavam, simultaneamente, no Teatro Cacilda Becker.

O crescimento do movimento de dança, no país, não parou no "II Ciclo" e surpreendeu o SNT no lançamento do "III Ciclo"¹²¹, que contabilizou cerca de 60 inscrições de grupos de todo o País, totalizando mais de 350 artistas que enviaram ao SNT propostas para participação na referida edição, realizada entre setembro e outubro de 1980, no Teatro Tereza Rachel, com nove semanas de duração (FUNARTE, 1980b).

A prerrogativa inicial definida como objetivo para a realização dos Ciclos, a de incentivar o exercício de uma dança experimental no país, encontra na fala do Diretor do SNT, em 1980 (ano de realização do "III Ciclo de Dança Contemporânea"), parte de seu alcance. O número crescente de interessados em participar determinou a necessidade de que fosse constituída uma comissão de seleção, a qual teve a participação de representantes do SNT, Sindicato de Artistas e Técnicos (SATED), do Rio de Janeiro e da Associação de Dança Contemporânea (FUNARTE/CEDOC, 1980b).

Dos cerca de vinte grupos que pretendiam participar, foram selecionados quinze grupos, ao todo: sete de São Paulo, quatro do Rio de Janeiro, um de Minas Gerais, um do Rio Grande do Sul, um de Pernambuco e o um, da Bahia. Além das apresentações artísticas dos grupos selecionados, paralelamente foi realizada a projeção de filmes de dança e cursos especializados.

¹²¹ A programação do III Ciclo constituiu-se de: palestra com Rolf Gelenwski, bailarino, professor e escritor que foi diretor da Escola de Dança na UFBA; palestra com 03 críticos de São Paulo: Helena Katz, do jornal Folha de S. Paulo, Ruy Fontana Lopes, da Revista Isto é e Marília Pacheco Fiorillo, da Revista Veja com o tema Criação Coreográfica Contemporânea. E teve os seguintes grupos e artistas participantes: Claudio Ribeiro (DF); Grupo Quadrilha (SP) com coreografia de Tales Pan Chacon; Dança de Câmera do Rio de Janeiro com coreografia Jorge Monclar; Balé Popular do Recife (PE) direção de André Luiz Madureira; Grupo D'EU (SP) dirigido por Ivaldo Bertazzo quando já fazia pesquisa com dança oriental e aqui juntou pessoas com diversas formações de linguagem de dança para maior liberdade de colocação da pesquisa por ele desenvolvida; Teatro de Dança de São Paulo, dirigido por Célia Gouveia, dançando com Zélia Monteiro, J.C. Violla, João Ubida e Rose Acras; Construção Teatral de Dança (RJ) dirigido por Gerry Marezki; Grupo Mudança (RS) dirigido por Eva Shul; Grupo Andança (SP); Mauro Cesar, Ricardo Leitner e Deborah Frichman (RJ); Coringa Grupo de Dança (RJ) (FUNARTE/CEDOC, 1980b).

Nesse "III Ciclo"¹²² emergiu a necessidade de se consolidar, também, o aspecto regional desses movimentos, segundo Celso Cardoso: "Se a realidade brasileira é marcada por profundas diferenças regionais – explica Celso Cardoso - é natural que uma busca de expressão também assuma caráter regional, e consciente disso, o Ciclo continua fiel ao seu objetivo de estimular a busca de uma linguagem de dança caracteristicamente brasileira" (FUNARTE/CEDOC, 1980b, p.1). Uma preocupação que a Funarte passa a ter em 1982.

Ainda conforme Cardoso (FUNARTE/CEDOC, 1980b), o aumento do interesse e da participação dos grupos, no decorrer da realização dos Ciclos e das Mostras Regionais e Estaduais, mostrava a capacidade de expansão dos eventos, sendo um elemento positivo para a continuidade e o desenvolvimento das ações na área.

Nesse mesmo documento, que data de 7 de agosto de 1980, é mencionado que em seu terceiro ano de realização os "Ciclos de Dança Contemporânea" se constituíram em uma mostragem de trabalhos coreográficos dirigidos para a busca de novas formas de expressão da dança, valorizando, sobretudo, aquelas que revelavam maior integração e consciência da realidade brasileira.

Segundo Orlando Miranda, diretor do SNT, os ciclos se ampliavam tanto quantitativamente quanto qualitativamente a cada novo ciclo (FUNARTE/CEDOC, 1980b, p.2): "O elevado número de inscrições para o III Ciclo (cerca de 60 grupos de todo país) não só demonstrou que o movimento de dança tem crescido de uma forma surpreendente, como determinou a necessidade de que fosse feita seleção de participantes". Miranda enfatiza, ainda:

Por enquanto – diz o diretor do SNT – é o que podemos fazer no setor. Mas longe de nós pensar que com este Ciclo estamos resolvendo os problemas da dança, no país. Tudo isso é apenas o começo. Através tanto dos Ciclos quanto das mostras estaduais que o SNT tem realizado, poderemos fazer um levantamento de tudo o que está acontecendo no setor. E no próximo ano, as mostras nacionais e regionais deverão se ampliar significativamente, como de resto a dança em si. Nosso propósito é contribuir com tudo aquilo que a dança precisa (FUNARTE/CEDOC, 1980b, p.2).

¹²² O III Ciclo teve a Supervisão de Celso Cardoso com Coordenação de Alfredo Moreira e apoio do SATÉD-RJ e da Associação de Dança Contemporânea (FUNARTE/CEDOC, 1980b).

O Serviço Nacional de Teatro, em 1980, realiza a "I Mostra de Dança do Distrito Federal"¹²³, evento que abrangeu todos os grupos de dança do Distrito Federal, conforme publicado pelo Jornal de Brasília em sua edição de 22/05/80 (p.32).

No quarto ano de existência da dança no Serviço Nacional de Teatro (SNT), o "Encontro de Academias de Balé"¹²⁴ foi realizado no Rio de Janeiro, de 28/11 a 18/12/1980, apontando para um recorte na linha de atuação para a área: "No plano de atividades para a área da dança, traçado pelo SNT, consta como elemento destacado o atendimento e apoio a todos os estabelecimentos de ensino de dança, e entre eles, as Academias de Ballet" (FUNARTE/CEDOC, 1980d, p.1).

A preocupação da esfera de poder federal em apoiar as academias que, em 1980 é tomada como diretriz do SNT, é justificada na entrevista concedida por Marcos Teixeira Campos, atual coordenador da área de circo, da Funarte, e ex-coordenador de dança da instituição, pela importância das academias, naquele período, no processo de formação de bailarinos profissionais, o que contribuiria para a configuração de um mercado profissional para a dança.

Como apontado anteriormente, a questão da falta de escolas e espaços para se dar continuidade à profissionalização do artista da dança era pertinente a todos os cantos do país e não um problema localizado apenas na cidade do Rio de Janeiro, o que resultava em um êxodo nacional em direção ao eixo Rio-São Paulo. Apesar dessa perspectiva, em São Paulo não era diferente, conforme assegurava Katz (1977b)¹²⁵ sobre a **falta de curso profissional**, além da consequente **ausência de condições de existência para a vida profissional** (grifo nosso). Mesmo alertando neste artigo, denominado "Sair para poder ficar", sobre as possibilidades que poderiam ser desencadeadas para a dança como profissão, no Brasil, Katz abordava a preocupação única das escolas com a formação de bailarinos virtuosos e questionava sobre a necessidade de os estudantes terem de continuar seus estudos fora do país como,

¹²³ O período de realização previsto no projeto foi de 15/08/80 a 17/10/80 nas cidades satélites e de 21/10/80 a 1/11/80 no Plano Piloto do Distrito Federal (FUNARTE/CEDOC, 1980c). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo]. A realização do evento fica comprovada pela matéria do Jornal de Brasília, de 22/05/80 (DF-BSB), p.32). Em matéria intitulada *Todos os grupos do Distrito Federal*.

¹²⁴ Realizado no Teatro Fernando de Azevedo, com apoio do Instituto de Educação e Órgãos vinculados ao MEC (FUNARTE/CEDOC, 1980d). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹²⁵ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Sair para poder ficar", publicado no Jornal da Tarde/SP, edição de 25/07/1977.

muitas vezes, incentivavam seus próprios professores: "**Como impedir as pessoas de deixarem o país sem a existência de condições concretas? Onde completar a formação em dança?**" (grifo nosso).

E continuava, fazendo pertinentes as questões de dantes, ainda hoje:

[...] **como está a dança entre nós? Teremos conseguido montar a infraestrutura necessária ao funcionamento de escolas mais completas? O projeto de uma universidade de dança em São Paulo terá, finalmente, sido desencantado pela varinha das autoridades nem sempre competentes?** (grifo nosso).

A ausência da dança nas universidades deve ser computada como um fator predominante para que a própria área da dança, no início da atuação da Funarte, conforme já explicitado, não fosse contemplada em um maior número de festivais universitários. A realidade atualmente é bem diversa; São Paulo possui três cursos superiores de dança na capital: na Universidade Anhembi-Morumbi, o curso de "Comunicação e Artes do Corpo", na PUC, e outro na Faculdade Paulista de Artes. E no Brasil¹²⁶, totalizam-se, hoje, 24 cursos superiores de dança.

Contudo, o Plano Nacional de Dança, elaborado a partir de 2005 pelo Colegiado de Dança, estabelece no Eixo 3 "Formação em dança e de público", na Diretriz 3.2 "Ampliação da oferta nas instâncias públicas e privadas para a formação do profissional em dança em nível técnico e superior", e a seguinte ação (3.2.2): "Garantir a implantação de pelo menos um curso superior de dança em cada estado e no

¹²⁶ **Universidades Públicas:** UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas - CAMPINAS (SP); UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PORTO ALEGRE (RS); UERGS - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - MONTENEGRO (RS); UFPel/IIAD - Fundação Universidade Federal de Pelotas - PELOTAS (RS); FAP - Faculdade de Artes do Paraná - CURITIBA (PR); UFPA - Universidade Federal do Pará - BELEM (PA); UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte - NATAL (RN); UFAL - Universidade Federal de Alagoas - MACEIO (AL); UFS - Universidade Federal de Sergipe - LARANJEIRAS (SE); UFBA - Universidade Federal da Bahia - SALVADOR (BA); UFV - Fundação Universidade Federal de Viçosa - VICOSA (MG); UEA - Universidade do Estado do Amazonas - MANAUS (AM); UFPE - Universidade Federal de Pernambuco - RECIFE (PE); UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro - RIO DE JANEIRO (RJ). **Universidades Particulares:** Comunicação das Artes do Corpo - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - SÃO PAULO (SP); UniverCidade - Centro Universitário da Cidade - RIO DE JANEIRO (RJ); FAV - Faculdade Angel Vianna - RIO DE JANEIRO (RJ); UNESA - Universidade Estácio de Sá - (RJ); Universidade de Cruz Alta - CRUZ ALTA (RS); Universidade Anhembi Morumbi - SAO PAULO (SP); Faculdade Tijucussu - SAO CAETANO DO SUL (SP); Universidade Luterana do Brasil - CANOAS (RS); Faculdade Padrão - GOIANIA(GO); Faculdade Paulista de Artes - SAO PAULO (SP) (MEC/INEP, 2010).

Distrito Federal, em instituições públicas." (PND). O que aponta para a relevância desta demanda, ainda hoje.

Sobre o outro aspecto mencionado por Katz, a não competência de muitas autoridades para gerirem a área da dança, esta ainda é uma preocupação que deve permear os cursos, as escolas e outros espaços de formação, já que o raio da atuação política da dança se desdobra nas relações econômicas e de mercado, no qual devem desaguar os profissionais formados para poderem produzir e criar. Afinal, qual a razão de formar pessoas sem a preocupação com o respectivo mercado de atuação que envolve implicitamente as relações com as políticas de cultura para a área da dança nas distintas instâncias de governo?

Katz (1977b) encerrava sua reflexão: "**Sair para poder ficar já é melhor do que sair por não poder ficar, mas ainda é muito pouco**" (grifo nosso).

Segundo Teixeira (2010), as academias cumpriam a função de formação dos bailarinos, como escolas de dança. Aliava-se esta preocupação em profissionalizar bailarinos à problemática dos custos altos de locação dos teatros para que as academias de dança pudessem realizar suas apresentações públicas. O alto custo se dava em função de certa **submissão que sofria a dança às pautas das temporadas de teatro** (grifo nosso).

As temporadas do teatro eram realizadas, segundo Teixeira, costumeiramente entre as quartas-feiras e os domingos, sendo que os dias de folga dos funcionários dos teatros eram às segundas e terças-feiras, dias que, por assim dizer, "sobravam" para as apresentações das academias ou grupos independentes de dança. Além dos custos decorrentes das apresentações artísticas, aos profissionais da dança se imputavam custos adicionais para remuneração das horas extras dos funcionários em seus dias de folga, além do alto custo de locação dos teatros e custos com equipamentos e técnicos para operar a luz, entre outros. Era, em virtude dessa realidade, segundo Campos (2010), que Celso Cardoso se referia aos bailarinos como "os sócios do prejuízo".

Como justifica a apresentação do folder do Encontro de Academias de Balé:

O Encontro visa a criar um espaço onde as academias, sem arcar com ônus de aluguel de teatros, possam realizar demonstrações de aproveitamento de seus alunos, possibilitando-lhes a experiência do contato com o público, indispensável à boa formação do artista cênico. Ao mesmo tempo, constitui-se num evento através do qual se abre para a dança uma excelente casa de espetáculos, com boas dimensões de palco, aparelhagem técnica e capacidade para 728 espectadores (FUNARTE/CEDOC, 1980c, p.2).

Campos (2010) ainda considera que nesse contexto não havia um mercado para a dança a ponto de justificar-se o pagamento de cachês para bailarinos, que estavam se formando e participavam de grupos pré-profissionais, em sua maioria. Como pondera o autor, não havia sequer um valor definido ou teto determinado para pagamento de cachê para um bailarino do *Stagium* ou da *Carlota Portela*. Essa foi uma das razões para que a preocupação se transformasse em um objetivo e plano da esfera federal com a profissionalização e a abertura de um mercado para o bailarino, o que, nesse período, era inexistente.

Guimarães (2010, p.11) comenta sobre os grupos que circularam pela "Oficina de Dança Contemporânea da Bahia", no período entre **1977 e 1982** (grifo nosso):

A grande maioria desses grupos, com propostas artístico-estéticas bastante diversificadas, apresentava, entretanto, traços comuns quanto à forma de sobrevivência: não havia remuneração permanente para seus integrantes **sendo as condições para a manutenção dos grupos ancoradas na entrega pessoal de seu elenco e equipe técnica**, movidos pela força do encontro e pelo interesse em fazer dança. Porém, a seriedade com que esses indivíduos encaravam a produção artística, as horas que disponibilizavam para essa produção e o esforço despendido para fazer circular suas obras se constituíam numa dinâmica que tornava possível sua viabilidade, mesmo que muitas vezes, efêmera em sua permanência (grifo nosso).

Esse aspecto da entrega pessoal dos artistas ou da manutenção das estruturas pelo "amor à arte" será discutido adiante como uma estratégia de sobrevivência ambivalente, deste setor.

Cabe sublinhar, portanto, que não apenas para a realidade do Rio de Janeiro havia a dificuldade de subsistência e permanência dos grupos e profissionais da dança. Ao contrário, é importante, hoje, avaliar a quantidade de ações da esfera de poder federal que se restringiram ao público da cidade do Rio de Janeiro, sem aqui

se querer estabelecer um juízo de valor de certo ou errado sobre essas ações. Contudo, cabe analisar o processo de atuação desta esfera de poder e averiguar em que condições se encontram a dança de estados e municípios atualmente, para que políticas possam ser estabelecidas de modo criterioso, inclusive para que se validem essas experiências de fomento e distribuição de recursos, já que temos, conforme esta tese se incumbirá de mostrar, um histórico de programas e ações na esfera de poder federal que nos permite, hoje, uma maior precisão e amadurecimento para estabelecer parâmetros e políticas para o segmento, no País.

Esta realidade, das décadas de 1970 e 1980, arrisca-se aqui a dizer, se perpetua ainda hoje. Em que medida para mais ou para menos depende de uma ação emergencial de levantamento de dados, o que poderá vir a ser conquistado com a efetivação do entendimento de que tanto a cultura quanto a dança e todos os outros segmentos artísticos são dignos e merecedores de todas as fases exigidas para a elaboração de **políticas públicas** (grifo nosso). Uma delas, considerada como fase inicial, conforme visto no primeiro capítulo, é a do mapeamento da realidade na qual se pretende atuar: "**Quem já pesquisou o que? Fica evidente a falta de levantamento de campo**" (KATZ, 1989, grifo nosso)¹²⁷.

A citação de Katz se referia à pesquisa de campo do gestual brasileiro, impressionada, conforme se manifestava a autora, em 1989, porque tudo permanecia, ao se tratar deste tema, como há 15 anos, em 1989, isto é, tudo permanecia no mesmo lugar desde 1974.

Aqui se toma emprestada a citação literal da falta evidente de levantamento de campo sobre o gestual brasileiro para outros componentes deste sistema área da dança: o dos índices econômicos, políticos, sociais que reverberam e codependem dos índices respectivos à produção em dança, entre vários outros.

O que se quer, principalmente, reforçar, é que sem a noção do que já foi feito torna-se mais difícil qualificar uma discussão sobre o que se pretende fazer, considerando a qualificação dos debates públicos como uma exigência dos processos democráticos, os quais determinam a elaboração de políticas públicas, também conforme explicitado no primeiro capítulo desta tese: "**Fazendo-se uma análise mais atenta, percebemos**

¹²⁷ Cf. Helena Katz, em depoimento para o jornal Dança Brasilis, edição de 31/03/1989.

que a discussão não avançou devido ao desvinculamento das pessoas com o que já havia sido feito" (KATZ, 1989, grifo nosso).

O vínculo é gerado pela apreensão da informação, pela compreensão que gera conhecimento sobre o que se pretende discutir e debater, pela publicização de dados. A qualificação da discussão é gerada quando um maior número de pessoas pode participar do debate e quanto maior e mais diverso for o nível informacional sobre o assunto a ser debatido. Nesse sentido, a importância do mapeamento, do acompanhamento e avaliação de programas para debates posteriores que não caiam no vazio das discussões sem direcionamento e informações balizadoras.

2.3.3 Documentação e Publicação no SNT: os Anuários como Mecanismo de Levantamento Sistemático das Produções Cênicas no País e um Registro Inicial da Dança

Para se ter uma dimensão da importância da continuidade em determinadas atividades e projetos para se criar e estabelecer demandas em qualquer área artística, vale mencionar o que sucedeu nas atividades de documentação e edições promovidas pelo SNT. Em meados da década de 1970, três setores de atividades documentais e de preservação patrimonial do SNT foram reunidos na criação de uma Divisão de Documentação, denominada de Acervo Teatral. Este se constituía de documentação escrita e iconográfica; em uma biblioteca (que se expandiu) e no Banco de Peças, setor destinado à leitura de textos, fichamento e classificação, que teve uma publicação experimental composta de três volumes com índices de autores e peças de dramaturgia brasileira. Uniu-se a esse programa a Campanha de Doações, ampliando o número do acervo documental da instituição (FUNARTE/CEDOC, 1982a).

A partir de 1975 foram editados, pelo SNT, aproximadamente 70 títulos, dentre estes a revista "Dionysos", que foi reformulada, nesse período, com números especiais

sobre grupos do teatro brasileiro¹²⁸, sob uma nova orientação documental e informacional que deu continuidade à também antiga Coleção "Cartilhas de Teatro"¹²⁹.

Concomitantemente, foram realizadas outras ações neste setor de documentação que se desdobraram no tempo: a gravação de depoimentos de personalidades das artes cênicas¹³⁰, denominada "Série Depoimentos do SNT", que acabaram sendo estendidos para a área da dança, em 1977, pela ação "Memória da Dança no Projeto Dança" (ações que serão abordadas mais adiante) com a característica especial de terem sido gravadas as obras dos coreógrafos ou artistas em tapes (Jornal O Popular, Goiânia, edição de 06/10/1978); e o Registro de Espetáculos nos Estados, projeto que viabilizou a publicação do "Anuário do Teatro Brasileiro", nos anos de 76, 77, 78, 79; e, posteriormente, já pela Fundação Nacional de Artes Cênicas¹³¹ (Fundacen), do Anuário Brasileiro de Artes Cênicas, dos anos de 81 e 82. A dança, com o registro de espetáculos, oficinas e eventos, é introduzida nos anuários a partir de 1977.

Segundo Carvalho¹³² (SNT, 1977, p.5), o Anuário representava uma "síntese coordenada das informações obtidas através das fichas padronizadas, do noticiário jornalístico e do material iconográfico (fotos, cartazes, etc.), remetidos pelos representantes das diversas regiões levantadas".

¹²⁸ Foram publicados números da revista Dionysos sobre Os Comediantes, Teatro do Estudante, Teatro de Arena, Teatro Brasileiro de Comédia e Teatro Oficina (FUNARTE/CEDOC, 1982a, p.5).

¹²⁹ Essa Coleção publicou os volumes: Col. Ensaios, Col. Prêmios, Col. Depoimentos, Col. Memória e Col. Clássicos do Teatro Brasileiro: "Esta última, a mais importante, em grande parte realizou-se a partir dos levantamentos textuais do Banco de Peças ou pesquisas encomendadas a especialistas, tendo sido publicadas as obras de teatro de José de Alencar, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo, Qorpo Santo, França Júnior e Machado de Assis" (FUNARTE/CEDOC, 1982a, p.4). No dossiê menciona-se que se encontrava no prelo, em 1982, a publicação do Tomo I do Teatro de Artur Azevedo.

¹³⁰ Foram realizados 130 depoimentos aproximadamente, desde 1974 (FUNARTE/CEDOC, 1982a).

¹³¹ A publicação do Anuário Brasileiro de Artes Cênicas dos anos de 1981 e 1982 foi realizada pela Fundacen nos anos de 1988 e 1989, respectivamente, e não pelo Inacen, que nos anos de 1981 e 1982 era a instituição responsável pelas Artes Cênicas. E, conforme texto na capa do Anuário de 1981 havia sido encaminhado para a produção gráfica uma série até 1987 (FUNDACEN, 1988). Não se tem conhecimento que tenham sido publicados anuários posteriores a este de 1982. Tendo sido consultados a Loja da Funarte e o próprio Cedoc – Centro de Documentação da Funarte.

¹³² Orlando Miranda de Carvalho foi Diretor do SNT entre 1976 e 1980. Foi também presidente do Inacen, até 1985.

Na apresentação do anuário de 1977, Carvalho (SNT, 1978, p.5) reforça que essas publicações viriam a se tornar "uma excelente fonte documental para os estudiosos do teatro brasileiro contemporâneo em todos os quadrantes do país". Cabe afirmar que tais publicações vieram a se constituir em uma importante referência também para as áreas da dança e do circo, como se comprovou nesta pesquisa, em parte de caráter documental, pela ausência de publicações sobre as ações voltadas à dança na esfera federal, nesse período.

Para o levantamento de dados e informações que constituíram os anuários publicados pelo SNT houve um esforço coletivo, com a participação de colaboradores em diversos estados do País, os quais eram considerados os representantes destas localidades. Ao se analisar os anuários, percebe-se a importância desse projeto de publicação ao propor o exercício, a cada um dos estados, de disponibilizar funcionários e (ou) artistas para esta função de coletar, sistematizar e registrar (algumas vezes, em caráter retroativo, como o ocorrido no ano de 1978) as atividades artísticas e os espetáculos no cenário nacional. As publicações oferecem um panorama nacional dos períodos e tinham como intuito apresentar um índice para que se pudesse avaliar "a vitalidade do movimento cênico contemporâneo do país" (SNT, 1982, p.5).

Por vezes, a ausência de um dos colaboradores por impossibilidade de cumprir os trabalhos ao longo de um ano, ou por falta de um responsável nos estados, ou ainda pelo perfil do colaborador, abriu lacunas e permitiu maior ou menor quantidade de informações, dependendo da localidade. Um exemplo dessa situação foi a necessidade de pesquisa retroativa no ano de 1978, como mencionado acima, ou o esvaziamento de informações sobre a dança, no Estado do Paraná, em anos que houve produções locais do Balé Teatro Guaíra. Ainda, a inserção de estados como Acre, Alagoas, Mato Grosso e Sergipe, em 1977, quando se completam o registro de todos os estados brasileiros (SNT, 1978, p.5).

Houve outras modificações e acréscimos na sistematização do anuário pela extensão do movimento teatral em determinadas localidades que exigiram a abrangência de especificidades do teatro, como o desdobramento nas categorias "Teatro para adultos" e "Teatro para crianças" (SNT, 1978). Por outro lado, algumas regiões em que o movimento cênico era pouco conhecido não tiveram um registro completo ou coerente com a provável produção. O controle do material recebido de 21 estados

da federação era, portanto, difícil, e uma justificativa para possíveis erros ou lacunas de informação (FUNDACEN, 1988).

Outro aspecto relevante é o que ocorreu em estados onde eram lançados os editais de concursos e premiações de teatro, a exemplo de São Paulo e Rio de Janeiro, o que permitiu além de um maior número de produções, um registro controlável quanto à iconografia (FUNDACEN, 1988) e, nesse sentido, mais eficiente e abarcando uma maior dimensão da produção local nos anuários.

No caso das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, para além das razões econômicas e geográficas que possam justificar um maior número de ações, estas apresentaram o registro de um número maior de produções em relação à maioria dos outros estados. Chama a atenção, ainda, a situação dos estados fora deste eixo Rio-São Paulo, como a Bahia, Pernambuco e Paraná, pela efervescência da produção teatral no período coberto pelos anuários.

Ano de Cobertura do Anuário	Publicações
Anuário do Teatro Brasileiro - 1976	SNT - 1977
Anuário do Teatro Brasileiro - 1977	SNT - 1978
Anuário do Teatro Brasileiro - 1978	SNT - 1982
Anuário do Teatro Brasileiro - 1979	SNT - 1982
Anuário Brasileiro de Artes Cênicas - 1981	Fundacen - 1988
Anuário Brasileiro de Artes Cênicas - 1982	Fundacen - 1989

Quadro 6 - Data de publicação dos anuários

Fonte: SNT (1977, 1978, 1982); Fundacen (1988, 1989)

Mesmo não havendo continuidade anual na publicação dos anuários (Quadro 6, acima), seis anos de atividades nas artes cênicas foram cobertos pela publicação deste formato, o que permitiu a realização de um projeto documental que registrou sistematicamente a produção cênica no País, nesses anos, mesmo não sendo possível uma atualização da informação de acordo com o movimento cênico (FUNDACEN, 1989, p.5) por dificuldades várias, como a extensão do território brasileiro e a existência e manutenção de colaboradores.

2.4 A DANÇA NO INACEN

Dando seguimento aos projetos com viés educacional e de formação apoiados pelo Inacen, o Serviço Brasileiro de Dança, com o apoio da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, e tendo o SNT¹³³ como instituição apoiadora e o CEB – Centro Educacional de Ballet – Leda Luqui, realiza, em 1981, o "I Congresso Nacional do Ensino da Dança"¹³⁴ – I CONED, no Rio de Janeiro.

A quarta edição do Ciclo de Dança¹³⁵, em 1981, é produzida pelo Inacen, de 29/09 a 1/11/ 81, dela constando o apoio do SATED-RJ, sem mencionar, porém, o apoio da Associação de Dança Contemporânea. Outras alterações são observáveis no texto de apresentação do "IV Ciclo", de Celso Cardoso – que também foi Coordenador do Serviço Brasileiro de Dança por todo o período de existência do Inacen (1981 a 1985) – no que diz respeito à diretriz inicial que propunha o desenvolvimento de uma linguagem experimental (FUNARTE/CEDOC, 1981b)¹³⁶:

Nos anos anteriores de sua realização sem fugir a seus objetivos básicos, os ciclos de dança procuravam enfatizar a busca de novas linguagens coreográficas, características da dança contemporânea contribuindo para que ela conquistasse um espaço significativo no panorama da dança brasileira. No seu quarto ano, o Ciclo de Dança, torna-se mais abrangente de várias tendências e estabelecendo uma mostragem de propostas inovadoras ao de outras mais conservadoras, possibilita ao público e aos artistas uma avaliação e um confronto que consideramos vital no processo de evolução da dança no Brasil.

¹³³ Durante o estudo de documentos e referenciais bibliográficos sobre as instituições que abarcaram a dança em seus programas e diretrizes, perceberam-se lacunas e certa imprecisão quando da utilização dos nomes e quanto ao período de criação e existência das instituições SNT, Inacen e Fundacen. Havendo até mesmo, em algumas das fontes consultadas, datas, publicações e menções a determinada instituição que não mais existia. Averiguou-se que mesmo quando uma instituição sofre uma alteração político-institucional e conseqüente mudança de nome, oficialmente, toma-se algum tempo para que o público, artistas e mesmo alguns setores da própria instituição assimilem a alteração a tempo de poderem contemplar a mudança em seus registros e publicações.

¹³⁴ O I Coned foi realizado no Centro de Convenções do Hotel Nacional, em 13 de setembro de 1981 (FUNARTE/CEDOC, 1981a). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹³⁵ Na programação constam os seguintes grupos de dança: Ginga – Grupo Frutos Tropicais (BA); Ballet de Pelotas (RS); Grupo Experimental de Dança – UNB (DF); Grupo Mo (VI) mento RJ; Grupo três (RJ); Studio de danças (PE); Departamento de Dança da Escola de música e artes Cênicas – UFBA; Quadrilha Produções artísticas (SP) (FUNARTE/CEDOC, 1981b). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo]. Ainda, consta (FUNDACEN, 1988, p.236) outra data de realização do IV Ciclo, entre 03/09/81 a 04/10/81, o que mostra a diferença nos registros encontrados e a imprecisão.

¹³⁶ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

Assim como fica evidenciado que a diretriz conceitual de incentivar uma linguagem experimental, presente nas primeiras edições dos Ciclos, vai sendo posta de lado, do mesmo modo outras diretrizes são lançadas na edição do "V Ciclo", voltadas para a abertura de novos espaços cênicos e ao **apoio à sobrevivência dos grupos e profissionalização dos artistas** (FUNARTE/CEDOC, 1982a; CAMPOS, 2010).

Segundo a Fundacen (1988, p.230-231), a realização do "V Ciclo de Dança"¹³⁷, em outubro de 1982, no Rio de Janeiro, inaugura o novo Teatro do Liceu, ensejando a "abertura de novas casas de espetáculo, conquistando para a dança, novos espaços... cremos que vale a pena o esforço para a continuidade deste evento, e que a classe da dança, **seja sensibilizada e se mobilize na real ocupação deste espaço**, prestigiando com sua presença, os espetáculos que aqui serão apresentados" (FUNARTE/CEDOC, 1982c, p.1, grifo nosso). Uma diretriz que fazia parte dos objetivos do Serviço Brasileiro de Dança do Inacen que vinham desde o SNT.

O folder de 1982 do V Ciclo de Dança é o registro encontrado como dossiê no Centro de Documentações (Cedoc). Ainda, um projeto para a realização do VI Ciclo de Dança para 1983 (FUNARTE/CEDOC, 1983a)¹³⁸. Nesse documento, afirmam-se os Ciclos de Dança realizados pelo Serviço Brasileiro de Dança como um projeto tradicional do Inacen, iniciados a partir de 1978, quando grupos encontraram apoio para prosseguir com uma divulgação nacional, o que lhes proporcionava reconhecimento válido no retorno aos estados de origem. E a justificativa para realização desses ciclos era a de que se tornaram necessários em função do alto custo para que os grupos se deslocassem para as apresentações que aconteciam no Rio de Janeiro, o que possibilitava "ao público carioca conhecer espetáculos produzidos em vários estados do país" (FUNARTE, 1983a). O que permite supor que apenas o público do Rio de Janeiro tinha acesso ao que se produzia em dança no País. O projeto prometia ser mais denso para o VI Ciclo, por ampliar o painel demonstrativo da dança e as atividades paralelas, como oficinas e consultoria a publicações (FUNARTE/CEDOC, 1983a).

¹³⁷ O V Ciclo de Dança foi realizado pelo Inacen/Serviço Brasileiro de Dança/SEC/MEC e com apoio da Sociedade Propagadora das Belas Artes. Na programação consta a participação do Ballet Clássico de São Paulo, Val Folly e Companheiros (PR), o Balé Rural (BA), a Terra – Cia de Dança (RS) (FUNARTE/CEDOC, 1982c). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹³⁸ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

O plano traçado pelo SNT, em 1980, de apoio às academias e à formação de profissionais, teve continuidade em 1982, com a realização do "III Encontro de Academias de Dança"¹³⁹, realizado de 27 a 29 de maio de 1982, no Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro, e demonstra a continuidade do apoio dado a esta proposta de reunir as academias, nesse encontro agora organizado pelo Serviço Brasileiro de Dança do Inacen.

O ano de 1982 foi, segundo a Revista Dançar, um ano de acontecimentos marcantes na área da dança. Isso inclui o lançamento da própria revista, considerada a única especializada na área até a década de 1990, tendo sido o SNT, segundo a revista, o órgão que apoiou a publicação nos anos seguintes e no período de transição do Inacen para a Fundacen (BIANCO JR., 1992).

Segundo Katz¹⁴⁰ (1982), São Paulo saía na frente na década de 1980, período mencionado como o de ocupação da dança, sendo um dos motivos dessa afirmação o lançamento da revista "Dançar" – "revista só para dança" – por iniciativa de Pedro Bianco Junior e Carmen Lobos: "Entre 1948 e 1950 existiu a "Rio Ballet" editada no Rio de Janeiro e nos anos 70 circulou o tabloide "O Jornal do Ballet," em São Paulo. As únicas referências em publicações deste tipo, anteriores à publicação da revista "Dançar". A escassez de publicações na área data desde esse início.

O "II Congresso Nacional do Ensino da Dança", de iniciativa do Centro Educacional de Balé Leda Luqui, aconteceu pelo segundo ano consecutivo com a "Exposição de Ensino da Dança", conforme a Revista "Dançar" (1992, p.10), que ainda ressalva o lançamento do Encontro Nacional da Dança Amadora (ENDA), "[...] criado por Magaly Bueno, presidente da APPD (**Associação Paulista dos Profissionais da Dança**), que existe desde 14 de outubro de 1977".

O Serviço Brasileiro de Dança do Inacen dá destaque ao "Movimento Cultural Capoeira-Dança" com o "Projeto Capoeira Dança", realizado no Teatro da Galeria,

¹³⁹ O III Encontro de Academias de Dança teve coordenação de Madeleine Rosay e foi em homenagem a Maria Olenewa contemplando em sua programação, apresentações de dança (FUNARTE/CEDOC, 1982d). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁴⁰ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "A Dança da Vida em Revista", publicado no jornal Folha de S. Paulo, edição de 26/09/1982.

no Rio de Janeiro, de 12 a 14 de março, visando valorizar o aspecto de dança da capoeira (FUNARTE/CEDOC, 1982e, p.1)¹⁴¹.

Algumas mostras regionais que constam como tendo sido patrocinadas pelo Serviço Brasileiro de Dança/Inacen: em 1982, a realização da I Mostra Regional de Dança e II Seminário Maranhense de Dança, que além do Serviço Brasileiro de Dança teve apoio local da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão; **Associação Maranhense de Dança**; Teatro Arthur Azevedo/São Luiz (MA) (FUNARTE/CEDOC, 1982f)¹⁴². A Mostra Regional de Dança do Maranhão¹⁴³ foi realizada também no ano de 1983 e sua IV edição¹⁴⁴, no ano de 1987. Ainda, a "Mostra Regional de Dança de Recife", em 1984. (FUNARTE/CEDOC, 1984b)¹⁴⁵. Acredita-se que tenham havido mostras regionais em outros estados, contudo não foram encontrados registros até o momento.

No ano de 1983, o apoio a duas exposições: O Serviço Brasileiro de Dança/Inacen, vinculado à Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, produz a Exposição "Ballet – 50 anos de Visitantes", com coordenação de Eduardo Sucena, na Sala Memória "Aloísio Magalhães" do Cenacen, com 100 fotografias. A exposição contou com um público aproximado de 3.000 pessoas e teve sua abertura em 14 de março (FUNARTE/CEDOC, 1983b)¹⁴⁶.

A exposição se propunha a reconhecer a contribuição de companhias, espetáculos, bailarinos estrangeiros e a influência destes no desenvolvimento da dança, no Brasil. O roteiro, assinado por Wladimir José e Caíque Botkay, que era também responsável pela trilha sonora, teve fotografias de Nijinsky, Isadora Duncan, Catherine Danhan, Alicia Alonso, Josephine Baker, Ana Pavlowa, entre outros artistas. Como parte integrante do evento foi realizado o Curso de Reciclagem para profissionais e professores de dança, que ocorreu no auditório Murilo Miranda, de 14 a 30 de março, com a professora Tatiana Leskova (FUNARTE/CEDOC, 1983a); e a "Dançarte: Exposição Coletiva de

¹⁴¹ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁴² Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁴³ Segundo a Circular 005/84 São Luiz, de 27 de setembro de 1984, o período de realização da mostra foi de 26 a 29 de novembro no Teatro Arthur Azevedo com uma programação que incluía espetáculos, seminários, aulas coletivas, filmes (categorias profissional e amadoras) com os gêneros: clássico, moderno, popular, contemporâneo, jazz e afro (FUNARTE/CEDOC, 1984a). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁴⁴ FUNARTE/CEDOC, 1985b. Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁴⁵ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁴⁶ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

Artes Plásticas", com o Tema "**A Dança**", no Hotel Nacional Rio (RJ) (FUNARTE/CEDOC, 1983c)¹⁴⁷.

O Inacen realizou o Ciclo de Conferências e *Workshops*¹⁴⁸ com profissionais internacionais com o apoio da União Internacional de Intercâmbio Cultural – UNIC - (RJ) e apoiou o Festival de Dança de Joinville (SC). (FUNARTE/CEDOC, 1985c)¹⁴⁹.

Em Brasília, houve apoio ao Curso de Dança Afro-Contemporânea¹⁵⁰, em 1985, constando ainda nos registros do período as mostras regionais e festivais, a exemplo das atividades culturais realizadas como o "X Festival de Inverno de Campina Grande", que recebeu a Exposição¹⁵¹ Ballet "50 anos visitantes", realizada no Teatro Municipal Severino Cabral; e a realização do "VII Encontro de Escolas de Dança", no Rio de Janeiro, de 19 a 21 de julho de 1985. Essas foram as ações desenvolvidas pelo SBD/Inacen/MinC encontradas em documentação (FUNARTE/CEDOC, 1985e)¹⁵².

No ano de 1986, **iniciaram-se uma onda de protestos pela falta de teatro e espaço para a dança** desdobrada em eventos intitulados como "**1.º de maio da dança**"; "**Deixa eu dançar**"; "**Metrôdança**"; "**Rio Dança**" (grifo nosso), que atingiram milhares de pessoas e foram articulados por Companhias de Dança independentes do Rio de Janeiro, num movimento que se estendeu até 1987 (FUNARTE/CEDOC, 1987b, p.1)¹⁵³.

No mesmo ano, foi realizado o evento "A Dança no Cinema", com apoio da Cinemateca do MAM e do BNDES, no Auditório BNDES (RJ) (FUNARTE/CEDOC, 1986)¹⁵⁴.

¹⁴⁷ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo]. Folder.

¹⁴⁸ Incluídos na programação como convidados: Catherine Eveleshi (Diretora do Departamento de Jazz da Universidade de Oregon); David Hochoy (Prof. De Dança Moderna da Martha Graham Contemporary School); Ragneda Eichenbaums (Prof. Catedrática de Ballet clássico do Teatro de Colón de Buenos Aires) (FUNARTE/CEDOC, 1982g). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁴⁹ Relatório de Atividades da Funarte anos 1983-84.

¹⁵⁰ O Serviço Brasileiro de Dança/Inacen, promoveu o curso de 8 /10 a 2/11 no espaço Rio Vivo-Rj com o professor Mario Calixto, dançarino dos grupos Dança Afro-Bahianas, Viva Bahia Grupo Oficina e da Banda Afro - Banda Afro-Brasileira (FUNARTE/CEDOC, 1985d). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁵¹ Com coordenação de Eduardo Sucena, e que havia sido lançada no Rio de Janeiro, em 1982 (FUNARTE/CEDOC, 1985e).

¹⁵² Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁵³ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁵⁴ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

Também foi realizado o "I Festival Nacional de Danças Populares"¹⁵⁵, em Campina Grande (PB), com apoio da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado e do 1.º Núcleo de Cultura, que visava estimular o intercâmbio entre grupos de danças populares do Brasil, tendo a participação de grupos de Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul, Ceará, Pernambuco, Paraíba, Alagoa, no período entre 9 e 12 de outubro de 1987, no Parque do Povo (FUNARTE/CEDOC, 1987c, p.17)¹⁵⁶.

Em Brasília, o Projeto "Terças de Dança", promovido pelo Inacen, tinha como objetivo "[...] incentivar na capital da república a arte da dança, não só entre profissionais, mas entre toda a comunidade, sobretudo o público jovem", segundo o jornal Correio Brasiliense, em edição de 18/05/1987, que afirma ainda, em manchete: "Inacen bota todo mundo para dançar", pelo Projeto de "Dança e de Devotos de Dança", que estava previsto para se realizar todas as terças-feiras. O Projeto "Terças de Dança" tinha apoio do Ministério da Cultura/Inacen e da Fundação Cultural do Distrito Federal, atrelando, portanto, duas esferas de poder na realização de uma proposta para a dança.

O dia 28 de maio particulariza o ano de 1987 dos anos anteriores em virtude de uma **ação mobilizadora** promovida por um grupo de 11 companhias de dança independentes do Rio de Janeiro, que teve a participação de 300 bailarinos. A mobilização se constituía de apresentações de grupos, nas ruas da Cinelândia, no Rio de Janeiro, e de uma exposição com título sugestivo, "E a dança continua..."¹⁵⁷, quando a Nimbus Cia de Dança, com apoio do MinC/Inacen/Funarj, e direção de Hannelore Fahlbusch, se uniu às companhias: Vacilou, Dançou – Carlota Portela/ Nós da Dança (Regina Sauer)/Dança Câmera Rio (Marlana Vidal)/Grupo Ilê-Ofê (Charles Nelson)/Ballet Elizabeth Olloi/Entre os dentes (Carlos Nunes)/Andanças (Nino

¹⁵⁵ Festival apoiado pelo Ministério da Cultura/Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado, pelo 1.º Núcleo de Cultura de Campina Grande, pela Secretaria de Educação do Estado da Paraíba, Instituto Brasileiro de Dança - Inacen, por empresas privadas, imprensa, Prefeitura Municipal de Campina Grande (FUNARTE/CEDOC, 1987a). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁵⁶ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁵⁷ Nos dias 7 e 8 de novembro houveram as apresentações da NIMBUS Cia de Dança (Hannelore Falbusch), Grupo Formas (Selma Monteiro), Grupo Corpus (Elizabeth Serri), Grupo Barravento (Paulo Fici), Grupo Contratempo (Vera Lopes), Grupo Sempre Nós (Marilene Telles) no mesmo evento "[...] & a dança continua" (FUNARTE/CEDOC, 1987d). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

Giovanetti)/Grupo Saphl (Raílda Galvão)/Corpos do Ofício (Mauro Cesar)/Teatro Dança Jonas Dalbecchi/Ballet Oficina do Rio de Janeiro (Edmundo Carijó).

Sob um título que remete à situação vivida anteriormente na dança no ano de 1980, "Sem teatro, companhias de dança se apresentam na Cinelândia. A dança está na rua", a dança, ainda sem a segurança de contar com espaços públicos para suas apresentações, mostra a potência de articulação da área para conseguir seus intentos e se mostra como exemplo de ação/atuação política no período (JORNAL GAZETA DE NOTÍCIAS, 1987), conforme o artigo publicado no mesmo jornal:



Figura 9 - Mobilização na dança
Fonte: Jornal Gazeta de Notícias, 1987

Helena Katz (1987)¹⁵⁸, em artigo intitulado "Nem tudo está perdido", anunciava que 1987 tinha sido um dos piores anos que a cultura já havia enfrentado, em virtude da **má administração pública** – Katz se referia mais especificamente à administração municipal e estadual de São Paulo. Porém, refletia sobre um dos problemas que revertiam negativamente para a dança: o fato de **um trabalho artístico dançar menos do que deveria**, ter poucas possibilidades de se manter em temporada e circular. E, de modo singular e sintético, sentenciava: "[...] a **má**

¹⁵⁸ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Nem tudo está perdido", publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 15/12/1987.

administração pública traz consequências que se amplificam. **Um mau ano demora tanto para ser reparado**" (grifo nosso).

A menção de Katz, **sobre o tempo que se toma para recuperar as descon-tinuidades e ausências na administração da cultura** permite avaliar as perdas de recursos e investimento que as administrações sofrem por iniciar e encerrar projetos subitamente, por propor outros e não implementá-los, por não consultar as bases e por não atualizar seus referenciais para construir programas, por não mapear a realidade levantando índices antes, durante e depois da elaboração de um programa; por não monitorar seus programas.

A democracia parece exigir recursos e ter um custo alto, assim como a elaboração de políticas públicas, em detrimento das distintas fases que necessita para ser elaborada, incluindo o mapeamento e a consulta pública. Porém, vale a pena indagar e investigar o quanto não custaram e custam para uma instância de poder e para a população os inúmeros projetos e programas, ou mesmo as ações e consultas técnicas e artísticas realizadas por órgãos públicos de cultura que não são efetivadas e (ou) não permanecem por tempo suficiente para serem monitoradas e avaliadas e que são extirpadas, às vezes, na mesma gestão, ou em trocas de gestão. A percepção é de que os gestores estão continuamente iniciando programas e (ou) projetos, de um marco zero, por essas experiências anteriores não serem consideradas para planejamentos posteriores.

2.5 DANÇA NA FUNDACEN

A Fundacen, em 1988, publica o livro "A Dança Teatral no Brasil", de Eduardo Sucena (1988), e naquele ano não foram mais encontrados registros de ações na área da dança.

2.6 DESCONTINUIDADE E INTERRUPÇÃO BRUSCA PARA AS ARTES CÊNICAS NO PAÍS

Na dúvida, preserve.
Prof. Irapoan Cavalcanti

Entre 1990 e 1994, a Instituição Funarte passou a se chamar Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), da Secretaria da Cultura da Presidência da República. Durante o governo Collor, a área cultural foi particularmente atingida (LEITE, 1993; BOTELHO, 2007) por uma medida provisória¹⁵⁹, a qual determinava a extinção de várias fundações¹⁶⁰, como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), e também a área patrimonial. A ideia era transformar em agências normativo-repassadoras de verbas para instituições estaduais. Além do IBAC, foi criado o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC).

O Ministério da Cultura passava, com essa transformação, a funcionar e a ser tratado como uma secretaria. Segundo Botelho (2001), Collor, ao chegar ao governo federal, encontrou uma situação propícia para qualquer ação destruidora na área da cultura, em função da criação prematura do Ministério, em 1985.

Entre o período de 1988-89, o quadro funcional da Funarte já era ameaçado de redução drástica, e demissões em massa não ocorreram em detrimento de uma reação das categorias artísticas e de intelectuais, conforme menciona Leite (1993, p.122).

O autor ilustra o período Collor como o de uma política de terra arrasada, em que os funcionários públicos se tornaram os bodes expiatórios de um sistema no

¹⁵⁹ Entende-se, aqui, por medida provisória o ato normativo unilateral, temporário e excepcional de competência do Poder Executivo, dispensando autorização do Poder Legislativo, que visa disciplinar situações caracterizadas pelo estado de urgência e relevância. Distingue-se de Lei e sua edição deve obedecer as disposições do art. 62 da Constituição Federal (Art. 62. Em caso de relevância e urgência, o Presidente da República poderá adotar medidas provisórias, com força de lei, devendo submetê-las de imediato ao Congresso Nacional – Redação dada pela Emenda Constitucional n.º 32, de 2001 (NASCIMENTO JUNIOR, 2010, p.1).

¹⁶⁰ São extintas a Funarte, Pró-Memória, Fundacen, FCB, Pró-Leitura e Embrafilme e foi reformulado o SPHAN (CALABRE, 2005, p.16).

qual o princípio era o de "enxugar" a "máquina estatal". A redução no quadro funcional chegou a 40%, com uma "cifra mágica" de demissão de 425 funcionários com o desmantelamento dos programas dos órgãos reunidos no IBAC, muitos destes suspensos anteriormente por cortes nos recursos.

Segundo Campos (2010), ele próprio um dos funcionários demitidos no período Collor, todos os diretores e funcionários ligados a projetos de diretorias foram demitidos. O resultado foi, ao fim de dois anos e três meses de IBAC, a maior concentração e burocratização da ação federal na área da cultura. Essa "devastação sistemática na área cultural", com a justificativa de que o funcionalismo originava despesas, permitiu um rebaixamento no status da cultura em nível federal que retornou, segundo Leite (1993, p.128) "ao nível institucional anterior aos anos setenta, ou mais ainda, à época de "comissões" e "campanhas": "O que antes eram institutos hoje são meras coordenações".

Para o Teatro, que teve, a partir de 1937 com a criação do SNT um desenvolvimento de programas para a área, e mesmo para as artes cênicas, a partir de 1977, considerar a extinção da Funarte e da Fundacen, estruturas que se desencadearam uma em função da continuidade e transformações da outra, é considerar um desmanche para estes segmentos no país. A descontinuidade (que mais se assemelha a uma interrupção abrupta) e o autoritarismo (pelo modo como foi feita a alteração nas estruturas da cultura), nesse período, foram propriedades recorrentes também para os segmentos artísticos do teatro, dança e circo.

Com a extinção da Fundacen, segundo Leite (1993, p.125):

[...] perderam-se não só os quadros técnicos, mas a *presença* da instituição que dialogava com as entidades cênicas de todo país, diagnosticando os problemas e discutindo-os com os artistas locais; a *atualização* permanente do panorama das artes cênicas que se fazia através de projetos específicos, como o Registro de Espetáculos; o *contato* com os organismos de cultura estaduais e municipais, intercambiando experiências com os técnicos locais; a *proximidade* com os artistas, pessoal técnico de artes cênicas e críticos em todas as regiões; a *instrumentalização de um corpo técnico* de funcionários capazes de entender e diferenciar a pluralidade da produção cênica; e a *participação* em festivais encontros, seminários, mostras e demais eventos locais.

Com a extinção da pessoa jurídica Fundacen, ações culturais que remontavam a programas anteriores, entre outros abaixo elencados, também foram, de vez,

extintos. Extinta, também, foi a garantia do exercício da possibilidade de existência desses programas, mesmo que antes, desde o advento da criação do ministério, muitos dos programas houvessem sido suspensos.

O desabafo de Luis Antonio Eguinoa¹⁶¹ ecoava os vestígios dessa extinção:

O Estado Brasileiro da era Collor aprofundou a crise ao extinguir órgãos como a FUNDACEN. Órgão de convergência democrática, que para a dança representava um FORUM de fomento, financiamento, de documentação, pesquisa e memória. A isto soma-se a crise econômica, a forte recessão e o empobrecimento geral da população, e não será difícil concluir que a produção, circulação e consumo da dança sofrerão forte pressão desses processos (IBAC/CEDOC, 1992, p.2).

Bunge (1979, p.201) considera a extinção como uma penalidade que ocorre quando um conjunto de tipo de trabalho ou atividade cultural se esvazia em uma sociedade: "Não há trabalho, não há sociedade humana". O trabalho cultural realizado por artistas, performers, escritores, bailarinos, cientistas, sejam competentes ou não, envolve transformar uma coisa em outra, evoca mudança no modo como as pessoas sentem ou pensam, se tornando em uma atividade cultural no momento em que é socializado (BUNGE, 1979).

O fechamento de instituições e a interrupção de programas, abruptamente, como foram feitos neste caso, extinguiram um campo de possibilidades que eram esporadicamente direcionadas para a dança. Segundo Robatto (1994, p.330-331):

Durante anos, a extinta FUNDACEN manteve um projeto para o Teatro (que eventualmente poderia incluir Dança), "MAMBEMBÃO", que levava grupos regionais para apresentarem-se no Rio, desde que fossem espetáculos regionalistas típicos (essa característica não era explícita, mas foi sempre a expectativa oficial). Existiam, ainda, projetos de Governo que visavam apoiar a circulação de espetáculos de Dança, mas, em geral, com recursos e infraestrutura insuficientes. A partir de 1990, até isso foi cortado.

Soma-se a essa restrição e perda de instituições, fato relevante relacionado à documentação das fundações que, mesmo tendo dificuldades em expandir o acervo

¹⁶¹ Atualmente é diretor da Associação Pró-Cultura Palácio das Artes (Appa).

por haver falta de espaço adequado, de pessoal e de apoio político-administrativo (LEITE, 1993, p.127), mantiveram, ao longo do tempo, os trabalhos de manutenção e certa ampliação dos acervos. A própria direção do Centro de Estudos havia despendido grande esforço político para adequar a Divisão de Documentação da Fundacen (responsável por esta divisão) a condições mínimas para comportar o maior acervo das artes cênicas na América Latina. Este acervo, mencionado por Leite (1992), possuía uma mala direta de muitos endereços e viabilizava contato e circulação de informações entre inúmeros profissionais, segundo Campos (2010). O que restou do Centro Técnico de Artes Cênicas, maior acervo da América Latina naquele período (LEITE, 1993), fica atualmente situado na Rua do Lavradio, no Rio de Janeiro.

Na área da dança e teatro vale mencionar, "ao pé da letra", os programas e as atividades para se ter uma ideia da complexidade de diretrizes envolvidas nesse episódio de desaparecimento, conforme foram organizados por Leite (1993, p.125-126):

- * Incentivo à produção em todos os estados e territórios;
- * Financiamento reembolsável de espetáculos cênicos. Enquanto o incentivo se prendia a contrapartidas de ordem cultural, o financiamento era uma operação comum de empréstimo, com prazos, correção e juros adequados a esse tipo de operação no mercado;
- * Programa de cursos e oficinas. Dentro do programa de formação, ciclagem e reciclagem, a realização de cursos e oficinas tinha por objetivo a formação de artistas nas áreas cênicas em locais onde o acesso à formação profissional é precário;
- * Registro de espetáculos cênicos (teatro, dança, ópera). Esse projeto tinha como objetivo o levantamento o mais completo possível do movimento cênico em todo o país e transformar resultado numa publicação, a *do Anuário Brasileiro de Artes Cênicas*, extinta com o projeto;
- * Programa de apoio a festivais. Esse programa tinha como objetivo facilitar a montagem de festivais com o apoio de infraestrutura;
- * Prêmio Mambembe Melhores Espetáculos (adulto/infantil);
- * Prêmio Mambembe diversas categorias (adulto/infantil). Esses prêmios se constituíram em acontecimentos anuais para as categorias em artes cênicas, sendo destinados a autores, diretores, atores e profissionais técnicos. A entrega era realizada através de espetáculos montados especialmente para esse evento;
- * Programa de empréstimo/doação de equipamentos de luz;
- * Auxílio a excursões de dança. Programa que permitia o intercâmbio de experiências na área da dança em diversas regiões do país;
- * Programa de Consolidação de Grupos e Movimentos de Teatro e Dança. Tal programa tinha como objetivo o acompanhamento e auxílio técnico a grupos e movimentos que tivessem manifestado grande empenho artístico e por isso merecessem o apoio de órgãos públicos;
- * Manutenção/reformas de casas de espetáculos. Programa de preservação patrimonial, com o fim de pôr em pleno funcionamento teatros em todo o país com uma programação de interesse cultural;

- * Programa de apoio a prêmios estaduais;
- * Pesquisas nas áreas das artes cênicas. As atividades de pesquisa tinham duas direções: a de acompanhamento de pesquisas externas financiadas pelo órgão e o desenvolvimento de pesquisas pelo corpo de técnicos do próprio órgão. Em ambos os casos poderiam ou não resultar em publicações da Fundacen;
- * Projeto Mambembão (excursões cênicas entre os Estados). O projeto se realizava através de uma pré-seleção dos espetáculos nos Estados participantes. As montagens se realizavam em três centros: Rio, São Paulo e Brasília. Os espetáculos vinham de todas as regiões do país, com elencos locais, guardando todas as suas peculiaridades;
- * Apoio a seminários/congressos de entidade de classe;
- * Programa editorial da Fundacen. O Departamento de Edições chegou a publicar 140 títulos entre 1975 e 1989. Entre as publicações destacaram-se séries importantes como a Coleção Clássicos do Teatro e os números especiais de *Dionysos* sobre grupos cênicos do passado recente (dos anos 50 em diante). As edições também foram o canal de divulgação de outras atividades, como concursos, registro de espetáculos e pesquisas, entre outros. Foi totalmente paralisado e deixou várias publicações em suspenso.

Por meio dos relatórios de atividades, dos anos de 1990, 1991 e 1992, sabe-se que não foi realizado o Troféu Mambembe nesses anos, sendo apenas no ano de 1995 ressuscitado o Prêmio Nacional Mambembe de Dança (FUNARTE/CEDOC, 1995a, p.24).

A facilidade com que a cultura foi atingida com essa experiência mostra a fragilidade e a dependência da área ao gosto e sensibilidade de um gestor ou governo, em face dos poderes públicos (BOTELHO, 2001), já que no caso da extinção da Funarte e das outras duas fundações, o desmanche se deu com o acordo do Congresso Nacional (LEITE, 1993).

Novamente, faz-se necessário considerar as relações intersistêmicas entre os subsistemas¹⁶² da economia, da política e da cultura, nos quais as relações sociais associadas à produção primária, produção cultural e administração política são codependentes, segundo (BUNGE, 1979, p.203): "A indústria, o mercado e o governo empregam artistas, intelectuais e profissionais de várias descrições; e ambos, trabalhadores manuais e clericais tomam parte como auxiliares na produção cultural

¹⁶² Para Bunge (1979, p.203): o subsistema da economia é considerado como, caça, pesca, mercado, financiamento, etc.); o da cultura (artístico, tecnológico, científico, criação humana e sua difusão) e o político (todos os tipos de governo, atividades políticas não governamentais e as militares).

assim como na administração política". Minimizar ou desconsiderar a importância de um desses subsistemas tanto quanto negligenciar as interações entre estes, segundo o autor, **leva a sociedade a visões e doutrinas inadequadas de ação política**. Quando as funções e as responsabilidades associadas a determinado subsistema ou pessoa inserida neste último são esquecidas, as relações sociais são tomadas equivocadamente por relações privadas e isso resulta tanto em uma falha quanto na quebra de uma lei sistêmica.

Para Bunge (1979), o sistema político na sociedade moderna gerou subsistemas, como o estado e o governo, desdobrando-se em inúmeros subsistemas como o da saúde, da defesa, da educação, entre outros. Alguns desses podem possuir uma estrutura que os permite resistir e se manter sem variações durante as mudanças de lideranças políticas, sejam estas para melhor ou pior, devendo-se tomar em consideração um dos fatores preponderantes para que tal aconteça: "As diferenças entre os regimes políticos são diferenças na distribuição de poder político, por exemplo, de participação na ação política" (BUNGE, 1979, p.216). Portanto, Bunge apresenta um aspecto relevante para esta tese, que diz respeito à distribuição de poder na possibilidade de participação política nas decisões e no acompanhamento das ações para que haja, ou não, variações nas estruturas dos subsistemas que compõem o sistema político e, sistemicamente, no cultural.

Além desse fator, cabe considerar que durante o período do Governo Collor e em governos anteriores, não houve nenhuma outra instância capaz de impedir ou evitar o desmanche no subsistema da cultura, pelo fato de não haver marcos regulatórios que legitimassem o subsistema da cultura por meio de mecanismos permanentes e não sazonais. Contudo, mesmo sem estes mecanismos "legais", a sociedade, seus agentes e governos não se ressentiram o suficiente sob a medida de sua percepção de inequidade, em relação a esta submersão de programas e instituições da cultura. É provável que entre a equidade plausível de ser desejada e possuída e aquela percebida ou perseguida, a aderência ao sistema como esse que se estabeleceu nesse momento foi suficiente para que se mantivesse por alguns anos o enxugamento na área.

2.7 AS AÇÕES DESENVOLVIDAS NO PERÍODO DO IBAC PARA A DANÇA

Nesse contexto da política cultural nacional, o IBAC¹⁶³, por meio da Coordenadoria de Dança, Ópera, Circo e Teatro de Bonecos, do Departamento de Difusão Cultural, apoiou nesse início da década de 1990 duas iniciativas na área da dança, que se relacionam a desdobramentos de dois eventos importantes no decorrer da mesma: "O Olhar Contemporâneo da Dança Contemporânea", que se transforma no Festival "Panorama Rio-Arte de Dança", no Rio de Janeiro (TEIXEIRA, 2010), e o Seminário "Reflexão Dança/Bahia", que discutiu a retomada da Oficina Nacional de Dança Contemporânea: "[...] é um fórum competente, com experiência, tradição, pioneirismo e sobretudo com visão de futuro. A Oficina de Dança Contemporânea da Bahia, se retomada em 1993, pode vir a representar no contexto geral, uma janela, um alento" (IBAC/CEDOC, 1992, p.3).

2.7.1 Olhar Contemporâneo da Dança e seus Desdobramentos

O encontro denominado "O Olhar Contemporâneo da Dança", que contou com três edições, era considerado como uma das ações prioritárias do IBAC¹⁶⁴, visto como uma mostra da produção nacional, leia-se, para o Rio de Janeiro assistir (tendo sido a terceira edição proposta para Brasília). Visava "atrair a concentração de companhias de alta qualidade, respaldadas por infraestrutura técnica e de produção adequadas à

¹⁶³ No ano de 1990, outra atividade realizada pela Fundacen, como consta no dossiê, foi o "Dança em Vídeo: os mais célebres balés pelas melhores companhias do Brasil e do mundo", a partir de 10/04/90. Contando com a apresentação de vídeos do Opera de Paris, Victor Navarro e American Ballet, no Rio de Janeiro, de 11/04 a 14/05/90, no auditório Murilo Miranda: "depois do grande sucesso se público da série Óperas em vídeo, a Fundação Nacional das Artes Cênicas promove, a série dança em vídeo" (FUNARTE/CEDOP, 1990). A programação apresentou como temas: Primórdios, Os românticos, O romantismo de Fokine, Os clássicos, Os modernos e os pós, O expressionismo alemão, e montagens brasileiras com o Stagium e Cisne Negro além de vídeos de companhias internacionais como o Royal Ballet e Bolshoi (FUNARTE/CEDOP, 1990). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁶⁴ A gestão do IBAC era composta pelo Presidente: Márcio Brockmann Machado; pelo Diretor do Departamento de Difusão Cultural: Humberto Braga e o Coordenador de Difusão Cultural: Sergio Sanz (IBAC, 1991).

plena realização dos espetáculos, o interesse de diversas faixas do público e promover a difusão da dança como expressão artística na mídia nacional, com desdobramentos decisivos na trajetória dos grupos participantes" (IBAC/CEDOC, 1994a, p.2).

O discurso acima retrata uma ação voltada para a circulação centralizada na cidade do Rio de Janeiro e uma preocupação com um determinado recorte da dança produzida no Brasil, ao qual se destinava o que havia de melhor em condições e infraestrutura. Afastando-se de programas e ações apresentados em tempos anteriores, que tinham preocupação com a elaboração de editais e mostras que contemplassem outros territórios do Brasil, ao mesmo tempo em que retrata uma demanda localizada e importante de **movimento da dança local**, que parte de artistas da dança contemporânea mobilizados para ocupar espaços da cidade do Rio de Janeiro.

Sua primeira edição foi uma promoção conjunta do IBAC – da Secretaria da Cultura da Presidência da República – e de dançarinos do Movimento Contemporâneo de Dança que se organizaram no ano de 1990, a partir da realização do I Fórum de Dança Contemporânea, realizado no mesmo ano (IBAC/CEDOC, 1991a, p.1)¹⁶⁵:

A partir do I Fórum de Dança Contemporânea, ocorrido em dezembro de 1990, no Galpão das Artes do Museu de Arte Moderna, um grupo de profissionais unidos pela linguagem que lhes é comum, a dança contemporânea, formam o Movimento Contemporâneo – que vem retomar a ideia de união de esforço visando ocupar um espaço cada vez maior para a dança contemporânea no Rio de Janeiro. Sua primeira preocupação foi estabelecer um calendário de atividades conjuntas que se estenda por todo o ano. Realizado em parceria com o Instituto (IBAC), acontece este primeiro evento: "Olhar Contemporâneo da Dança".

O Fórum de Dança Contemporânea, segundo o pesquisador da dança, Leonel Brum¹⁶⁶ (2004, p.13-14), foi um evento realizado pela coreógrafa Regina Miranda, no Galpão das Artes, em 1990 e 1991:

Em dezembro de 1990, surgiu, no MAM, mais uma iniciativa capitaneada por artistas. Dessa vez Luiz Pizarro, Regina Miranda, Marina Martins, entre outros, se reuniram para realizar o *Galpão das Artes*. Uma experiência de fazer conviver, simultaneamente no mesmo espaço físico, vários seguimentos artísticos que acabaram por permear e influenciar uns aos outros: dança,

¹⁶⁵ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁶⁶ Leonel Brum é atualmente, Coordenador de Dança da Funarte na gestão 2007-2010.

música e artes plásticas. Pelas mãos de Regina Miranda e sua equipe responsável pela área de dança dentro do *Galpão das Artes*, sucedeu-se o *I* e o *II Fórum de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro*, respectivamente, nos anos de 1990 e 1991. Instaurou-se ali o espaço do debate e das reflexões sobre o cenário da dança que se descortinava naqueles primeiros anos da década. As discussões sobre a situação da dança no país, particularmente a situação carioca, contaminaram uma série de artistas criadores e serviram como semente para o *I Olhar Contemporâneo da Dança*, realizado no Teatro Cacilda Becker, em 1991. Mais uma vez, a iniciativa vinha de profissionais, entre eles, a coreógrafa Lia Rodrigues, o coreógrafo João Saldanha e Alfredo Moreira, coordenador de dança da FUNARTE. Este evento teve mais uma edição em 1993. O *Fórum de Dança Contemporânea* e o *Olhar Contemporâneo da Dança* foram os eventos de onde emergiu o *Panorama RioArte de Dança*.

O "Panorama da Dança Contemporânea" foi criado em 1992, pela bailarina e coreógrafa Lia Rodrigues, e teve sua primeira edição no Espaço Cultural Sérgio Porto, configurando, a partir daí, estas três iniciativas – "Fórum de Dança Contemporânea", "Olhar Contemporâneo da Dança" e "Panorama da Dança Contemporânea" – os festivais profissionais que possibilitaram espaço para as mostras dos trabalhos produzidos em dança contemporânea, na cidade do Rio de Janeiro e que estimularam, com o tempo, tanto um maior número de produções quanto o desenvolvimento de críticas especializadas (BRUM, 2004).

Nesse sentido, cabe ressaltar a importância de determinados apoios direcionados a festivais em distintos pontos do país, os quais contribuíram para que essas localidades impulsionassem consideravelmente a produção e as condições de trabalho para a área: "Faz-se necessário ratificar que os festivais foram um dos mais importantes meios de produção e difusão da diversidade de pensamento sobre a dança contemporânea carioca e este consistiu seu grande valor" (BRUM, 2004, p.16).

Mas não apenas esses três festivais¹⁶⁷. É preciso tomar em consideração a impulsão dada por uma continuidade de eventos apoiados na cidade do Rio de Janeiro, como já apresentado neste capítulo. Como bem coloca (BRUM, 2004, p.14):

¹⁶⁷ Segundo Brum (2004, p.15): "Nos anos oitenta, a mostra de dança *contemporânea Deixa Eu Dançar*, organizada pelas Cias Independentes de Dança do Rio de Janeiro, reuniu uma outra geração de artistas que contribuiu para dar contornos mais nítidos ao cenário da dança contemporânea daquela década. Entre eles, Rainer Vianna, Regina Sauer, Lourdes Bastos, Regina Miranda, Carlota Portela, Ciro Barcellos, Sylvio Dufrayer, Aluísio Flores, Rossela Terranova, Charles Nelson e Caio Nunes."

"O vínculo entre a dança carioca e o cenário criado pelos seus festivais começou a ser esboçado já nos anos setenta com a atuação de vários artistas que se reuniram em torno do "Ciclo de Dança Contemporânea", um evento anual que teve início em 1978, no Teatro Cacilda Becker. Este ciclo, realizado por cinco anos consecutivos, envolveu, entre outros, nomes como Angel e Klauss Vianna, Graziela Figueroa, Gerry Maretzky, Ruth Rachou, Suzana Braga, Victor Navarro e Gilda Murray."

Contudo, não se deve apenas ao apoio da esfera de poder federal essa impulsão processada também nos anos subsequentes. A esfera de poder municipal da cidade do Rio de Janeiro, a partir do sucesso que alguns grupos alcançaram nestes festivais cariocas, subvencionou com continuidade, na gestão da Secretária de Cultura, Helena Severo (a partir de 1995), várias companhias de dança contemporânea atuantes localmente:

Além desse projeto, a Prefeitura manteve, através da *RioArte* (um órgão vinculado à Secretaria): a *Bolsa RioArte* de pesquisa, desde 1995; o festival *Panorama RioArte de Dança*¹⁶⁸, desde 1992; e a mostra *Circuito Carioca de Dança*¹⁶⁹, desde 1998; entre outros apoios (BRUM, 2004, p.5).

Em 1995 foram três companhias subsidiadas: "Companhia Regina Miranda de Atores Bailarinos", "Companhia Vacilou Dançou", de Carlota Portella, e "Companhia de Dança Deborah Colker", sendo que a partir de 1997 este número foi sendo aumentado. Sob um viés sistêmico, outros componentes do ambiente foram se transformando:

Na medida em que as ações políticas da Prefeitura foram sendo implantadas, a dança contemporânea carioca começou a ganhar mais espaço na mídia, refletindo no aumento do interesse do público em assistir os eventos e, conseqüentemente gerando um apoio maior da iniciativa privada, lançando ainda mais eventos no calendário cultural oficial da cidade do Rio de Janeiro (BRUM, 2004, p.5).

¹⁶⁸ O *Panorama da Dança Contemporânea*, teve seu nome alterado, em 1997, para *Panorama RioArte de Dança* (BRUM, 2004, p.5);

¹⁶⁹ "Projeto criado pelo *RioArte*, em 1998, que possibilitou a circulação de companhias cariocas de dança circularem pelos teatro da rede municipal e pela lonas culturais localizadas na zona Oeste e Leopoldina." (BRUM, 2004, p.5).

Retomando: a primeira edição do "Olhar Contemporâneo da Dança" reuniu 13 grupos no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, entre 5 e 30 de junho de 1991¹⁷⁰, e no Espaço Aberto, com apresentação de grupos do Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Minas Gerais, contando com a realização de oito *workshops* (IBAC/CEDOC, 1991a, p.2)¹⁷¹.

O texto elaborado pelo IBAC, no programa de abertura, menciona (IBAC/CEDOC, 1991a, p.1)¹⁷²:

A ideia de o projeto "Olhar Contemporâneo da Dança" foi sugerida a um grupo de coreógrafos no sentido de, em vez de o Teatro Cacilda Becker ser ocupado por um ou outro grupo escolhido pelo IBAC, promover uma mostra de coreografias com a participação mais ampla dos grupos, inclusive na elaboração do próprio projeto. Foi gratificante observar que não apenas a ideia foi aceita como houve completo envolvimento com a sua realização, o que certamente será determinante nos resultados a serem alcançados. Este painel propiciará, além do conhecimento de tendências das coreografias contemporâneas brasileiras, o intercâmbio entre grupos e reflexão sobre os futuros caminhos desta arte no país. Esperamos uma participação efetiva do público e de outros segmentos artísticos nesta rara oportunidade de aproximação dos trabalhos de expressivo número de coreógrafos do Rio e de significativos representantes dos estados de MG, RG, SP, BA e SC.

O IBAC¹⁷³ promoveu, entre 8 de setembro e 3 de outubro de 1993, a segunda edição do "Olhar Contemporâneo da Dança'93"¹⁷⁴, com mostra de produção coreográfica brasileira dos estados da Bahia, São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Distrito Federal.

¹⁷⁰ Os outros apoios do IBAC, em 1991 foram para o Festival de Dança de Joinville, em julho; 1ª Mostra de Dança Contemporânea de Juiz de Fora, em setembro; Mercado Paralelo da Dança, em Belo Horizonte, em novembro; II Fórum de Dança Contemporânea, no MAM, no Rio de Janeiro, em novembro; Grupo Cisne Negro em temporada em Buenos Aires, e para o Grupo Vacilou Dançou, em temporada, em Belo Horizonte (IBAC/CEDOC, 1991a).

¹⁷¹ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁷² Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁷³ Departamento de Difusão cultural do IBAC com o Presidente Ferreira Gullar; Diretor do Dpto: Humberto Braga; Diretor do Dpto de Ação Cultural: Cícero Sadroni; Diretora do Dpto de Pesquisa e Documentação: Solange Zúñiga; Diretor do Dpto de Patrimônio e Administração: Carlos Miranda (IBAC/CEDOC, 1993a). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

¹⁷⁴ Na programação desse evento houve apresentações de: Eliana Carneiro (DF) com "Pós-América"; Célia Gouveia (SP) com "A morte e a donzela"; Beti Grebler e Leda Muhana, do Grupo Tran-Chan (BA) com "Slowly", "Satori" e "Prosa Caótica"; Teatro de Dança de São Paulo; Dagmar Dornelles (RS) com "Reflexos de um Verbo Irregular"; Companhia Dudude Hermann (MG) com "Arrotos e Desejos" e "Plus: Intercessões Barrocas em Andamento Latino"; Lia Rodrigues (RJ), com "Ma" (IBAC/CEDOC, 1993b, p.2). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

2.7.1.1 Reflexão entre as Distintas Políticas de Festivais de Dança do País

Os últimos festivais mencionados e que foram promovidos no Rio de Janeiro apresentam características distintas de outras iniciativas de igual nomenclatura, a exemplo do Festival de Joinville (SC) e do ENDA (SP), para mencionar apenas os maiores em número e sem contar os vários outros que se espalham pelo interior de estados como São Paulo, Paraná, Santa Catarina, de teor competitivo.

Em crítica intitulada "Uma luta criativa pela dança contemporânea: evento ganhou importância para dar espaço para esse tipo de arte coreográfica no País", publicada no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 27/11/2001, Helena Katz, que acompanha e analisa criticamente o formato de festivais há muitos anos, estabelece uma relação entre a movimentação de uma das cenas mais conhecidas da coreografia "Café Muller", criada pela coreógrafa Pina Bausch, e **uma das mais significativas necessidades da dança**: "Parece querer nos dizer que, para acontecer, a dança deve realizar primeiro uma tarefa: **abrir espaço para si mesma.**" Ao afastar continuamente cadeiras do caminho, a cena mencionada espelha, para Katz, um movimento que vem sendo exigido constantemente da área da dança e de seus profissionais, que é o de abrir espaço para existir, o que ocorre, usualmente, pela conta própria de artistas, grupos e companhias de dança.

Katz (2001) relaciona essa imagem de "Café Muller" com os primeiros dez anos do Festival Panorama da Dança Contemporânea, que agregou um Rio Arte a seu nome em 1997, quando a prefeitura passou a assumir a produção do mais importante festival daquela cidade: "[...] num cenário povoado por dificuldade, desânimo e preconceito, sem espaço para a dança contemporânea ser reconhecida nem sequer como uma forma de arte, o Panorama tomou a si esta tarefa primeira [...]". E o compara a um manifesto, por sua política de preços de ingressos unificados àqueles de apresentações de companhias nacionais e internacionais com vendas por valores acessíveis.

A autora (2001)¹⁷⁵ reitera sobre a programadora e diretora do festival em questão, Lia Rodrigues, que "[...] dedica-se a fazer do seu Panorama uma atividade

¹⁷⁵ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Uma luta criativa pela dança contemporânea", publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 27/11/2001).

coletiva de impedimento a disseminação **da barbárie que a ausência de políticas culturais continuadas insiste em promover no nosso país.**" (grifo nosso).

Outro exemplo de igual relevância é o "Fórum Internacional de Dança" (MG), da diretora Adriana Banana em parceria com Carla Lobo, que possibilitou, assim como o "Panorama", a disseminação da produção brasileira em território internacional. Katz (2003)¹⁷⁶ sublinha como uma variável importante para o sucesso da dança brasileira no exterior a maturidade destes dois importantes festivais, que primaram pela qualificação da informação e a consideraram o "maior bem a se propor", contaminando quem vinha aos festivais com uma imagem da dança brasileira produzida por "coletivo confiável". Imagem que passou a se alastrar fora do País e foi tomada pela imprensa brasileira especializada em dança, que passou a noticiar o que de importante acontecia na área. Aumentou-se o espaço da dança contemporânea na mídia, o que se refletia conjuntamente com a política pública instituída por Helena Severo, no Rio de Janeiro, no que concerne especificamente ao caso do "Panorama".

Em 01/08/2006, Katz apontava para as diferenças entre festivais e eventos com torcida escolar, no jornal O Estado de S. Paulo, esclarecendo que quem paga pela competição e por alguns minutinhos para estar no palco é o aluno (a) das academias e de escolas de dança, permitindo que estas, quando são selecionadas, retornem a seus locais como a referência do novo padrão que deve ser estabelecido em dança. E ranking e torcida são prerrogativas básicas de funcionamento.

As reflexões da crítica Helena Katz não remetem apenas à década de 2000. Há mais de vinte anos, em 1989, Katz¹⁷⁷ já denunciava:

[...] percebo nos últimos anos um fenômeno importantíssimo no setor – os festivais. Antes dos festivais o mercado da dança era um e após os festivais é outro. Os festivais de Joinville, o ENDA (SP) são muito poderosos e formadores de opinião. Esses festivais aglutinam a maior parte da produção das escolas de dança do país. Na minha primeira participação, achei interessante um evento dessa natureza. Aos poucos, percebi que a estrutura bem montada servia para a difusão de uma ideologia cultural maléfica para a dança. Não se discutiam métodos pedagógicos. As pessoas vão para competir e

¹⁷⁶ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Setor merece respeito fora do País", publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 23/03/2003.

¹⁷⁷ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Depoimento - dança brasilis", publicado no "Dança Brasilis" de 31/03/1989.

voltam para suas cidades. O premiado torna-se o padrão. Hoje, sete anos depois, é absolutamente lamentável o padrão que se institucionalizou de Manaus a Porto Alegre. O padrão que habilita você a competir. O que vale é o desempenho forma do bailarino. A maior quantidade de piruetas ou o jeté mais alto.

E continuava:

O ENDA é a mesma coisa. Milhares de adultos e jovens de várias faixas etárias estão mobilizados nesta engrenagem. Pela falta de locais destinados à dança e de uma política nacional, os festivais se transforma em locais para dançar. Está sendo vendido um padrão de competência que não é verdadeiro, pois as competições são artificiais e fictícias. Os grupos ganham vários prêmios, resolvem se profissionalizar. Entram no circuito real do Rio ou de São Paulo, onde o padrão do público é outro. O fracasso é total.

Ainda na mesma matéria, Katz lembrava aos artistas da dança que **a área estava carente de espaços específicos para as companhias independentes** que dançavam "em praças, metrô, nos ginásios e nos espaços alternativos que aparecem. Essa dança só vai avançar se houver uma preocupação pedagógica **conciliada com uma política cultural na área da dança, ou então a gente não avança.**" (grifo nosso). E agregava como mais um dos problemas urgentes da dança, agora relacionando ao formato dos festivais, a questão de serem realizados (KATZ, 2006a)¹⁷⁸: "[...] em um país com as características do nosso, que **enfrenta muita dificuldade na distribuição da informação sobre dança**" (grifo nosso). Como essas informações poderiam qualificar os participantes que, ao retornarem as suas cidades carregavam consigo a dimensão de reflexão que foi possível ser desenvolvida nestes espaços de difusão, era a preocupação da autora.

Em alguns festivais, segundo Katz (2006a), a exemplo do de Londrina, dirigido por Leonardo Ramos, e no Festival de Araraquara, em 2006, bem como no SESI de Sorocaba, mudanças ocorreram permitindo abrir mão da competitividade nesses eventos e incrementando o setor dos festivais.

¹⁷⁸ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "As diferenças entre festivais e eventos com torcida escolar", publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 01/08/2006.

2.7.2 Um Panorama da Produção em Dança nas Regiões do País

De acordo com o Relatório Interno do IBAC pertencente aos arquivos do Cedoc da Funarte, a segunda edição de "O Olhar Contemporâneo da Dança", em 1993, abarcou em suas discussões uma preocupação com a dimensão regional da dança (IBAC/CEDOC, 1993b, p.2)¹⁷⁹:

Em paralelo a apresentação dos espetáculos foram organizadas mesas-redondas sobre a produção de dança nas regiões do país, para as quais foram convidados representantes dos organismos estaduais e municipais de cultura, produtores e coreógrafos. A ausência de representantes das regiões norte e centro-oeste impossibilitou a análise da situação da dança nestas regiões e levou a substituição do tema da mesa-redonda do dia 21 de setembro para, Dança & Memória, com palestra da pesquisadora Cássia Navas do Centro Cultural São Paulo que será divulgada oportunamente.

A temática das mesas-redondas sobre a produção de dança no Brasil foi debatida no Seminário "Reflexão Dança/Bahia", em 1992, com o título "A Dança no Brasil – produção, circulação e consumo". Mais uma vez, se denota uma proximidade e influência das reflexões sobre dança gestadas na Bahia com as iniciativas realizadas pela esfera de poder federal para a dança que acabam se replicando no Rio de Janeiro, a exemplo do ocorrido entre as Oficinas de Dança Contemporânea (Salvador) e os Ciclos de Dança (RJ), apontados anteriormente.

O retorno dado pelos profissionais presentes nas mesas-redondas, representantes das regiões, refletia a precariedade das condições de existência dos grupos de dança no Brasil pela (o): **instabilidade** política das instituições, **inconstância** financeira, **excesso de** burocratização para acessar recursos, **falta** de recursos e de diálogo com o poder público federal, **necessidade** de espaços de troca informacional entre os artistas e produtores, **inexistência** de mecanismos para circulação das produções, necessidade de desenvolver pesquisas na área, **interrupção** constante de atividades na área, a exemplo da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, a **descontinuidade** da produção e trabalho dos grupos: "[...] **Interrompido por três anos, o evento foi**

¹⁷⁹ Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

retomado em 1993 com a realização, em Salvador, de 26/10 a 04/11, sua 12.^a edição" (IBAC/CEDOC, 1993b, p.12, grifo nosso).

Nos discursos dos convidados, um sentimento: **a descrença no poder público**; e um estado: de **preocupação constante**: "Outros grupos de renome nacional como o "Cisne Negro", "Primeiro Ato", "Stagium", sem querer estabelecer nenhum tipo de comparação artística, sobrevivem com um padrão de produção, a maioria das vezes, incerto, **tendo que conviver constantemente com o espectro da extinção**" (IBAC/CEDOC, 1993b, p.2).

Essa ideia de viver na iminência de se extinguir era quantificada, segundo Lia Robatto (1994), em um prazo médio de permanência de quatro anos para os grupos de dança.

Nesses relatos pode-se conferir as similaridades com propriedades recorrentes na história das Políticas Culturais do País: **descontinuidade** registrada na ideia de **interrupção**, e quando levada ao seu extremo, na **extinção**. **Ausência**, pela **inexistência**, **falta**, **necessidade de**, e que espelha, o seu inverso, **o excesso** como no caso da burocratização para acessar recursos. A máxima de determinada exigência acaba por ser a estratégia para acarretar uma inexistência. Desistindo de acessar os mecanismos para obtenção de recursos, pelo excesso de exigências, pelo sentimento de descrença, a produção também passa a se fragilizar e inexistir. E produzir **em estado constante de preocupação gera instabilidade**, que não se restringe apenas a uma particularidade das políticas culturais "em cima do muro", mas também à "corda bamba" sobre a qual ficam em desequilíbrio artistas e profissionais da dança:

A capacidade criativa e produtiva de um coreógrafo será maior à medida que melhorem as condições de trabalho e aumentem as estruturas de apoio. Portanto temos que sensibilizar a sociedade e reivindicar das entidades constituídas que estimulem as diversas atividades culturais e que assumam suas obrigações com a Dança (ROBATTO, 1994, p.329).

Nas mesas-redondas, a Região Sul foi representada por Martha Mansinho, Gerente de Artes Cênicas da Fundação Catarinense de Cultura; por Eneida Dreher, Coordenadora de Dança do Instituto Estadual de Artes Cênicas da Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul, e por Carlota Albuquerque, coreógrafa e diretora do

grupo gaúcho "Terpsi - Teatro de Dança" e por Maurice Vaneau, diretor artístico do Teatro Guaíra.

Segundo os relatos, a Fundação Catarinense de Cultura mantinha Edital de apoio à criação e produção para grupos de dança e teatro de distintos gêneros, e de auxílio manutenção para grupos de dança popular. Grupos como "Cena 11", "Ballet Desterro/CEART-UDESC" e "Mahabhutas Cia de Dança" foram contemplados. A Fundação mantinha dois teatros e estava aguardando o sancionamento de lei municipal de incentivo. Santa Catarina apresentava uma situação privilegiada em relação a outros estados do País.

Eneida Dreher relata a efervescência do movimento gaúcho de dança no final da década de 1980 e a desarticulação dos grupos provocada, na sequência, pela crise econômica da década de 1990. Além da dissolução de grupos, enfatiza a extinção de alguns eventos e do edital de apoio à montagem e circulação de produções. Manteve-se edital de ocupação de espaços, a exemplo da Casa de Cultura Mário Quintana, e a iniciativa de implantação definitiva do Centro de Desenvolvimento da Dança, ex-Centro de Formatividade em Dança, que visava a uma real democratização e ao aprimoramento. E pontua três carências da área: espaço, patrocínio e falta de especialização na produção.

Carlota Albuquerque mencionava o programa de apoio à produção do CODEC-Inacen, com o qual a Terpsi foi contemplada chegando a participar, em 1990, do "Carlton Dance Internacional" (IBAC/CEDOC, 1993b, p.4).

Maurice Vaneau, representando o Teatro Guaíra, do Paraná, menciona aspectos como a instabilidade política e institucional na área da cultura provocada pelo modo de atuação do poder público, entre outros, que dificultavam o desenvolvimento da área (IBAC/CEDOC, 1993b, p.10):

No Brasil, a tradição é de corrupção, de impunidade. O empresário apoia o Roberto Carlos, que não precisa de apoio [...]. O Estado não cumpre o seu papel [...]. Os organismos que devem fazer as coisas, não fazem. Esse cartaz da mostra, por exemplo, ficou bom. O que está impedindo que se façam outros? Tem sempre os que fazem, que são sempre minoria, há sempre os excepcionais. A burocracia, também, que é compreensível para controlar os gastos públicos, mas sem impedir que se realize a produção.

Em um discurso que alternava questões voltadas à estética da dança clássica *versus* a da dança contemporânea, Vaneau termina sua intervenção sublinhando a **diferença de apoio dado ao teatro em relação à dança** e colocando um problema recorrente na dança (não) produzida no Brasil, o da **exportação de bailarinos para países europeus**:

O teatro brasileiro, depois de muitos anos de investimento, conseguiu se firmar como uma expressão própria. A dança precisa do mesmo empenho. Veja mesmo muito dos bailarinos brasileiros que estão fora, ganhando bem, não estão satisfeitos, pois não estão fazendo os trabalhos que queriam (IBAC/CEDOC, 1993b, p.10).

A Fundação Cultural de Curitiba, mesmo sendo convidada, não enviou representante ao encontro e cabe refletir, ao vivenciar o momento atual de políticas para a cultura, o quanto cidades e regiões não deixaram de participar e debater enviando representantes de suas instituições culturais a encontros e ações de intercâmbio, e de desenvolver em suas localidades atividades culturais, em detrimento do não comparecimento, ou mesmo, de não terem sido convidadas até por não disporem de um departamento ou representante para as artes cênicas.

A Região Sudeste foi representada por Celina Albano, Secretária de Cultura de Minas Gerais; Hulda Bittencourt, diretora do "Cisne Negro Companhia de Dança", Creuza Resende, Secretária de Cultura de Uberlândia, e Marcelo Ferreira, do Setor de Artes Cênicas do Departamento Estadual de Cultura do Espírito Santo, no dia 14 de setembro de 1993.

Celina Albano apresenta um quadro da produção do período que se distancia da realidade de outras localidades do País por algumas razões específicas: companhias que se profissionalizaram, apresentando nível de qualidade e reconhecimento, como o "Grupo Corpo" e o "1.º Ato", e que conseguiram **o apoio de empresas** como a Shell e o Banco Rural, respectivamente – além da Companhia do Palácio das Artes, **mantida pelo governo estadual**. Menciona a importância das escolas de formação, algumas vinculadas a estas companhias, como no caso do "Grupo Corpo" e do "1.º Ato", com escolas particulares que contribuíam para a manutenção das companhias. E a escola do Palácio das Artes, que abrigava a companhia oficial do Estado. Aponta o

Festival de Inverno como evento responsável por difundir muito das produções locais e oficinas, com profissionais de outros cantos do país.

Ainda, a existência do Festival de Uberlândia, considerado por Albano como um "bom termômetro do crescimento do interesse da dança em Minas. Em 1987, se apresentaram sete grupos e, em 1993, cento e seis grupos" (IBAC/CEDOC, 1993b, p.7). Espaços utilizados a exemplo do teatro da Telemig eram destinados a espetáculos de teatro e dança.

Creuza Resende explicita o perfil do 7.º Festival do Triângulo de Uberlândia com enfoque mais popular, ocupando praças, rodoviária e outros espaços públicos; comenta o apoio da Secretaria Municipal de Cultura ao Festival, que pretendia fortalecer a dança com um projeto voltado à formação e especialização, desdobrando os efeitos do Festival.

Em Minas Gerais, componentes como os festivais para circular informação e produção em dança e a existência de companhias profissionais com manutenção de produções pelo apoio de empresas e de suas escolas de formação – que contribuíam tanto para a permanência quanto para a própria qualidade de formação de profissionais em dança –, além de uma companhia estatal com escola de formação, permitiram ao sistema dança do estado, pela integração de distintos componentes, uma configuração de estabilidade e fortalecimento da área que se distinguiu de muitos outros estados do País. E fora do eixo Rio-São Paulo.

Para Hulda Bittencourt, a questão fundamental para ser discutida na dança era a circulação dos trabalhos. Diretora de companhia profissional, ela menciona os oito anos do "Cisne Negro" sem ir ao Nordeste e os seis anos sem ir a Florianópolis, como exemplo. O apoio à **circulação**, em detrimento de apoio à montagem, deveria ser **preocupação do governo federal**. Menciona o exemplo do governo britânico, com um programa de intercâmbio que estimulava a descentralização e circulação. Decepcionada com qualquer iniciativa que fosse do governo, Hulda Bittencourt considerava o ano de 1989 como o melhor ano para a companhia, em virtude da Lei Sarney, até a chegada do confisco do Plano Collor: "O único patrimônio do 'Cisne Negro' é o repertório, o resto está comprometido com **empréstimo bancário**" (IBAC/CEDOC, 1993b, p.8).

No Espírito Santo, a Divisão de Artes Cênicas do Departamento Estadual de Cultura (DEC) patrocinava a "Mostra Gradiente", em Vitória, que contemplava grupos de dança com apresentações, e a empresa Vale do Rio Doce, que patrocinava festivais de dança. Marcelo Ferreira havia assumido o DEC depois de organizar o "Festival Vitória-Texas", promovido pelo Sindicato de Artistas do Espírito Santo e que, conforme menciona, foi vendido para o DEC (IBAC/CEDOC, 1993b, p.9). Estudava-se, no período, a implantação de uma Escola de Artes Cênicas visando à formação do artista, "pois as oficinas esporádicas não são suficientes". No estado, havia um Fundo de Cultura, deduzido do ICMS, com seleção dos projetos por comissões.

A Região Nordeste teve a participação de Margarethe Azevedo, do "Grupo Salto"; de Dulce Aquino, professora da Escola de Dança/UFBA e organizadora da "Oficina Nacional de Dança Contemporânea", em 28 de setembro de 1993.

Margarethe Azevedo abordou os **modos de subsistência dos grupos de dança** da Bahia, citando a existência de alguns: a companhia estatal, com seu corpo estável do Balé Castro Alves; o grupo independente Mantra, que se desfez em oito anos; a reativação do grupo de Dança Contemporânea da UFBA. Comenta sobre a estrutura cooperativada de funcionamento do "Grupo Salto", que chegava aos nove anos de existência com o apoio da Fundação de Cultura da Bahia e da iniciativa privada, tendo circulado por São Paulo, Campinas e Recife.

Dulce Aquino confirmava a existência de apenas quatro grupos de dança atuantes após a efervescência do período anterior: Balé Folclórico da Bahia, Grupo Salto, Olodum e Tranchan. Saliava que a Universidade participava ativamente do movimento de dança da cidade apoiando com espaço para ensaios. E apontava para uma realidade ainda presente na atualidade (IBAC/CEDOC, 1993b, p.13):

As medidas que precisam ser tomadas na área da dança já foram exaustivamente discutidas em seminários passados, e estão relacionadas à infraestrutura: canais para organizar a circulação de espetáculos, estabelecimento de um calendário de festivais e distribuição de kit cênico – linóleo, mesa de luz, refletores – para empréstimo aos grupos. (grifo nosso).

As regiões Norte e Centro-Oeste não se fizeram representar nessa segunda edição do "Olhar Contemporâneo da Dança".

No projeto que propunha a realização da terceira edição, em 1994, consta que a realização do evento seria feita em Brasília/DF, com o apoio da Fundação Cultural de Brasília, responsável pelo Teatro Nacional. Composto a estrutura do IBAC, uma Diretoria de Artes Cênicas, com as equipes de Coordenação de Dança, Circo e Ópera (IBAC/CEDOC, 1994a, p.3). Parece ter havido uma mudança interna na estrutura do IBAC, conforme se lê abaixo, em relatório do ano de 1991.

2.7.3 Os Seminários

Em 1991, Valeria Peixoto, Coordenadora de Dança, Ópera, Circo e Teatro de Bonecos, do Departamento de Ação Cultural, do IBAC¹⁸⁰, inicia o relatório final do Seminário¹⁸¹ sobre formação do artista e do professor de dança, realizado no Rio de Janeiro entre 30 de maio e 2 de junho, no museu do Folclore Edison Carneiro, mencionando que este seminário foi a inauguração da relação do IBAC com a área da dança (IBAC/CEDOC, 1991b, p.1): "O seminário será constituído por representantes de instituições estatais e privadas de ensino formal, de segundo e terceiro grau, e instituições de ensino livre, como também por estudiosos e personalidades de longa experiência didática de formação em dança". Os temas deste Seminário sobre formação foram voltados a processos de criação, academicismo e contemporaneidade e ensino formal e livre, além de identidade cultural.

Houve, também, um segundo seminário apoiado pelo IBAC, o Seminário "Reflexão Dança/Bahia", em 1992 – que influenciou o projeto realizado em 1993, do "Olhar Contemporâneo da Dança'93" – conforme mencionado anteriormente, no qual as

¹⁸⁰ Ainda consta no relatório a assinatura da Coordenadoria de Desenvolvimento de Recursos Humanos/ Valéria Ribeiro Peixoto/ Alfredo Moreira.

¹⁸¹ Temas e convidados: "Criatividade e Processos de Criação", Faya Ostrower; "Academicismo e Contemporaneidade", Helena Katz e Klaus Vianna, constando no relatório final o nome de Cássia Navas e Antonio Faro; "Ensino Formal e Ensino Livre": Dulce Aquino e Dalal Aschcar; "Identidade Cultural": Marika Gidali e Regina Miranda (constando também a presença de Antonio Nóbrega). Dulce Aquino menciona que em 1971, o Conselho Federal de Educação aprova 1º currículo mínimo para a dança através do processo n.º 641/71, de 19/08/71, com as disciplinas: Estética e História da Arte, Fundamentos Teóricos da Dança, Anatomia, Fisiologia e Cinesiologia, Elemento de Música, Técnica de Dança, Composição Coreográfica, Improvisação. O relatório foi assinado por Alfredo Moreira (IBAC/CEDOC, 1991b). Documento disponível no Cedoc-Funarte [mimeo].

discussões propostas foram bastante similares à programação do seminário realizado na Bahia acerca da produção de dança no Brasil, e que tinha o objetivo importante de reativar a Oficina Nacional de Dança Contemporânea.

O apoio ao seminário realizado na Bahia foi do IBAC e da Fundação Cultural do Estado da Bahia, dele constando uma programação que contemplou as seguintes mesas: Mesa 1 - "Pós-Graduação, Dança e Teatro", com Helena Katz, José Eduardo Vendramini (USP), Lauro Góes (UFRJ) e Sérgio Farias (UFBA); Mesa 2 - "A Dança no Brasil – Produção, Circulação e Consumo": com Alfredo Modrira (RJ), Antonio Carlos Cardoso BA, Carmem Paternostro (BA), Eva Shull (PR), Fred Salim/PE, Lia Robatto (BA), Lia Robatto sobre a dança, Luis Eguinoa (MG), Luis Mendonça (Brasília), com coordenação de Dulce Aquino; e a Mesa 3 - "A Dança na Bahia – Reativação da Oficina": com Betty Grebler (BA), Dailton Araujo, Fátima Suarez, Isaura Oliveira, Jorge Silva, King, Lilian Graça, Lúcia Mascarenhas e Margareth Azevedo.

Fica claro, aqui, que as discussões permeavam a necessidade de retomada da Oficina, até então apoiada pelo governo federal, como visto anteriormente neste capítulo, mediante o apoio da Funarte aos festivais de arte, e a relação de influência que a programação deste seminário teve sobre a programação do "Olhar Contemporâneo da Dança", que articulou representantes de diferentes regiões do País para analisar a produção em dança do território nacional. Importante averiguar se no decorrer do tempo, após esses seminários e as edições do olhar da dança contemporânea, iniciativas foram tomadas para abarcar os levantamentos feitos.

Quanto aos anos de 1992 e 1994, não há registros de relatórios oficiais do IBAC. Em pastas separadas, com relatórios internos e dos produtores dos eventos apoiados pelo IBAC, constava a realização do Seminário "Reflexão Dança/Bahia", que teve sua comissão organizadora constituída por Dulce Aquino, Bete Rangel, Maria José Sodré, Silvia Gama Lobo e Yumara Rodrigues.

Entre os anos de 1993 e 1995, o IBAC/Funarte publica a revista "Piracema", que contempla, na edição de número 1, de 1993, um artigo de Dulce Aquino intitulado "Klauss Vianna: Conexão da Dança Brasileira com a Modernidade Ação", e na edição de número 2, de 1994, o artigo "A Dança do Corpo", de Helena Katz, sobre o percurso e qualidade de produção do Grupo Corpo, de Minas Gerais.

Na edição de número 3 da mesma revista, de 1994, consta, na contracapa, o seguinte texto: "Já estava composto o miolo da revista quando, através da Medida Provisória n.º 610, de 8/9/94, o nome do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC) foi, em boa hora, mudado para Fundação Nacional de Arte (Funarte). Essa a razão por que ainda se lê, em algumas matérias, o antigo nome da instituição."

Esse pequeno resgate de parte da história da dança na esfera de poder federal aponta para vários momentos quando, por transformações político-institucionais, os nomes das instituições são confundidos, ou confundem, o entendimento de quem procura encontrar uma lógica ou referenciar qual foi a entidade responsável por determinada ação. O exemplo acima, de mudança de percurso durante a edição de uma revista, ilustra com clareza o porquê em vários momentos dessa história, e de outras histórias, tomou-se e toma-se tempo para que as pessoas, artistas, e mesmo gestores e publicações, referenciem corretamente o responsável por determinada ação.

Isso, sem contar no tempo que se leva para oficializar as alterações político-institucionais: "Por Medida Provisória, em setembro de 1994, a sigla IBAC foi substituída pela sigla Funarte, que foi oficializada em setembro de 1997, quando da publicação de lei que, ao mesmo tempo, aprovou o seu novo Estatuto e revogou as impostas pelo Governo Collor" (FUNARTE/CEDOC, 1999a, p.8).

2.8 OS PROGRAMAS PARA A DANÇA NA RETOMADA DA FUNARTE

Nem tudo está perdido.
Helena Katz

Segundo Campos (2010), a Funarte nunca mais foi a mesma desde a redução drástica nas políticas para a cultura que a extinguiu, no governo Collor. Isso se reflete até hoje, no sentido de que seus quadros funcionais não foram mais completados via concurso público, assim como os recursos não foram destinados na medida dos programas e áreas que a Funarte retomava e onde deveria atuar.

Importante para a compreensão das possibilidades de atuação da Funarte mesmo hoje, em 2010, considerando esse déficit de recursos humanos e orçamentário.

Os programas desenvolvidos no período que se segue à retomada da instituição Funarte, a partir de final de 1994, foram o "Dança no Cacilda Becker- Funarte", – o "Prêmio Estímulo a Grupos de Teatro e Dança", Prêmios "MinC – Mambembão" e "Troféu Mambembe de Dança", e o "Funarte na Cidade", conforme se descreve, a seguir.

Não há relatório de atividades do ano de 1994.

2.8.1 Prêmios Funarte: "Prêmio Estímulo a Grupos de Teatro e Dança" 1995¹⁸² e 1996

O objetivo do "Prêmio Estímulo¹⁸³", realizado pela Funarte, era o de registrar e difundir trabalhos de significativa contribuição ao panorama da arte da dança no Brasil. Este prêmio, em 1995¹⁸⁴, teve uma destinação no valor total de 300 mil reais distribuídos entre os grupos contemplados. No mesmo ano, houve o lançamento do "Memória/Prêmio Estímulo as Artes Cênicas/PRONAC".

¹⁸² Presidente da República: Fernando Henrique Cardoso; Ministro da Cultura: Professor Doutor Francisco Weffort; Presidente Funarte (1995-1998): Marcio Souza (FUNARTE/CEDOC, 1999a).

¹⁸³ A Portaria n.º 177 instituiu uma comissão de seleção do Prêmio Estímulo para Grupos de Teatro e Dança, de que trata a Portaria n.º 167 de 21/09/93 do IBAC com a seguinte composição: Humberto Ferreira Braga, Aldomar Dálmeida Conrado da Costa, Ana Maria Pessoa dos Santos, Silvio Zilber, Dulce Aquino (24/09/93). Contudo não foram encontrados outros dados referentes ao lançamento de um Prêmio estímulo neste período, anterior ao de 1995 (FUNARTE/CEDOC, 1995b).

¹⁸⁴ O Prêmio Estímulo a Grupos de Teatro e Dança do ano de 1995 foi instituído pela Portaria n.º 101, de 19/09/94 e pela Portaria n.º 235 de 7/11/95 instituiu-se a Comissão de Seleção da etapa Norte/Nordeste composta por: Rubem Rocha Filho; Lia de Carvalho Robatto; Alfredo Fernandes da Silva Moreira (Coordenador de Dança, Circo, Opera e Teatro de Bonecos do IBAC); Luiz Carlos Lenine Brandão Tavares (coordenador de teatro); Humberto Ferreira Fraga – representando o presidente da Funarte. Quem assina o documento é Carlos Pereira de Miranda, presidente em exercício da Funarte (FUNARTE/CEDOC, 1995b).

O "Prêmio Estímulo a Grupos de Teatro e Dança", de 1996¹⁸⁵, manteve o montante de 300 mil de recursos oriundos do Fundo Nacional de Cultura, como no ano anterior.

Com verba da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, consta com nome similar a esse prêmio nacional o "Prêmio Estímulo", lançado em 1994, naquele estado, o qual contemplou os artistas João Andreazzi, Gisela Rocha, Angela Nagai e Flavia Mariotto, e que foi lançado pela gestão do então Secretário de Cultura, Ricardo Othake. A esperança de Katz¹⁸⁶ (1995) era a de que se ampliassem as conquistas com o secretário Marcos Mendonça, que tinha acabado de assumir o cargo de secretário de cultura do Estado de São Paulo.

Importante observar que propostas da esfera de poder federal influenciam iniciativas e programas para as áreas artísticas em outras esferas de poder como a municipal e a estadual. A exemplo do que ocorreu com a proposta do Sistema e Plano Nacional de Cultura que passaram a provocar nestas outras instâncias, pela própria organização da sociedade civil diante das demandas do governo federal, ações. Assim como iniciativas em âmbitos municipais e estaduais, a exemplo da formação das companhias estatais também influenciaram gestores federais para atuações nesta esfera de poder público.

2.8.1.1 Prêmios Funarte: Prêmios "MinC – Mambembão" e "Troféu Mambembe de Dança"

Patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura, por meio do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e da Fundação Nacional de Arte (Funarte), o "Mambembão" consistia na apresentação de grupos de teatro e dança originários de vários estados das

¹⁸⁵ O "Premio Estimulo a Grupos de Teatro e Dança", de 1996, foi instituído pela Portaria n.º 209, de 18/11/96 (FUNARTE/CEDOC, 1996).

¹⁸⁶ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Prêmio Estímulo mostra seu primeiro resultado: problema de liberação de verba", publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 13/01/1995.

cinco regiões do Brasil realizada no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Brasília. O projeto sofreu críticas relacionadas ao fato de que continuava favorecendo a concentração cultural em poucas cidades. A iniciativa teve três edições, em 1978, 1979 e 1980 (SCHENKER, 2010).

O Troféu Mambembe era considerado o prêmio mais importante das artes cênicas, no Brasil, e, "**particularmente, do teatro brasileiro**", destinando-se a premiar aos considerados os melhores do ano nas áreas do teatro e da dança, contando com um montante modesto¹⁸⁷ (FUNARTE/CEDOC, 1995a, p.24, grifo nosso). No pequeno histórico encontrado para efeitos da presente pesquisa, há uma única referência à 16.^a edição anual realizada em 1995, quando "decidiram ressuscitar o Mambembe de Dança", que apresentava um caráter diferenciado por ser um prêmio de âmbito nacional. Portanto, pode-se dizer que foi um prêmio instituído em 1978 sendo que nos anos de 1990, 1991 e 1992 não foi realizado.

O ano de 1995 é considerado o segundo ano do "Prêmio MinC Troféu Mambembe de Dança"¹⁸⁸, que teve continuidade nos anos de 1996 e 1997 (FUNARTE/CEDOC, 1999a). Para esse último ano, a perspectiva era de que os jurados participariam dos principais festivais do país para traçar um panorama da dança no Brasil, tendo sido ofertados, no primeiro semestre, o total de 10 troféus, e no segundo semestre, o total de 23 troféus.

No ano de 1997 houve premiações no primeiro (10 premiações) e no segundo semestre (23 premiações) (FUNARTE/CEDOC, 1999a, p.206-207).

Do relatório do ano de 1998 consta o "Troféu Mambembe", porém não são relacionados os contemplados (FUNARTE/CEDOC, 1999a, p.329).

Conforme exposto, este prêmio apresentou alterações no nome – Mambembão (1978), Troféu Mambembe, **Prêmio MinC Troféu Mambembe de Dança** (1994), Troféu Mambembe (1998). Teve em alguns momentos uma especificidade na nomen-

¹⁸⁷ Prêmio, no ano de 1995, no valor de R\$ 3.000,00 (FUNARTE/CEDOC, 1995a, p.24).

¹⁸⁸ Contemplados com o Prêmio referente ao ano de 1995: Companhias: Balé da cidade de São Paulo (SP), Ballet Stagium (SP), e Quasar Cia de Dança (GO); Coreógrafa: Márcia Milhazes (RJ); Bailarina: Jacqueline Gimenes (MG); Espetáculo: O Olho do Tamanduá; Menção Honrosa: Dança Alegre Alegre (RS), Helena Severo (RJ), Terças da Dança (SP), Caderno 2 (SP) (FUNARTE/CEDOC, 1999a, p.29). No ano de 1996 foram premiados: Bailarina: Andrea Thomioka; Professora: Angel Vianna; Artista: Antônio Nóbrega; Elenco: Balé folclórico da Bahia; Diretor de Arte: Gringo Cardia; Evento: 7.^a Bienal da dança de Lyon – Aquarela do Brasil (FUNARTE/CEDOC, 1999a, p.30).

clatura para a dança, contudo as informações encontradas ainda não permitem uma precisão quanto aos anos de execução deste prêmio e, mesmo, quanto às alterações ocorridas.

O fomento à produção cultural e artística por meio de concessão de prêmios instituídos pela Funarte e pelo Ministério da Cultura contemplaram os vários segmentos de arte e cultura, tais como: dança, música, artes cênicas, fotografia e artes plásticas, com recursos do Fundo Nacional de Cultura.

A promoção e difusão de intercâmbio de bens e serviços visavam

fomentar trabalhos de grupos de teatro e dança que por suas características de investigação e continuidade marcam movimentos significativos das artes cênicas no País, além de apoio a festivais, seminários, bem como a difusão das artes cênicas, recuperação do Teatro Cacilda Becker e na área de cinema e vídeo, com a legendagem e copiagem de filmes, com recursos do MINC (FUNARTE/CEDOC, 1995a, p.6, grifo nosso).

Importante observar como a divulgação dos programas atrelou muitas vezes, a área do teatro junto à área da dança, para ressaltar a importância das artes cênicas, o que significa dizer, a importância conjunta de ambas as áreas, contudo, destinando-se nestes mesmos programas, percentuais financeiros bastante distintos entre o teatro e a dança. Sob o guarda-chuva das artes cênicas a dança permaneceu e ainda permanece, em 2010, com percentuais, para baixo da linha de investimento destinada ao teatro.

2.8.2 As Ações além dos Prêmios no Restante da Década de 1990

Com perfil regional e internacional algumas ações podem ser mencionadas como a realização, em 1995, de uma "Mostra de Cultura Brasileira", na Alemanha, que foi, na verdade, a promoção do contato de Michael Haensel, diretor do Teatro de Ópera de Ludwigshafen, daquele país, com grupos e artistas brasileiros; e da realização da "7.^a Bienal de Dança de Lyon".

Em 1999, a realização do "Encontro dos Produtores Culturais da Região Sul", da Rede de Promotores Culturais da América do Sul e do Caribe, para discutir a manutenção da Rede Cultural do MERCOSUL, evento que contou com a presença da coreógrafa carioca Lia Rodrigues (FUNARTE, 2000).

Uma iniciativa até então inédita, segundo os registros, foi a solicitação do então Secretário de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura, Joatan Vilela Berbel, de convidar o Diretor do Deacen da Funarte para coordenar um trabalho de pesquisa sobre a previdência dos artistas das artes cênicas no Brasil, visando realizar um levantamento da realidade da legislação dessa área, que viria a ser apresentado em Montevideu a pedido do Governo do Uruguay, mediante acordo estabelecido com a OEA (FUNARTE, 2000, p.10).

O coordenador de dança da Funarte, cujo nome não consta no relatório, participou do "*International Dance Fair NRW*", na Colômbia, e no evento "Lugar a Dança", em Lisboa (PT).

2.8.2.1 A Circulação por Meio de Excursões e Festivais de Dança

O apoio à excursão¹⁸⁹ de espetáculos na área da dança, em 1995, promoveu a circulação de duas companhias do Rio de Janeiro; duas de São Paulo; uma do Distrito Federal e uma do Amazonas para as seguintes cidades: Bento Gonçalves (RS); Fortaleza (CE), Natal (RN), Salvador (BA), Maceió (AL), Recife (PE), João Pessoa (PB), São Luiz (MA), Belém (PA); Lauro de Freitas (BA), Arapiraca (AL); Penedo (AL); Belo Horizonte (MG); Vitória (ES), Aracaju (SE) (FUNARTE/CEDOC, 1999a, p.29).

Ainda, em 1998¹⁹⁰, consta o "Programa de Apoio a Excursões de Espetáculos de Teatro e Dança", pela Portaria n.º 28, de 27/02/98, que contemplava espetáculos já estreados, para realizar um roteiro de viagem por espetáculo.

¹⁸⁹ Companhias e Grupos de Dança apoiados: Grupo Experimental de Dança do Amazonas, Cia de Dança Cisne Negro (SP), Cia de Dança Carlota Portela (RJ), Cia Brasileira de Mistérios e Novidades (SP), Cia de Dança Deborah Colker (RJ) (FUNARTE/CEDOC, 1999a, p.29).

¹⁹⁰ O Presidente da Funarte no período foi Marcio Gonçalves Bentes de Souza (FUNARTE/CEDOC, 1999a).

Para causar impacto e visando a um programa de circulação diferenciado dos elaborados até então, é lançado, em 1997, o "Funarte na Cidade". Com esse programa houve circulação por todas as capitais do País com apoio de Secretarias de Cultura dos Estados, havendo testemunhos em retorno, como este de Marcos Batista, Chefe de Gabinete, e de Romildo Moreira, Diretor do Departamento de Artes Cênicas da Fundação de Cultura do Recife, de 22/09/97 (FUNARTE/CEDOC, 1997, p.23): "Contando com a continuação do projeto e uma maior participação da secretaria de cultura na organização e operacionalização do mesmo (do projeto Funarte na Cidade), sugerimos um melhor intercâmbio das companhias recifenses na circulação dos espetáculos envolvidos no Funarte na Cidade."

Entre 23 de abril a 18 de outubro de 1997 foi realizada a circulação dos seguintes grupos de dança: "Santa Cruz", de "Márcia Milhazes Cia de Dança"; "Versos" e "Registro", da "Quasar Cia de Dança"; "Mistura e Manda", da "Cia Aérea de Dança", e "Má", de "Lia Rodrigues Cia de Dança" (FUNARTE/CEDOC, 1997, p.27). As cidades contempladas pela ação Funarte na Cidade foram: Brasília, Manaus, Boa Vista, Belém, Macapá, São Luis, Teresina, Goiânia, Palmas, Cuiabá, Campo Grande, Porto Velho, Rio Branco, São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador, Aracaju, Maceió, Recife, Fortaleza, Natal e João Pessoa.

À Funarte, como já havia sido em projetos anteriores, cabia a divulgação nacional, coordenação geral, a criação de marca visual do projeto, cachês e passagens aéreas (carga) das companhias; e as entidades coexecutoras foram responsáveis pela hospedagem, alimentação e traslado local, pela cessão de teatro com pessoal e equipamento de som, luz, linóleo, material impresso de divulgação, pela equipe de produção e divulgações locais (FUNARTE/CEDOC, 1997, p.26). Os trabalhos foram selecionados por técnicos da Funarte, não havendo seleção pública, o que veio a ser diferente em 1999. Realizado pelo Ministério da Cultura, Fundo Nacional de Cultura e com assinatura da **Coordenação de Dança e Ópera** (FUNARTE/CEDOC, 1997, p.27).

Para o ano de 1998, a Funarte previa visitas às secretarias de estado e de município para avaliar o interesse em se dar continuidade ao "Funarte na Cidade", sendo que estes órgãos **deveriam indicar representantes da área da dança** para trabalhar diretamente no projeto e com comissões formadas conjuntamente para escolher grupos e companhias de dança, visando, com isso, a uma melhor operacionalização,

que seria avaliada posteriormente. As Comissões eram justificadas como modo para haver integração dos co-executores, para que participassem das distintas fases do projeto e para que houvesse mais precisão na execução (FUNARTE/CEDOC, 1997, p.25).

Pela Portaria n.º 084, de 05 de julho de 1999, a Funarte regulamentou o processo de habilitação de grupos de teatro e dança que participaram do programa "Funarte na Cidade", desenvolvidos com a participação das secretarias de Estado da Cultura no período entre 1.º de setembro e 5 dezembro, e de 13 setembro a 10 dezembro de 1999, pelas **coordenações de teatro e dança da Funarte** (FUNARTE/CEDOC, 1999b).

À Funarte coube a compra das passagens (aéreas ou terrestres) para o elenco, com número máximo de 10 pessoas, e de dois técnicos; o transporte do cenário; a divulgação nacional e a organização dos roteiros das viagens, que eram aprovados pelos grupos, posteriormente. Aos estados coube a estada completa, os traslados locais, os custos com a casa de espetáculos e a divulgação local. Os grupos receberam a receita da bilheteria e puderam realizar oficinas e outras dinâmicas (FUNARTE/CEDOC, 1999b).

A correlação estabelecida neste programa entre a Funarte – instância federal – e as secretarias estaduais e municipais de Cultura e (ou) de Educação e Cultura para viabilizar a circulação nacional de grupos de dança, mostra-se como uma importante estratégia tanto para facilitar a circulação nacional – em detrimento dos altos custos para se realizar essa ação – quanto para instigar essas secretarias a trabalharem com representantes específicos da área da dança. Eis aqui um exemplo de metodologia que potencializa mecanismos de acordo e fomento às área artísticas.

Outra ação promovendo a circulação foi o "Programa EnCena Brasil Teatro e Dança", em 2002 que premiou 124 projetos com 711 inscritos e previa a montagem e circulação de espetáculos pelos estados da federação (FUNARTE, 2003, p.13). Período em que o Deacen apoiou festivais em todo país **por se constituírem em meio importante de circulação**. A política de apoio a festivais se manteve presente nas ações da Funarte visto que em 1997 essa instituição possibilitava, dada a emissão de passagens aéreas, a presença de companhias, bailarinos, jurados e palestrantes no "II Festival Nacional de Dança do Recife"; no "II Conesul Dança (RS)"; e no "10.º Festival de Dança do Rio de Janeiro – Tápias". Consta, ainda, nesse período, a

realização de uma pesquisa com o IBGE sobre o perfil do público de dança (cujo resultado não foi retornado) (FUNARTE/CEDOC, 1999a, p.28).

A Funarte apoiou, em 1999, os seguintes festivais de Artes Cênicas não contemplados pelo Fundo Nacional de Cultura: "XIII Festival de Dança do Rio de Janeiro (RJ)"; "Festival de Dança de Aracaju (SE)"; "Festival de Dança de Vitória (ES)"; "Festival do CONE-SUL" e "Bento em Dança", em Bento Gonçalves (RS); "VIII Mostra de Dança de Florianópolis (SC)"; "IX Festival de Dança do SESI", em Belém (PA); "Mostra de Dança Conserve a Dança", em São Paulo (SP); "IX Panorama Rio Arte de Dança", Rio de Janeiro/RJ (FUNARTE, 2000, p.9).

Outros apoios: o "Encontro FORUM de Dança", na Aldeia de Arcozelo (RJ); o "Congresso e Fórum de Dança em Porto Alegre (RS)"; o "Prêmio Estímulo para Teatro e Dança", na Bahia, com desembolso de 50% dos recursos pela Funarte e de 50% pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB); o apoio à circulação de espetáculos de teatro e dança: apoio ao "Ballet Stagium", para circulação no Rio de Janeiro; ao "Homem Cia de Dança Contemporânea", que circulou em Florianópolis; e a "Cia de Dança", que circulou em São Paulo (FUNARTE, 2000, p.12).

Programas de Promoção e Incentivo às artes cênicas constam também no relatório final do ano de 1995 visando apoiar a produção, pesquisa e difusão das artes cênicas, nos seus vários segmentos, como forma de valorizar e preservar o teatro, a dança, o circo, a ópera e o artista, principalmente o emergente (FUNARTE/CEDOC, 1995a).

2.8.2.2 Publicações na Área da Dança

Em 1998 foi publicado o livro "Funarte em Ação", no qual constam os programas subsidiados pela instituição com recursos do tesouro nacional aprovados no Congresso Nacional e oriundos de convênios com instituições oficiais ou privadas e de arrecadação própria. Com três coordenações, de teatro, dança e ópera, os programas desenvolvidos na área da dança mencionados naquela publicação foram os seguintes: "Dança Brasileira"; "Mergulho na Dança"; apoio a Festivais de Dança"; "Programa Dança Funarte na Cidade"; incentivo aos grupos regionais; programa de formação; o Teatro Cacilda

Becker (sala do Rio de Janeiro destinada exclusivamente à dança); difusão internacional, com apoio da Secretaria, de intercâmbio e projetos especiais, mencionando-se que a dança brasileira estava circulando anualmente pelo exterior. E, o lançamento do livro de Graziela Rodrigues intitulado "Bailarino Pesquisador Interprete: processo de formação" (FUNARTE, 1998).

No ano 2000, a Funarte lança publicação¹⁹¹ sobre grupos e companhias de dança brasileiros com o intuito de levantar o perfil da dança, naquele momento, como o início de um mapeamento que se prometia tivesse continuidade e como instrumento de difusão da área da dança (FUNARTE, 2000, p.7). Inspirado na realização da "I Plataforma Brasileira para os *Rencontres Choreographiques Internationales de Seni-Saint-Denis*", visava, também, divulgar a dança brasileira, justificando-se o produto pelo reconhecimento da qualidade e diversidade da dança brasileira alcançado no Brasil e no exterior, e por inúmeros países terem elegido a dança brasileira como atividade artística prestigiada como temática, em encontros e festivais internacionais. Nessa edição que foi assinada pelo Coordenador de Dança, Marcos Teixeira, e pelo Diretor do Deacen, Humberto Braga, 72 grupos de dança foram registrados na publicação.

2.8.2.3 A Dança no Cacilda Becker e outras Ações Localizadas

No evento denominado "Dança no Cacilda Becker", que ocorreu de sete de abril a três de julho de 1994, houve participação dos grupos: "Mobilis", "Paulo Caldas", "Cia Aérea de Dança", "Tabula Rasa", "Os Dois", "Uniarte (DC?)", "GDC UFBA, DC?", "Espaço Novo", "Terceira Dança", "Tranchan", "Ilê Ofé", "Paula Nestorov", "João Saldanha", "Lia Rodrigues", "Aluisio Flores" e "Arte em Movimento". No programa, são citados como apoiadores e realizadores a Funarte/IBAC e o Ministério da Cultura (IBAC/CEDOC, 1994b).

¹⁹¹ TEIXEIRA, Marcos (Org.). **Brasil Dança 2000**: construindo um perfil. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

A segunda edição da Mostra "Dança no Cacilda Becker", de 22 de junho a 1.º de outubro de 1995, contou com a participação de **10 grupos de dança** e coreógrafos do Rio de Janeiro, com público de 5.135 pessoas: do "Grupo Tápias", "Cia Aérea de Dança", "Sylvio Dufrayer Cia de Dança", "Aluisio Flores", "Ballet Arte em Movimento", "Corpo Teatro do Movimento" (Angel Vianna), "Zero Dança" (Roberto Anderson), "Andréa Maciel Cia de Dança", "Dois Cia de Dança" (Paulo Marques), "Márcia Milhazes Dança Contemporânea", e o apoio vem, desta vez, sem o IBAC, voltando a constar como apoiador o Ministério da Cultura/Funarte (FUNARTE/CEDOC, 1999a, p.28).

Da "Mostra/96", entre 4 e 8 de setembro, constam o "Ballet de Londrina", com o espetáculo "Cria", e o "Só de Sapato", da cidade do Rio de Janeiro, com o espetáculo "De Tudo um Pouco" (FUNARTE/CEDOC, 1999a, p.28). Do mesmo relatório (FUNARTE/CEDOC, 1999a, p.205) consta o programa anual de ocupação do Teatro Cacilda Becker por meio do edital "Ocupação de Espaços Funarte", com a mesma data e grupos mencionados na "Mostra/96".

Para o Rio de Janeiro, ainda em 1999, com apoio da Funarte, UERJ, UFRJ, UFRRJ, Funarj e Senac, a realização do Seminário "A Dança no Rio de Janeiro", com coordenação geral de Vera Lopes, no Teatro Cacilda Becker, de 17/10 a 28/11 teve como temas e dinâmicas propostos: "Histórico/Homenagens"; "O Pensamento Formador dos Primeiros Mestres"; "As Primeiras Companhias"; "A Dança cria Raízes"; "As Mudanças no Mundo Ecoam"; "A Vanguarda se Apresenta (1990-1998)", falando sobre "O Olhar Contemporâneo na Dança" e o "Rioarte"; "A Dança na Educação"; "Diretrizes da Dança no Plano Curricular"; "Mostra de Trabalhos"; "Formação do Profissional da Dança"; "Panorama Atual" (FUNARTE/CEDOC, 1999d). Nesse mesmo ano, no Teatro Cacilda Becker, a realização do Projeto "A Dança no Brasil", com a participação de 16 grupos; e o início da reforma do Teatro.

Uma ação voltada para o "Espaço Cênico – Rubens Barbot Companhia de Dança", para estudantes e o apoio ao "Festival Panorama da Dança", foram destinados ao Rio de Janeiro; e um apoio para aperfeiçoamento profissional foi destinado à "Oficina de Dança da Bahia".

Pela Coordenação de Difusão Cultural da Funarte, no ano de 1999, é lançado o Edital "Oficina de Ator e Bailarino", para Brasília/DF, visando à participação de atores e bailarinos brasileiros (FUNARTE/CEDOC, 1999c).

A Funarte apoiou, ainda, a cursos e oficinas em artes cênicas.

2.8.3 Cortes Orçamentários

Festival de Alegrete resiste com bravura.
Helena Katz

A Funarte contava em seu quadro administrativo com 14 endereços localizados nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília e, segundo seu presidente à época, Marcio Souza (FUNARTE/CEDOC, 1995a, p.7), os programas foram executados "embora abaixo dos limites da sua capacidade de realização". Em um ano em que se repetia a falta de recursos, com cancelamento na ordem de 22,93% dos recursos da área fim para atender despesas da área meio. Isso significa dizer, como ocorre em muitas administrações da cultura do País, que por falta de recursos se desviam verbas que seriam destinadas aos programas da área da cultura para a manutenção administrativa com pessoal etc.

Em artigo intitulado "Dança"¹⁹², Helena Katz faz um balanço do ano seguinte, 1996, no qual menciona a vitalidade surpreendente da dança no País durante o ano, que incluiu o trabalho das companhias como "Stagium" e "Grupo Corpo", a estreia de dois festivais importantes, o "FID" (Festival Internacional de Dança), em Belo Horizonte, e o "Comfort em Dança"; a "7.ª Bienal da Dança de Lyon" e o sucesso dos grupos brasileiros no exterior. A efervescência da dança regional, no Brasil, aparecendo no trabalho realizado pela companhia "Quasar", de Henrique Rodovalho (GO); no "Ballet de Londrina" (PR), com Leonardo Ramos; ou do "Cena 11" (SC), com Alejandro

¹⁹² Cf. Helena Katz, em artigo com este título publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 28/12/1996.

Ahmed. E a gestão de Helena Severo e Leonel KAs, que mostraram "como se revitaliza culturalmente uma cidade" com a política cultural que estabeleceram para a dança na cidade do Rio de Janeiro, "com resultados que logo aparecem com o apoio a companhias". E a realização do "Panorama da Dança Contemporânea", indispensável, como situava a autora, para a dança do Rio de Janeiro e do Brasil.

E, em 1997, embora com várias ações promovidas pela esfera de poder federal, Katz (1997a)¹⁹³ tece críticas no artigo intitulado "Dança", no qual enfatiza que essa atividade artística havia avançado **"a despeito da falta de política cultural do Ministério da Cultura específica para a área"** (grifo nosso). Justificando o avanço em virtude da consolidação de eventos como o "FID" (BH), o "Panorama" (RJ) e o "Conesul" (RS), outro encontro da dança realizado em Porto Alegre. Menciona o Centro Cultural São Paulo como única instituição a promover a dança durante o ano todo e, entre outros eventos, cita o "Quartas de Dança", promovido pela Cooperativa Paulista dos Bailarinos-Interpretes, em São Paulo.

A preocupação anunciada desde o ano anterior e retomada por Helena Katz nesse mesmo artigo, em 1997, era com o esvaziamento dos alunos nas escolas de dança e conseqüente perigo de entressafra na área, mesmo contando, a dança, com uma produção considerável no País.

Com o intuito de exemplificar o que se contabilizou como produção eficiente no País, em 1997, Katz (1997b)¹⁹⁴ faz referência a Secretaria de Cultura de Teresina com o projeto "Vem Dançar no Piauí", promovido pela Fundação Estadual do Desporto e da Cultura, que foi, em suas palavras: "Um pensamento sobre cultura tão precioso que deveria servir de modelo para outros estados". O diferencial do projeto era o de se desdobrar em continuidades e ter uma preocupação em deixar resíduos para fortalecer a dança produzida no Piauí. Francisco Pellê, coordenador das artes cênicas da referida Fundação, informava que o projeto era ponto de partida para uma nova política de estímulo à dança local.

¹⁹³ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado " Dança: balanço 1997", publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 28/12/1997.

¹⁹⁴ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Piauí acerta o passo e dá exemplo ao país", publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 18/06/1997.

Retomando os cortes orçamentários, no relatório de atividades da Funarte (2003, p.5) estes são registrados, novamente: "Há de se ressaltar que a execução das ações foi demasiadamente prejudicada devido às restrições orçamentárias ocorridas no exercício de 2002".

Os Programas da Funarte daquele ano destinavam-se à música e às artes cênicas nos seguintes formatos: promoção e intercâmbio no País e exterior; recuperação de espaços culturais; concessão de prêmios visando incentivar a produção e difusão; fomento a projetos culturais. Como atividade realizada pelo Gabinete da Presidência da Funarte, consta a participação na estreia do balé clássico, "*La Fille Mal Gardee*", no Teatro Bolshoi, em Moscou, que foi coreografado por Emilio Martins, então Assessor de Dança da Funarte (FUNARTE, 2003, p.11).

O "Programa Artes Sem Barreira" incorporado à Funarte em 1990, atuou com 36 comitês regionais e municipais (FUNARTE, 2003, p.12), e no "*First International Disability Special Arts Festival*", em Izmir, na Turquia, em 2002, com a "Companhia Limites de Dança", de Curitiba, dirigida pela coreógrafa Andréa Sério. O referido programa encontra-se atualmente sem continuidade. Nos 12 anos de continuidade do programa foram realizados seis "Festivais Nacionais de Arte Sem Barreiras", cinco "Congressos Nacionais de Arte-Educação" e eventos regionais de artes integradas enfatizando a importância de inclusão da Arte.

Enquanto isso, a Petrobrás lançava um programa para as artes cênicas com destinação orçamentária de R\$ 7 milhões para o teatro, dança e outros setores (SILVA, 2001), com edital público que teve consultoria de Helena Katz pelo qual os produtores teriam de se organizar para fazer circular suas produções pelo País. Foi uma mudança significativa na política de atuação da Petrobrás que, até então, havia investido R\$ 52 milhões em patrocínio cultural dentro das leis de mecenato e que convidou Yacoff Sarkovas, da Articultura, para a elaboração do programa.

No ano anterior, 2001, não foram encontrados registros de programas e ações.

2.9 MAPEAMENTO "RUMOS DANÇA ITAÚ CULTURAL 2000": UMA SÍNTESE SOBRE AS CONDIÇÕES DA ÁREA DA DANÇA PARA O INÍCIO DO MILÊNIO E OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Hoje é Dia da Dança: quem vai comemorar?
Helena Katz

Previsto para se constituir em um mapeamento da dança contemporânea brasileira, o programa "Rumos Itaú Cultural Dança" se baseou na produção artística de intérpretes-criadores e na dinâmica cultural em que estavam inseridas as obras criadas (SOBRAL, 2001, p.9). Estabeleceu parcerias com três escolas de dança, sete instituições culturais e dezoito pesquisadores de universidades brasileiras e contribuiu em diversos aspectos para a difusão de informações em dança pelo país e para a articulação de profissionais e o desdobramento de ações na área.

A estrutura do Itaú Cultural, em 1999, passou a abrigar as artes cênicas em um núcleo, a exemplo de outras áreas, coordenado por Sonia Sobral, e a dança pode ter um eixo curatorial próprio (KATZ, 1999a)¹⁹⁵.

A apresentação do seminário "Os Mapas da Dança", entre 5 e 10 de fevereiro de 2001, em São Paulo, fazia parte e dava continuidade ao projeto "Rumos Dança 2000", no qual foram lançadas as conclusões das investigações realizadas por pesquisadores do projeto que estiveram mapeando a produção e a história da dança contemporânea no Brasil. "Reuniu também dados sobre a existência de festivais e sobre quem se dedicava à pesquisa teórica e à produção literária" (GONÇALVES, 2001).

Katz (2000)¹⁹⁶ enfatiza a importância dessa iniciativa de mapeamento que se configurou no primeiro quadro sobre quem produzia dança contemporânea e para qual mercado se destinavam essas produções: "Nós saberemos bem mais a respeito

¹⁹⁵ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Artes cênicas ganham estímulo em núcleo", publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 24/06/1999.

¹⁹⁶ Cf. Helena Katz em artigo intitulado "Tudo pronto para o recenseamento dos coreógrafos", publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 02/05/2000.

de nós mesmos. A partir daí, quando alguém falar em nome da dança brasileira, essa expressão até hoje ainda misteriosa, já terá um perfil muito mais definido"

Muitas das ineficiências da área da dança e que não são restritas a esta linguagem artística, são apresentadas por falta de indicadores que informem sobre quem são, onde estão, como sobrevivem e para quem produzem, por exemplo, os artistas e profissionais da dança. Indicadores faltam à Cultura, mas no caso específico da dança permitem confusões de entendimento acerca de funções, o que leva a tratar de modo similar artistas com perfis distintos, conforme argumenta Katz (2000):

De posse dessas informações, de imediato, encerra-se a confusão entre o coreógrafo que faz coreografia para a festa de fim de ano da escola no qual ganha a vida como professor e aquele que se dedica a criar coreografias como resultado de um processo de pesquisa. O projeto "Rumos" vai demarcar um novo território. Assim se faz história num país como o nosso.

Além desse perfil informacional, o mapeamento possibilitou uma síntese sobre as questões da profissionalização e políticas na área. Em matéria publicada no jornal Gazeta do Povo, de Curitiba/PR, em 14 de fevereiro de 2001, a jornalista Maria Fernanda Gonçalves apresentava as considerações da professora Dulce Aquino sobre o panorama da dança profissional no Brasil com base no levantamento do programa "Rumos Dança Itaú Cultural 2000" (GONÇALVES, 2001, p.6):

Ausência de política cultural nos governos federal, estadual e municipal;
Leis de incentivo existentes são inadequadas;
Necessidade de melhor formação para dançarinos e coreógrafos;
Fragilidade dos cursos de graduação em dança e da sua inserção na comunidade;
Falta de estudos teóricos e de críticos especializados;
Proliferação dos festivais de caráter competitivo, que distorcem o fazer profissional, alastrando equívocos conceituais, técnicos e artísticos;
Defasagem de informações sobre a dança no país, com ressalva ao eixo Rio-São Paulo;
A produção das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste está submetida à indústria do eixo-turismo;
Falta de organização da classe pelo país;
Ausência de clareza sobre o que seja a dança contemporânea.

As palavras negritadas ressoam várias outras sublinhadas ao longo deste capítulo e permitem conferir que a dança, não diferente da área da cultura, conviveu com propriedades como **ausência contínua** e **descontinuidade constante**. Tanto em seus

programas, pelas mudanças político-institucionais e cortes orçamentários, quanto por ter vindo "de carona" em programas e editais elaborados para a área do Teatro.

Dentre as condições que se estabeleceram ou não para essa especificidade artística no período estudado, na esfera de poder federal, têm-se:

- Espaços específicos dentro das estruturas das instituições como a Assessoria de Dança (SNT), o Serviço Brasileiro de Dança (Inacen) e o Instituto de Dança (Fundacen);
 - Falta de continuidade nas iniciativas que chegaram a ter, no máximo, cinco edições por evento, a exemplo dos ciclos de dança;
 - Descontinuidade de apoios, a exemplo da "Oficina Nacional de Dança Contemporânea da Bahia", que teve 14 edições em 20 anos;
 - Editais conjugados com a área do Teatro, a exemplo do "Prêmio Estimulo a Grupos e Companhias", "Troféu Mambembe" e "Mambembão";
 - Apoio para a profissionalização do bailarino;
 - Apoio a festivais, porém sem critérios de escolha para direcionamento de recursos;
 - Preocupação regional a partir de 1982;
 - Anos sem registro em dança (1988, 1989, 1990 e 2001);
 - Eventos com dimensão nacional, porém disponibilizados para o público do Rio de Janeiro e raramente para Brasília e São Paulo;
 - Preocupação inicial com a memória e registro da dança;
 - Aumento de demanda já no segundo ano de apoio e fomento à dança, porém sem aumento de recursos e expansão dos eventos na mesma proporção;
 - Publicações na área bastante reduzidas em relação às publicações da área do Teatro.
- **Políticas mais direcionadas à cidade do Rio de Janeiro:**
- Definição de um teatro específico para a dança, Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro;
 - Eventos realizados no Rio de Janeiro;
 - Apoio a escolas e academias visando à formação do bailarino, no Rio de Janeiro.

- **Questões de âmbito nacional:**
 - Falta de espaços para a continuidade de formação em dança;
 - Falta de espaços para a produção e manutenção de grupos e companhias de dança;
 - Falta de condições e espaços específicos para apresentações em dança como teatros, estúdios (movimentos da década de 80);
 - Falta de condições para a estabilidade do trabalho de grupos e companhias de dança;
 - Falta de reconhecimento oficial das profissões de bailarino, coreógrafo e professor de dança;
 - Dificuldade dos grupos que fizeram dança fora do âmbito oficial, das companhias oficiais;
 - Apontamentos, porém sem continuidade, de política cultural específica para a dança no País;
 - Falta de política cultural do Ministério da Cultura específica para a área;
 - Falta e dificuldade de circulação para as produções em dança no País o que dificultou o aprimoramento artístico das produções em dança;
 - Ausência de um calendário de festivais e eventos de perfis diversos com permanência o ano inteiro e distribuído por todo o País para garantir a circulação de grupos e companhias;
 - Ausência da dança na mídia impressa e televisiva;
 - Falta de direitos garantidos para os artistas da dança, pendência de questões trabalhistas e previdenciárias;
 - Precariedade do mercado para a dança;
 - Falta de pesquisas de campo e levantamento de indicadores na área;
 - Instabilidade e precariedade dos recursos e patrocínios para a dança;
 - Instabilidade das políticas culturais para a dança;
 - Ausência de políticas públicas para a área.

- **Mobilizações da dança:**
 - Falta de artistas para debater e manter discussões, organização política e mobilização na área;
 - Falta de artistas preparados para ocupar espaços de representatividade;

- Falta da noção de pertencimento a uma classe artística em detrimento da noção de pertencimento apenas ao seu grupo artístico;
- Mobilizações localizadas que contaminaram outros locais do País;
- Falta de articulação nacional na área.
- Falta de debate público sobre as questões e projetos de dança administrados pelo poder público.

Mesmo com todas essas intempéries, pode-se argumentar, e arrisca-se a dizer, que a atuação da esfera federal de poder propiciou, ao longo do tempo, uma construção institucional para a dança que a mantém, hoje, como uma das áreas englobadas pelo guarda-chuva das artes cênicas junto ao teatro e ao circo, no Centro de Artes Cênicas da Funarte. O que apenas sublinha a importância de investigar como as iniciativas apresentadas neste capítulo deram suporte ou não para a continuidade de ações para a área da dança, nesta esfera de poder.

CAPÍTULO 3

A DANÇA NA ESFERA DE PODER FEDERAL: PERÍODO DE 2003 A 2010

[...] pensar diferentemente – esse pensamento deve estar profundamente nas nossas intenções, ações e assim por diante [...]

David Bohm

O período em recorte proposto neste capítulo abrange os oito anos de governo Lula e o processo de implementação do Sistema Nacional de Cultura. Sucede a partir daí a instalação de órgãos colegiados como as Câmaras Setoriais, o Conselho Nacional de Política Cultural e os respectivos Colegiados Setoriais, a revisão da Lei Rouanet e elaboração da Lei do Procultura, o desmembramento dos fundos setoriais no Fundo Nacional de Cultura, consultas públicas para ocupação de espaços de representatividade – câmaras setoriais, colegiados setoriais, delegados para as pré-conferências setoriais, coordenação de dança da Funarte, assento da área da dança no Conselho Nacional de Política Cultural, no Comitê Técnico de Circo, Dança e Teatro do Fundo Nacional de Cultura – e a elaboração dos planos setoriais das áreas artísticas.

Além de uma análise de programas e do desenvolvimento da área da dança na esfera de poder federal, o que inclui situar a dança em relação aos temas mencionados, este capítulo aborda a valorização da área a partir de dois pressupostos: sua especificidade como norteadora para a construção de programas, a implementação de ações e a ocupação de espaços de representatividade, e o processo de consulta pública para a elaboração de suas políticas públicas e a ocupação de seus espaços de representatividade.

Durante os oito anos em questão, houve períodos de transição na administração tanto do Ministério da Cultura quanto da própria Funarte, o que reverberou em alterações nos espaços de representatividade da dança e mesmo nos órgãos Colegiados, a exemplo do período de suspensão dos trabalhos das Câmaras Setoriais, entre 2006 e final de 2007. Essas alterações ainda envolveram uma mudança de representante no Ministério da Cultura – Gilberto Gil e Juca Ferreira –, duas mudanças na

presidência da Funarte – Antonio Grassi, Celso Frateschi e Sergio Mamberti – e duas mudanças na Coordenação de Dança da Funarte – Marcos Moraes, Leonel Brum e Fabiano Carneiro.

A motivação para a escrita deste capítulo esteve em averiguar o modo como as alterações na área da dança se sucederam e em que medida essas políticas tidas como democráticas repercutiram no desenvolvimento da área.

3.1 DA VALORIZAÇÃO – PRESSUPOSTO DE ESCOLHA DE ESPECIALISTAS DA ÁREA PARA A OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS DE REPRESENTATIVIDADE

Então a mudança social requer um entendimento diferente, e aceito socialmente como a mudança do feudalismo para as formas que se seguiram, ou da autocracia para a democracia ou para o comunismo, e assim por diante. De acordo com os entendimentos aceitos, por onde toda a sociedade foi.

David Bohm

Conforme pontuado no Capítulo 2, entende-se que há valorização de uma área de conhecimento quando se reconhece a distinção no modo ou nos modos em que ela opera em relação a outras áreas, o que acaba exigindo que se considerem e validem as demandas específicas dela. A instituição que acolhe esse tipo de entendimento acerca de uma determinada área acaba por modificar parte de sua estrutura para dar conta dos recursos humanos, financeiros e físicos que se fazem necessários para atender a suas particularidades.

Quando a dança passa a ser um setor específico de uma instituição cultural, não mais vinculada a outras áreas, não apenas mais um assento se fará necessário, mas quem o preencherá passa a ser também uma questão a ser refletida pela instituição. Abrir espaços que verticalizam o tratamento dado a uma área amplia o trabalho, as problemáticas referentes ao setor e o grau de atenção e investimento direcionado. Do mesmo modo, há a possibilidade de se ter um gestor especializado na área ou, ao menos, um responsável pela atuação dela. Como consequência

desse tipo de direcionamento e necessidade, ações ou mesmo programas inteiros deverão ser elaborados, discutidos, defendidos, executados e avaliados. Para tanto, deverá haver alguma parcela de recursos financeiros, ainda que estes se resumam à utilização de veículos e motoristas para realizar tarefas, a existência de funcionários para executar e acompanhar os programas e as ações, a contratação de pessoal – professores, consultores, curadores, artistas – para atender aos programas elaborados, a elaboração de editais específicos, o atendimento à classe artística específica, e mesmo consulta pública, entre outros aspectos.

A Funarte, em anos anteriores como em 1997 e 1998, instituiu uma Coordenação de Dança e Ópera e fomentou a dança com o direcionamento de prêmios tal como o fazia para o teatro, ora em conjunto, ora com especificações distintas entre uma área e outra. Para alguns anos não há registro de ações realizadas na área, como em 2001 e 2002; contudo, em 2004 a Funarte assume sua parcela oficial de responsabilidade com a especificidade da dança, no País, ao recriar um espaço de representatividade dentro de seu próprio organograma:

A tradição da Funarte passa, necessariamente, por interagir com o novo e adequar-se institucionalmente. Em 2004, reconheceu a singularidade da dança no mundo das Artes Cênicas, criando uma coordenação específica para o setor. Criou também a coordenação nacional do Circo, e contemplou, ao longo do ano, um total de 50 projetos de companhias, empresas, grupos e trupes de espetáculos circenses (FUNARTE, 2007a, p. 7).

A instituição de uma coordenação de dança¹⁹⁷ visava encaminhar este segmento artístico para alcançar programas exclusivos e orçamento próprio, para atender a reivindicações da categoria.

Nesse sentido, o entendimento proposto nesta tese de valorização de uma área a partir do olhar para o seu modo particular de operar ressoa nas palavras de Antonio Gilberto, então diretor do Centro de Artes Cênicas (Ceacen) daquela instituição, "**A dança**

¹⁹⁷ Coordenador de Dança da Funarte: Marcos Lima de Moraes, bailarino, coreógrafo e ator, ocupou o cargo de Coordenador de Dança do Ceacen-Funarte na gestão Antonio Grassi, mais especificamente no período entre setembro de 2004 e janeiro de 2007.

atingiu esta conquista a partir da **valorização de sua especificidade**, com espaço para cada área cultural, e da escolha de um especialista, Marcos Moraes como coordenador" (FUNARTE, 2007a, p.14, grifo nosso).

Essa função, de coordenador de dança, era equivalente à função de coordenador de teatro, nessa época representada por Cristina Pereira, e estabelece, nesse período de transição para o Governo Lula, uma retomada do espaço que já havia existido informal ou formalmente no SNT, Inacen e Fundacen, conforme visto no segundo capítulo.

Marcos Moraes, Coordenador de Dança nesse novo período, encontrou na Funarte uma equipe composta por um produtor, uma secretária e uma pessoa da área administrativa, e contou com um salário de R\$ 1.600,00, bruto que hoje é de R\$ 3.500,00 aproximadamente. Moraes (2010¹⁹⁸) descreve nos seguintes termos as condições da Coordenação naquele momento:

Ou seja, embora tivesse existido antes, a Coordenação de Dança era uma espécie de não lugar, sem voz nem trânsito na casa, sem orçamento próprio, sem programas, sem mala direta, sem qualquer capacidade de comunicação com a classe, sem arquivos organizados, sem informações.

O contexto dessa mudança para a área da dança contemplava a renovação da própria Funarte, administrativa e estruturalmente, considerando o período anterior, de abandono e transição, o que, em certa medida, justifica a situação precária de condições para a área, nesse reinício.

A Coordenação de Dança está e permanece vinculada no organograma ao Centro de Artes Cênicas (CEACEN), conforme mostra a figura a seguir:

¹⁹⁸ Entrevista concedida à autora por Marcos Moraes, em agosto de 2010.

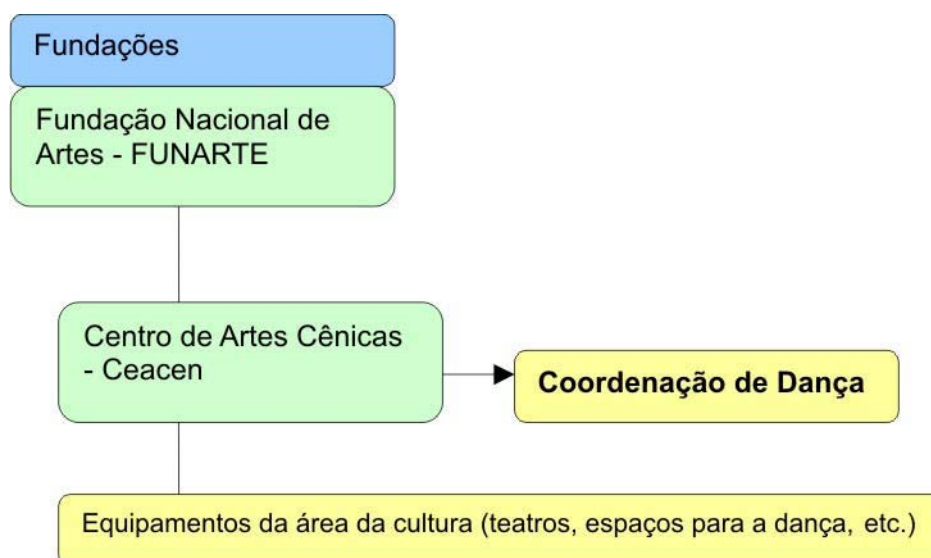


Figura 10 - Dança na estrutura da Funarte
 Fonte: <http://www.cultura.gov.br/cnpc/>

3.1.1 Colegiado Setorial de Dança: Instância Máxima de Participação e Representatividade Específica das Organizações Civas da Dança junto ao Poder Público Federal

O marco mais importante das ações políticas para as artes realizadas nesse período, e que se refere à valorização de especificidade em espaços de representatividade, foi a implantação das Câmaras Setoriais¹⁹⁹ de Teatro, Dança, Música e Circo, em 2005.

A atribuição das Câmaras Setoriais era a de fornecer subsídios e formular recomendações que fundamentassem o estabelecimento de diretrizes, estratégias e políticas públicas voltadas ao desenvolvimento das áreas artísticas e culturais, de acordo com os eixos centrais que orientam as políticas do Ministério da Cultura e do próprio Plano Nacional de Cultura, conforme explicitado no Capítulo 1, e criando os

¹⁹⁹ O lançamento das câmaras setoriais (música, cênicas, visuais, livro e literatura) foi na cinemateca brasileira da Funarte, em São Paulo, em 25 de outubro, de 2005.

planos setoriais de cada segmento. E a atribuição de manter vivo o espaço e a consulta pública junto à sociedade civil.

Para a dança foi um marco especial já que inicialmente foi lançada a Câmara Setorial de Artes Cênicas, desdobrando-se a nomenclatura e o funcionamento logo no início em Câmaras de Circo, de Dança e de Teatro respectivamente, conforme solicitação dos representantes da dança ao então Secretário-Executivo, Juca Ferreira, que acatou a reivindicação. Cabe ressaltar a importância desse fato vinculado à criação da Coordenação de Dança, que registra uma motivação conjunta e de demanda expressiva da classe artística da dança e que ainda exige conquistas nesta seara da especificidade como a destinação de recursos financeiros para a área.

As Câmaras Setoriais eram constituídas por representantes do setor público federal e estadual, além de representantes da cadeia produtiva de cada atividade artística, por área de atuação; objetivavam elaborar e avaliar as políticas desses setores e tiveram sua gestão orientada pela Funarte, nesse início.

Na dança integraram a primeira gestão 11 representantes de dez estados e do distrito federal, e cinco especialistas em áreas da cadeia produtiva²⁰⁰. Os representantes foram indicados pelas organizações de dança de seus estados, e alguns deles vinham de uma militância junto ao Fórum Nacional de Dança, a exemplo de Dulce Aquino/BA, Marise Siqueira/RS, Rosane Gonçalves/PR, Ângela Ferreira/RJ, Rosa Coimbra/DF. O que respalda a ideia de que integrar o processo de organização e atuação política na área permite, além de uma proximidade às questões do setor e

²⁰⁰ Seguem os nomes dos representantes da primeira gestão da Câmara Setorial de Dança: **Representantes por estado:** RS – Marise Siqueira (gestão) - ou em sistema de rotatividade: Airton Tomazzoni (educação), Eva Schull (criação), Flavia Pessato (produção) e Paulo Guimarães (pesquisa); PR – Rosane Gonçalves (suplente: Gladis Tridapalli); SP – Sofia Cavalcante (suplente: Solange Borelli); RJ – Angela Ferreira (suplente: Thereza Rocha); MG – Rui Moreira (suplente: Suely Machado); DF – Rosa Coimbra (suplente: Yara de Cunto); BA – Lúcia Matos (suplente: Cristina Castro); PE – Adriana Gehres (gestão, formação e produção) em sistema de rotatividade com Marília Rameh (políticas culturais e criação); CE – Ernesto Gadelha (suplente: Cláudia Pires); PA – Waldete Britto e Mauricio Quintaros. **Representantes por Áreas de Atuação (Cadeia de Produção da Dança):** Formação – Dulce Aquino; Difusão – Inês Bogéa; Produção - Jcqueline Castro; Formação de Público (Consumo) – Sigrid Nora; Política Cultural e Articulação – Dino Carrera; Gestão Pública – Regina Miranda; Questões Trabalhistas - Magdalena Rodrigues.

Representantes do Poder Público Federal: Representante do MinC; Diretor de Artes Cênicas da Funarte; Coordenador de Dança da Funarte; Dois representantes de Ministérios com ações transversais: Trabalho, Educação, Relações Exteriores etc.

do Estado, uma qualificação para o debate e para a atuação e ocupação de espaços de representatividade.

As diretrizes pontuadas por essas Câmaras buscavam a elaboração de diagnósticos e rumos para o desenvolvimento das atividades artísticas e se constituíram na elaboração do Plano Nacional de Dança (PND), fundamentado nos resultados obtidos na Conferência Nacional de Cultura e nas consultas que foram possíveis e realizadas pelos membros das Câmaras Setoriais.

Importante salientar que ao longo do processo de elaboração do PND fóruns específicos foram criados e atuaram dando suporte aos trabalhos de consulta e debate e contribuindo para o levantamento de demandas junto aos representantes da Câmara Setorial, especialmente até junho de 2009. Organizações civis da área, representantes das Câmaras e a coordenação de dança da Funarte trabalharam na construção do PND.

Os trabalhos das câmaras setoriais foram suspensos por quase dois anos, entre 2006 e 2007, e somente com o estabelecimento do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), em dezembro de 2007, foram resgatados. A suspensão dos trabalhos ocorreu por decisão do Ministério da Cultura não tendo sido encontrada nenhuma explicação sobre as razões específicas desta interrupção que se desdobrou na perda de documentos elaborados pelas câmaras setoriais. Para Marcos Moraes (2010):

Na criação das Câmaras Setoriais especulou-se que o 'abacaxi' político [da criação e implantação das mesmas, cercada de resistências e desconfiança] nos havia sido jogado no colo pelo Ministério como parte das dificuldades de comunicação que havia entre setores do MinC e a Funarte. No entanto, uma vez 'descascado o abacaxi', ficou comprovado que as Câmaras haviam se transformado numa excelente ferramenta institucional. Imagino que o ministério preferiu esperar sua nova agenda política para re-impulsionar o funcionamento das Câmaras, incluindo a mudança de ministro que ocorreria um pouco adiante.

A fala de Marcos Moraes pontua um aspecto recorrente no entendimento de gestores quanto a compreender o espaço de participação e representatividade da sociedade civil como um "abacaxi", metáfora que retrata como pejorativos as preocupações, as perturbações e os incômodos gerados pelo embate de argumentações e contra-argumentações entre poder público e sociedade civil. E mesmo pelo

dissenso, componente indispensável para a democracia, que exige um exercício permanente de reconhecimento da palavra do outro:

A escolha desse termo [dissenso] não busca simplesmente valorizar a diferença e o conflito sob diversas formas: antagonismo social, conflito de opiniões ou multiplicidade de culturas. O dissenso não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar. É a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e a racionalidade própria. Minha hipótese é, portanto, a seguinte: a racionalidade da política é a de um mundo comum instituído, tornado comum, pela própria divisão (RANCIÈRE, 1996, p.368).

O dissenso no entendimento de Rancière (1996), longe de ser um mal entendido, é uma disputa pela forma do discurso que mantêm uma relação direta com o que é possível ser argumentado e não apenas com os argumentos propriamente ditos.

A retomada dos órgãos colegiados sob a condução do CNPC teve por objetivo que estes viessem a cumprir o papel de órgãos consultivos, de escuta à sociedade civil, que tem como função **a promoção, articulação e o debate entre o governo e a sociedade civil organizada** para o fomento e desenvolvimento da cultura no País. Como órgãos colegiados, **têm a função de ser espaço para o diálogo, pactuação e elaboração de políticas compartilhadas entre governo e sociedade civil**, o que apenas sublinha a importância desta instância de participação e representatividade, no que concerne especialmente ao que esta tese visa ressaltar como função e espaço de atuação das organizações civis da dança junto ao poder público. Com o estabelecimento do CNPC, houve uma alteração na denominação do órgão, de câmara para colegiado setorial.

A Coordenação de Dança da Funarte também acompanhou os trabalhos do atual Colegiado Setorial, gestão 2010-2011, estando presente em reuniões e participando da elaboração de documentos. Participou de diversas assembleias setoriais pelo País, em janeiro de 2010, em que foram eleitos os delegados pré-setoriais que estiveram na I Pré-Conferência Setorial realizada em Brasília, em março do mesmo ano, quando se elegeu a atual composição do Colegiado Setorial.

Os atuais colegiados²⁰¹ têm contribuído com a formulação de políticas específicas para as áreas artísticas por meio da reformatação dos planos setoriais que nortearão os planos setoriais de estados, municípios e distrito, por dez anos. E que serão ainda publicados pela secretaria de Políticas Culturais do MinC.

O Plenário atual do Colegiado Setorial de Dança²⁰² é composto por titulares e suplentes, representantes do poder público e da sociedade civil nomeados pelo

²⁰¹ As competências dos colegiados setoriais também incluem, segundo o artigo 3.º do Regimento Interno do Colegiado Setorial de Dança (BRASIL/MINC, 2010d):

I - debater, analisar, acompanhar, solicitar informações e fornecer subsídios ao CNPC para a definição de políticas, diretrizes e estratégias relacionadas ao setor de dança;

II - revisar, acompanhar e avaliar as diretrizes do Plano Nacional de Dança;

III - promover o diálogo entre poder público, sociedade civil e os agentes culturais, com vistas a fortalecer a economia da cultura e a circulação de idéias, de produtos e de serviços, assegurada a plena manifestação da diversidade das expressões culturais;

IV - **propor e acompanhar estudos que permitam identificação e diagnósticos precisos da cadeia produtiva, criativa e mediadora relacionada ao setor;**

V - promover pactos setoriais que dinamizem os arranjos produtivos relacionados ao setor nos planos nacional, regional e local;

VI - incentivar a criação de redes sociais que subsidiem a formulação, a implantação e a continuidade de políticas públicas no respectivo setor;

VII - estimular a integração de iniciativas sócio-culturais de agentes públicos e privados de modo a otimizar a aplicação de recursos para o desenvolvimento das políticas culturais;

VIII - estimular a cooperação entre União, Estados, Distrito Federal e Municípios para a formulação, realização, acompanhamento e avaliação de políticas públicas na área da cultura, em especial as atinentes ao setor de dança;

IX - estimular e incentivar ações por meio de parcerias com as Secretarias estaduais, distrital e municipais de Cultura;

X - subsidiar o CNPC na avaliação das diretrizes e no acompanhamento do Plano Nacional de Cultura;

XI - propor parâmetros para a elaboração de editais públicos e de políticas de fomento ao setor de dança e para a criação e avaliação da execução dos diversos mecanismos de incentivo cultural;

XII - receber as informações necessárias para a avaliação e o aprimoramento dos editais aprovados e publicados;

XIII - auxiliar o CNPC em matérias relativas ao setor de dança, respondendo às demandas do Plenário;

XIV - incentivar a valorização das atividades e modalidades de exercício profissional vinculadas à dança, além da formação de profissionais do setor;

XV - incentivar a promoção de atividades de pesquisa e formação;

XVI - estimular a promoção e o apoio de ações voltadas para a mediação da área específica;

XVII - subsidiar o Plenário na elaboração de resoluções, proposições, recomendações e moções no âmbito do CNPC e do Sistema Federal de Cultura – SFC;

XVIII - debater e emitir parecer sobre consulta que lhe for encaminhada pelo CNPC.

²⁰² A atual gestão do Colegiado Setorial de Dança pelo período de 2010 e 2011 é composta por: Meire Maria Monteiro Reis, titular, e seu suplente, Silvestre Antônio Gomes Santos; Liana Gesteira Costa, titular, e sua suplente, Maria Sofia Vilas Boas Guimarães; Rosa Maria Leonardo Coimbra, titular, e seu suplente, Kelson Joemir Panosso dos Passos; Solange de Jesus Borelli dos Santos, titular, e sua suplente, Lourdes Braga de Souza Carijó; Marila Annibelli Vellozo, titular, e sua suplente, Marta Cesar; Silvia Jacqueline Moura de Oliveira, titular, e seu suplente, João Fernandes Neto; Marcos Lima de Moraes, titular, e sua suplente, Berenice Fluro Souto Cruzeiro; Denise Vendrami Parra, titular, e sua suplente, Luciana dos Santos Caetano; Dulce Tamara da Rocha Lamego Silva, titular, e sua suplente, Valéria Maria Chaves de Figueiredo; Cássia Navas Alves de Castro, titular, e sua suplente, Mônica Fagundes Dantas; Ana Cláudia Pinto da Costa, titular, e sua suplente, Denise Acquarone de Sá; Claudir Cardoso Lima Cruz, titular, e seu suplente, Hipólito de Sousa Lucena; Marise Gomes Siqueira, titular, e seu suplente,

Ministro de Estado da Cultura, conforme segue: I - (cinco) representantes do Poder Público, escolhidos dentre técnicos e especialistas indicados pelo Ministério da Cultura e (ou) pelos órgãos estaduais, distrital e municipais relacionados ao setor e seus suplentes; e 15 representantes da sociedade civil organizada.

A representação²⁰³ da sociedade civil passou por uma mudança significativa ao **contemplar representantes das cinco macrorregiões administrativas** e não mais de 11 estados da federação e um do Distrito Federal. São 15 integrantes, sendo cinco representantes regionais, três da área de produção, três da área de criação e três da área de formação. O 15º membro efetivo foi escolhido entre os membros das antigas Câmaras Setoriais. Esta nova composição deverá atender aos critérios que contemplem, na medida do possível, as áreas artísticas, produtiva e de formação, relacionadas ao setor de dança, e exercitar uma representação regional para testar este modelo de gestão. Em um país com as dimensões territoriais como as do Brasil, onde uma região chega a ser composta por nove estados da federação, este modelo de representatividade passa a ser um desafio de grande magnitude visto que não há subsídios financeiros para que os representantes regionais possam circular pelos estados.

Na figura a seguir, os órgãos colegiados administrados pelo Ministério da Cultura e o espaço onde se insere o atual Colegiado Setorial de Dança:

Leonardo da Conceição Serra; Sacha Eduardo Witkowski Ribeiro de Mello, titular, e seu suplente, Marcos André Durand Pereira; Lúcia Helena Alfredi Matos, titular, e sua suplente, Rosane Gonçalves de Almeida Torres; Gustavo Carneiro Vidigal Cavalcanti, e seu suplente, Marcelo Veiga; Silvana Lumachi Meireles, titular, e seu suplente, José Luiz Herência; Marcelo Vitor Mendes Bones, titular, e seu suplente, Fabiano Carneiro da Silva; e Leonel Borges Brum, titular, e seu suplente, José Maurício Moreira.

²⁰³ O mandato dos representantes do poder público é de um ano, e improrrogável, a contar da data da posse, sendo permitida uma única recondução, e o mandato dos representantes da sociedade civil é de dois anos, improrrogável, a contar da data da posse, sendo permitida uma única recondução. Cada titular tem um suplente, escolhido no mesmo processo eleitoral.

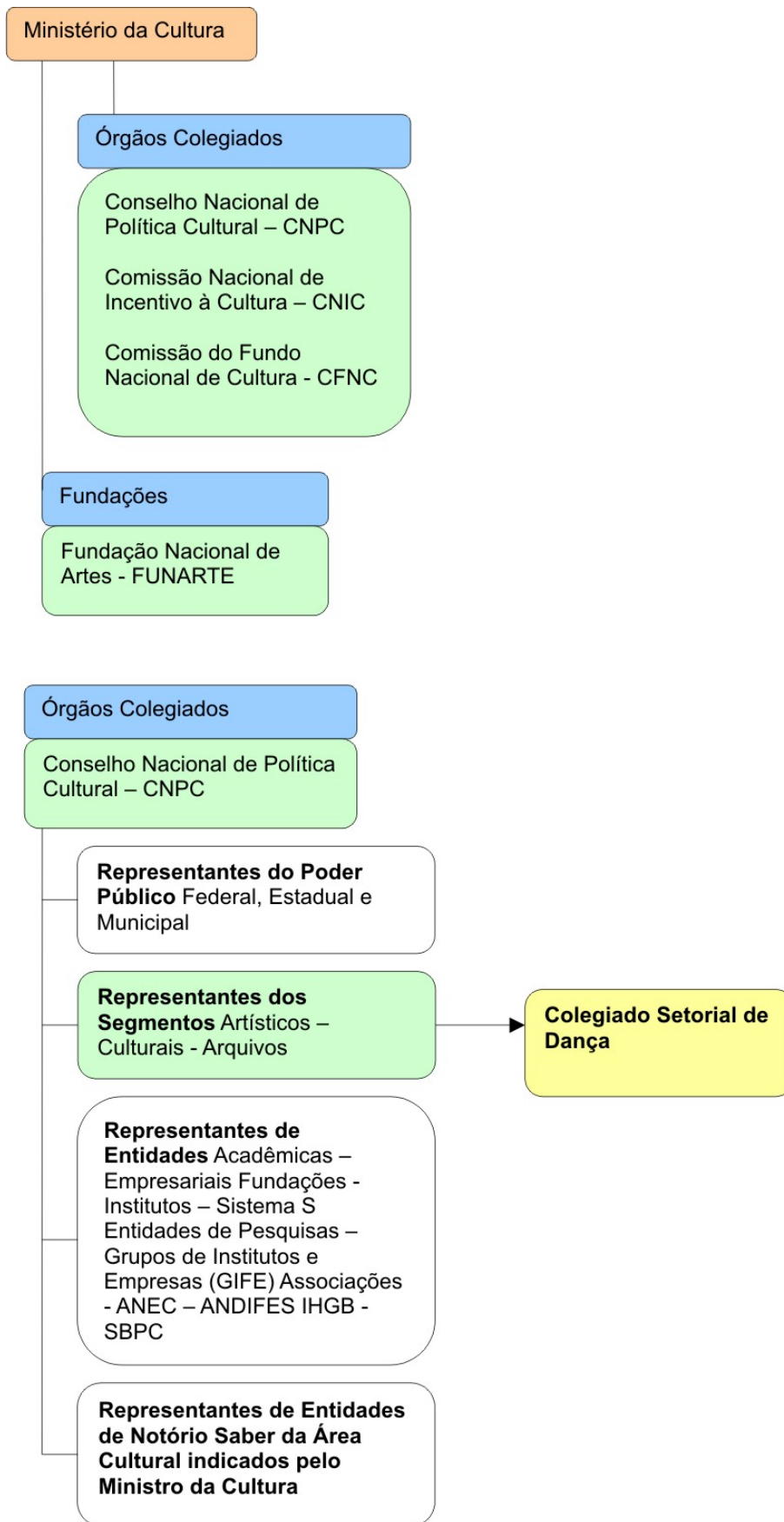


Figura 11 - Órgãos colegiados do MinC
 Fonte: <http://www.cultura.gov.br/cnpc/>

3.1.2 Representação da Sociedade Civil no Fundo Nacional de Cultura

Que hay de racional en que el 10% de la población mundial haga el 86% de los gastos?

Mario Bunge

Outro importante espaço de representação da dança na esfera de poder federal foi lançado em setembro de 2010, com os fundos setoriais do Fundo Nacional de Cultura. O Fundo Setorial, que se chamaria de Artes Cênicas, foi modificado para Fundo Setorial de Circo, Dança e Teatro com a instalação dos Comitês Técnicos²⁰⁴ destes Fundos Setoriais. Os representantes da sociedade civil que compõem os Comitês são integrantes dos Colegiados Setoriais do CNPC e foram eleitos em votação realizada nas reuniões dos próprios Colegiados e escolhidos por seus membros. Com dois membros efetivos e dois membros suplentes de cada área, o fundo setorial exercitado já em setembro de 2010 tem caráter consultivo e analisou os programas propostos pela Funarte tendo sido lançados alguns editais em novembro do referido ano.

Contudo, sob esse aspecto dos fundos setoriais, a conquista mais importante da classe artística da dança foi a de um fundo específico no projeto de lei do Procultura (Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura). Essa conquista deve-se a uma articulação nacional em torno desta questão específica, pois inúmeros militantes da área da dança ocuparam os espaços das audiências públicas do Procultura, durante 2010, em várias capitais do País. Essa ação persistente junto à relatora do projeto de lei do Procultura²⁰⁵ (PL 6722/10), deputada Alice Portugal, e junto ao Ministério da Cultura, especialmente a Secretaria-Executiva, leia-se Alfredo

²⁰⁴ São membros efetivos do Comitê Técnico de Dança, eleitos pelo Colegiado Setorial de Dança, no dia 27 de maio de 2010: Marila Velloso e Marise Siqueira, com Marcos Moraes e Lucia Matos, como membros suplentes, respectivamente.

²⁰⁵ Essa proposta que substitui a Lei Rouanet (n.º 8.313/91) estabelece os critérios de distribuição dos recursos originários do incentivo fiscal à cultura, porém precisa ainda ser analisada pelas comissões de Finanças e Tributação; e de Constituição e Justiça e de Cidadania seguindo depois para o Senado. O Procultura segue as diretrizes estabelecidas pela Comissão Nacional de Incentivo e Fomento à Cultura (CNIC) ficando os recursos destinados aos projetos culturais concentrados no Fundo Nacional de Cultura (FNC).

Manevy, e ao então Ministro, Juca Ferreira, permitiu a proposta de alteração da lei pela relatora na qual consta um fundo setorial específico para a dança, assim como um prêmio nacional para a área. Essa alteração no projeto de lei foi aprovada no dia 8 de dezembro de 2010, na Comissão de Educação e Cultura.

No quadro a seguir, a visualização de mais este espaço de participação e representação para a dança, exercitado em 2010:

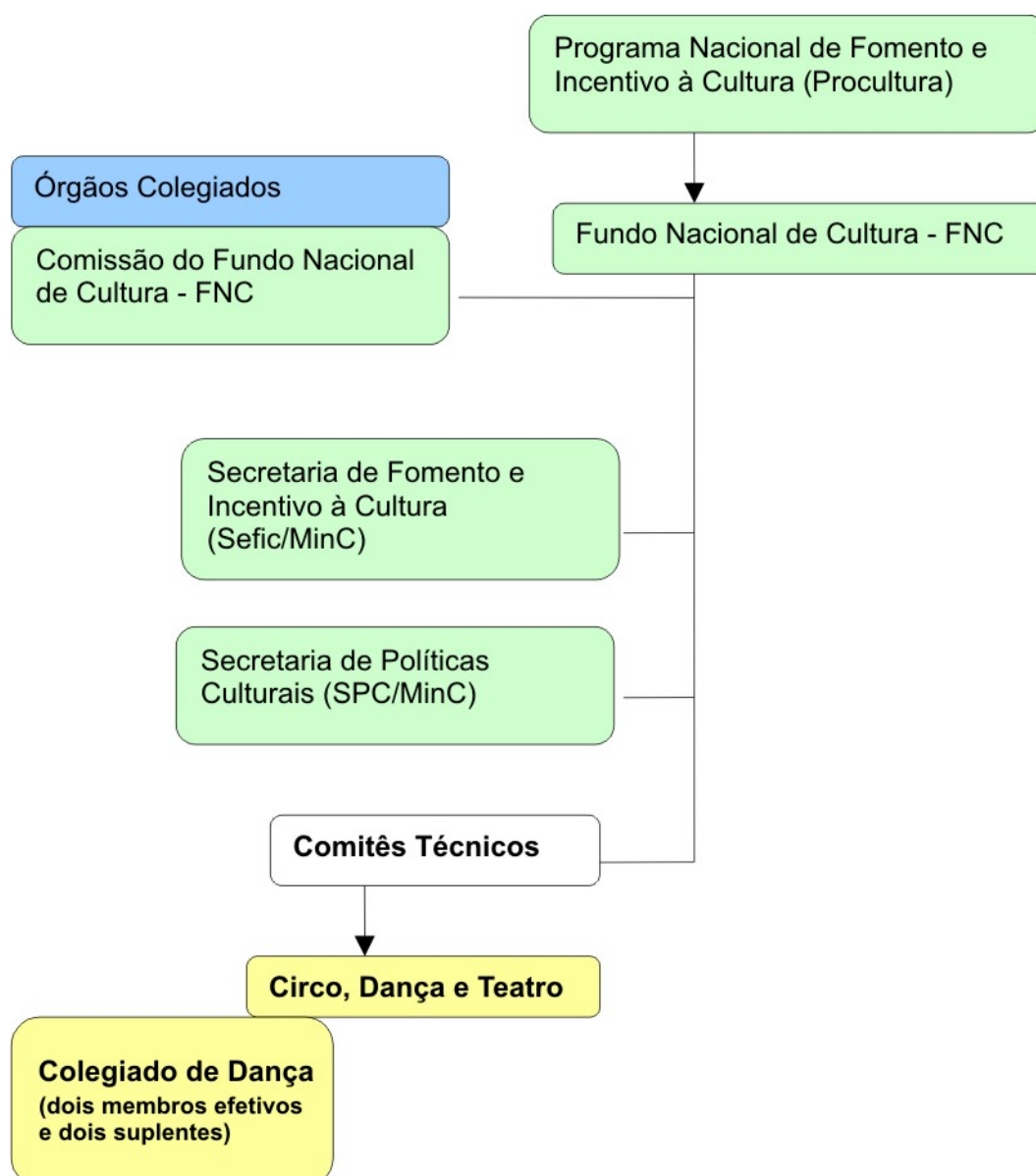


Figura 12 - Fundo Nacional de Cultura
 Fonte: <http://www.cultura.gov.br/cnpc/>

O que se pleiteia ainda, sem sucesso – conforme demandado nos debates lançados pela internet²⁰⁶ e no Colegiado Setorial de Dança (gestão 2010-2011) – é uma distribuição equânime entre a dança, o circo e o teatro, 1/3 para cada área do montante destinado ao Fundo Setorial de Circo, Dança e Teatro, exercitado por meio dos editais públicos que foram lançados e dos que ainda o serão.

A decisão de divisão dos recursos destinados para este Fundo de Circo, Dança e Teatro não teve, pela Funarte, uma definição e critério de distribuição entre as três distintas áreas durante o ano de 2010, mesmo esta tendo sido solicitada pelo Colegiado Setorial de Dança. Do primeiro montante, no valor de R\$ 67.000.000,00, destinados a este Fundo, em outubro de 2010, a escolha do então diretor de Artes Cênicas da Funarte, Marcelo Bones, foi a de que a concorrência ocorra junto às Comissões de seleção pela qualidade dos projetos de cada área. Decisão que denota uma postura de não tomar partido por nenhum critério de distribuição de recursos, que foram discutidos no espaço do debate cênico, pela internet. E que deve continuar sendo questionada pela sociedade civil, pois de nada adiantará uma separação na nomenclatura que não se evidencie nas ações, nas especificidades de cada área e dos objetos dos editais, assim como na distribuição de recursos.

A luta tanto pela autonomia política e econômica da dança quanto pela especificidade de sua nomenclatura, de seus espaços de representatividade à parte do termo artes cênicas, são demandas recorrentes:

Muito tempo depois, no Brasil, a dança passou a ser abrigada debaixo da rubrica artes cênicas. Desde então, vem pagando caro por lá continuar (mal) acomodada sem pleitear o direito de mostrar a sua cara – com a sua expressividade particular, com a sua dramaturgia específica.!. [...] A Dança precisa reivindicar além de políticas públicas próprias, rubricas próprias, exclusiva como cada arte é (KATZ, 2005)²⁰⁷.

²⁰⁶ O Fórum eletrônico de discussão intitulado "Debate cênico" teve início no mês de junho de 2010, por iniciativa de Marcelo Bones, então Diretor do Centro de Artes Cênicas da Funarte, e teve participação de organizações e representantes dos Colegiados de Dança, Teatro e Circo para levantar critérios e sugestões para o direcionamento das verbas no valor de R\$ 80 milhões que seriam distribuídas pelo Governo Federal, via Funarte, para as Artes Cênicas. De 80 milhões foram destinados ao Fundo Setorial de Circo, Dança e Teatro, 67 milhões, que serão distribuídos por meio de editais públicos conjuntos para as três áreas. Os já lançados são para produção, circulação, manutenção de espaços cênicos e aquisição de lonas de circo.

²⁰⁷ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado "Hoje é dia da Dança. Quem vai comemorar?", publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 28/04/2005.

Cinco anos depois da colocação de Katz e de uma reivindicação dos representantes da Câmara Setorial de Dança ao CNPC por um documento que manifestasse a importância da autonomia da área, é publicada em Diário Oficial, em 6 de julho de 2010, a Moção n.º 25, do Colegiado de Dança, que havia sido solicitada novamente, em 23 de junho de 2010. Intitulada "Moção de Apoio à Câmara Setorial de Dança pelo cumprimento da Recomendação n.º 01/2005, aconselha a todas as instâncias públicas ou privadas, em todas as esferas da Federação, **que evitem o uso da nomenclatura ARTES CÊNICAS como expressão generalizadora de áreas distintas como Teatro, Dança, Circo e Ópera**" (BRASIL/MINC, 2010d, grifo nosso) (Anexo 3). Deve-se considerar o espaço de tempo de cinco anos entre a demanda pelo documento e o atendimento da mesma. Um ritmo lento que demandou insistência e que deve ser considerado como problemático para um andamento desejável e eficiente das ações políticas.

3.1.3 Programas e Ações desenvolvidos no Período em Recorte

Muitos editais, pouca política.

Helena Katz

Ao examinar o documento da Funarte (2010a), e a entrevista com Marcos Moraes (2010) pôde-se verificar nos programas desenvolvidos durante os oito anos a manutenção como ideia de ação de fomento dos seguintes modelos anteriormente existentes: apoio a festivais (nacional); circulação de espetáculos (nacional e regional); recuperação e ações no Teatro Cacilda Becker (Rio de Janeiro - local); iniciativa de contato e intercâmbio internacional.

Inaugura-se nessa fase de institucionalização da dança, o lançamento de um prêmio específico denominado Funarte Klauss Vianna de Dança destinado a produções coreográficas e posteriormente para configuração de outros produtos como DVD,

catálogos, encontros e seminários, entre outros; o apoio a circuito de festivais e fóruns, a exemplo das iniciativas do Fórum Nacional de Dança com proposições de âmbito político e não artístico, em sua especificidade; a contribuição para a formação de órgão consultivo de âmbito nacional: as Câmaras Setoriais, atual Colegiado Setorial de Dança; o lançamento de um programa de rádio; um cadastramento nacional na área; apoio a questões de ordem política em outras instâncias de atuação governamental.

Seguem listadas a seguir as principais ações desenvolvidas na gestão de Marcos Moraes (set. 2004 a jan. 2007) como coordenador de dança. Tais ações apontam para uma preocupação com a separação das ações de teatro e dança, tanto no lançamento de editais quanto na formação de comissões e na instauração de rubricas próprias para a dança. E a continuidade dada pela coordenação de Leonel Brum, no período entre final de 2007 e setembro de 2010:

- Realização e gestão da Caravana Funarte de Circulação Nacional (2004/2005) e lançamento da Caravana Funarte de Circulação Regional (2006).
Houve a continuidade de editais de circulação de espetáculos de dança entre o período de dois anos – 2004 e 2006 – por meio de editais, ficando a circulação das produções em dança à deriva, em todos os outros anos subsequentes – 2007, 2008, 2009 e 2010. O que demonstra que a circulação de produções ainda não foi instituída como uma diretriz e ação de continuidade dentro de um programa para a dança, ocorrendo apenas vez ou outra.
- Apoio a Fóruns e festivais, incluindo o primeiro apoio ao Circuito Brasileiro de Festivais Internacionais de Dança (Festival Internacional de Dança de Recife, Festival Panorama de Dança do Rio de Janeiro, Fórum Internacional de Dança de Minas Gerais e Bienal Internacional de Dança do Ceará), a realização do Fórum Nacional de Dança (Porto Alegre, 2005), apoio ao Fórum Pública Dança (Votorantim, SP), o apoio a seminários e outros.
Alguns desses apoios foram mantidos na coordenação de Leonel Brum e uma iniciativa de articulação artística e política realizou-se durante os dias

02 e 03 de maio de 2009, com o I Encontro da Rede Funarte de Dança²⁰⁸, reunindo gestores de todo o país – 55 gestores representantes de instituições públicas, festivais, eventos, espaços e instituições acadêmicas – no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Visando criar uma rede aberta de articulação nacional e internacional para proposição de parcerias e intercâmbio de ações imediatas, este encontro gerou relatórios nos quais constam importantes diretrizes para a dança brasileira.

Essa iniciativa da instância de poder público federal retomou a ideia de encontros com profissionais de todo, o País, lembrando alguns seminários apontados no Capítulo 2. Deve-se ressaltar aqui a importância desses encontros presenciais em que representações de distintas especialidades se conhecem e debatem acerca da dança no Brasil aproximando as realidades e permitindo que estratégias de ação sejam levantadas e articuladas ao Colegiado Setorial de Dança, que tem a função de desenhar, a partir de consulta pública às organizações da sociedade civil da dança, o Plano Nacional de Dança e às diretrizes para a área.

As extensas dimensões territoriais podem ser aproximadas por esse tipo de iniciativa, caso sejam constantes e direcionadas metodologicamente à sistematização e ao levantamento das realidades. Ao mesmo tempo em que geram nestes participantes-representantes uma maior responsabilidade em disseminarem as informações e debates em suas localidades e em representarem cada vez com mais precisão as necessidades, potencialidades e fragilidades da área da dança a partir de suas localidades e regiões. O que pode contribuir consideravelmente com as funções e competências do Colegiado Setorial.

²⁰⁸ Estiveram representados 15 estados do país, além do Distrito Federal: Acre, Bahia, Ceará, Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Pará, Pernambuco, Piauí, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Tocantins. Os temas debatidos que contaram com a mediação de Heliana Marinho no primeiro dia de discussões foram: Difusão (Redes, Festivais e Espaços); Mapeamento; Fomento (Editais Conjuntos etc.); Formação/Capacitação. A metodologia utilizada foi a divisão em três grupos de trabalho, no segundo dia das atividades subdivididos pela designação das principais áreas de articulação: gestores públicos, gestores independentes (festivais, eventos e organizações privadas) e instituições acadêmicas.

- Recuperação do teatro Cacilda Becker e ampliação da programação, incluindo os grupos beneficiários das Caravanas de Circulação (obra completada na gestão seguinte) e a criação e execução do evento Cacildadania (duas edições) levando ao teatro Cacilda Becker (RJ) diversos trabalhos que utilizam a dança como ferramenta de desenvolvimento e acessibilidade; realização dos eventos "Graciela Figueroa e o Coringa em Foco no Cacilda" e "Sampa no Cacilda".

Deu-se, nesses anos, continuidade à programação de atividades realizadas no Teatro Cacilda Becker, em detrimento de ser um espaço conquistado para a área da dança, no Rio de Janeiro, assim como houve, além das programações do período de Marcos Moraes, a restauração do teatro entre meados de 2008 e abril de 2009, quando foi reaberto no Dia Internacional da Dança, com o espetáculo *Nordeste*, do Balé Popular do Recife, e o lançamento do livro *Balé Popular do Recife: a escrita de uma dança*, resultado de uma pesquisa realizada pela jornalista Christianne Galdino, na gestão da coordenação de dança de Leonel Brum. E editais públicos de ocupação do teatro foram lançados em 2006, 2007 e 2009.

A política de programas como os mencionados para o Teatro Cacilda Becker, e os recursos disponibilizados para este espaço cênico, na cidade do Rio de Janeiro, pode ser desdobrada para iniciativas em outros locais do País e em outros espaços físicos, preferencialmente a todos os outros estados, com apoio da Funarte para tanto. De qualquer modo, a manutenção deste teatro para a dança, que representa uma conquista da classe artística carioca, merece a continuidade de um programa e pode servir como referência para outras iniciativas, daí porque não se justifica ser uma ação isolada da Funarte apenas para a territorialidade do Rio de Janeiro.

- Lançamento do Prêmio Funarte Petrobras (2005); lançamento do Prêmio Klaus Vianna (2006), com verba de cerca de 8 milhões de reais e divisão regional.

O fomento à produção cultural e artística por meio de concessão de prêmios instituídos pela Funarte e pelo Ministério da Cultura apresenta-se como um

mecanismo recorrente, utilizado outras vezes anteriormente, a exemplo dos Prêmios Mambembe, Mambembão, Estímulo à Produção, entre outros.

O lançamento de três prêmios por meio de editais públicos acabaram por se consolidar como as principais ações nas artes cênicas: o "Prêmio Funarte de Fomento ao Teatro Myriam Muniz", o "Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna" e o "Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo – Prêmio Carequinha", durante os anos que se seguiram a 2005. Foi criado, ainda, o "Prêmio Funarte Petrobrás de Fomento à Produção nas Áreas de Teatro e Dança"²⁰⁹.

O Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, criado com vistas a apoiar a produção nacional de dança, destinou-se ao financiamento de montagens de espetáculos e ao investimento na manutenção de programas criados por grupos e companhias, a exemplo de projetos de pesquisa teórica e de experimentação de linguagem. Extensivo a todos os estados da federação, o Prêmio Klauss Vianna teve por objetivo estimular a descentralização da cultura e o intercâmbio de produção criativa em dança. O nome do programa é uma homenagem ao bailarino, coreógrafo, ator, diretor, professor e crítico de teatro e de dança Klauss Vianna (Belo Horizonte, MG, 1928-1992), que criou um método precursor de preparação corporal para artistas cênicos.

Inobstante essas intenções da Funarte, os registros consultados mostraram esparsas ações realizadas na área da dança, no ano de 2007, ano de mudança na Presidência da Funarte e na Coordenação de Dança, conforme já explicitado. Nesse mesmo ano, de relevância, foi dada continuidade ao "Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna"²¹⁰, o que demonstra que o prêmio foi a ação que se manteve.

²⁰⁹ Prêmio regulamentado pelas Portarias n.º 66 e n.º 67, de 09 de agosto de 2005, que contemplou 63 grupos de Teatro e 22 grupos de Dança.

²¹⁰ Todos estes dados estão acessíveis no site da Funarte - <<http://www.funarte.gov.br/portal/2009/12/13/funarte-divulga-resultado-do-premio-de-danca-klauss-vianna-2009-2/>>: na quarta edição do Premio, em 2009, os selecionados nas cinco regiões brasileiras em 2009 receberam entre R\$ 30 mil e R\$ 100 mil sendo que uma relação de suplentes foi beneficiada com a verba suplementar que o Ministério da Cultura destinou à Fundação, no valor de R\$ 3 milhões, totalizando um investimento de R\$ 6 milhões. O ministro da Cultura, Juca Ferreira, anunciou, no dia 19 de agosto do mesmo ano, em São Paulo, uma suplementação de R\$ 18,4 milhões em recursos que dobraram, em alguns casos, triplicaram o orçamento de ações da Funarte. Somados aos valores inicialmente previstos para cada ação, os investimentos totalizam R\$ 35,1 milhões.

O quadro a seguir apresenta números dos projetos contemplados em cada uma das três áreas.

Ano	Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna	Prêmio Funarte de Fomento ao Teatro Myriam Muniz	Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo – Prêmio Carequinha
2006 ⁽¹⁾	57/127	91 (251 na última página)	61
2007	61	166	80
2008	63/69	165	não localizado
2009	47	86	103
2010	40 (previsão)	70 (previsão)	103 (previsão)
TOTAL			

Quadro 7 - Número de projetos contemplados nos prêmios Funarte: Klauss Vianna, Myriam Muniz e Carequinha

Fonte: Funarte (2007b, 2008, 2009a, 2010a)

(1) Porém, o maior destaque dos investimentos e apoio conferido pela Funarte à área da dança, em 2006, foi o lançamento do Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, com patrocínio da Petrobrás e parceria com o MinC. A premiação contemplou 210 projetos, sendo 57 de grupos e companhias de dança de todas as regiões do país. Os recursos não orçamentários dotados pela Petrobrás foram da ordem de R\$ 3,36 milhões que, somados a R\$ 3,76 milhões provenientes da dotação orçamentária via Emenda Parlamentar PLN 0041/2005 RVA, tornou possível a premiação para 70 grupos e companhias suplentes (FUNARTE, 2007b).

Tomando esses dados como referência, a Funarte reforçou os **prêmios** como o modo de fomentar os programas para as artes cênicas por meio dos **editais**, mecanismo de seleção que se tornou o único meio para a construção de políticas públicas e democráticas, e que, portanto, precisariam abranger a produção, a circulação, a formação, o acesso à arte e à cultura e a propagação desta última como bem patrimonial e direito natural de toda a sociedade. Mesmo sendo considerado como um meio dos mais democráticos para a seleção de contemplados com recursos públicos de Estado, o mecanismo dos editais tem sido criticado por não ter sido exercitado, além de raríssimos **convênios** e **bolsas de estudo** na área da dança, nenhum outro modo de seleção e fomento.

Os editais são considerados como os mecanismos de seleção mais democráticos em virtude de possibilitarem, por meio de inscrições públicas e abertas, a seleção de projetos que são avaliados por comissões constituídas especificamente para cada edital, com publicação dos critérios, e definindo o objeto ao qual se destina podendo, desse modo, recortar o perfil e a demanda que pretende abarcar. Nesse processo, diferencia-se das leis de incentivo, pois é o próprio Estado que constitui as comissões

de seleção – muitas vezes com indicações da sociedade civil – e os objetivos que cada edital deve atender, tornando-se um dos possíveis mecanismos de seleção para o incentivo e financiamento da produção artística.

Contudo, esse tem sido o mecanismo mais utilizado pela esfera de poder federal para atender às distintas demandas das artes no País, em conjunto com os convênios que exigem contratações apenas por meio de pessoas jurídicas e envolvem um processo de cadastramento no Sincov, um sistema complexo e extremamente burocrático de conveniamento.

Deve-se levar em consideração que os editais, por mais que sejam públicos, não dão conta de fomentar e incentivar objetos que necessitam de continuidade no tempo, a exemplo da manutenção de grupos e companhias permanentes de dança, que tenham trabalho continuado, entre outros fatores e demandas que exigem outros mecanismos de incentivo. Sobre esta questão específica, segue outro aspecto importante levantado por Katz (2006b)²¹¹:

[...] editais e prêmios não configuram sozinhos nenhuma espécie de política cultural. Podem, no máximo, funcionar como instrumentos de execução de alguma política pública mas, se ela não está formulada – como é o caso, o momento – tornam-se somente mecanismos de repasse de recursos via comissões, [...].

A reflexão proposta pela autora acerca desses mecanismos de seleção e fomento em relação a uma efetiva implantação de políticas públicas faz lembrar a ideia que ficou implícita em décadas anteriores quando, conforme mencionado no Capítulo 1, um mecanismo como as leis de incentivo foi tomado como o sistema de política cultural. É possível que os prêmios via editais públicos estejam sendo tratados como uma ideia de política cultural, em si mesmos. Coisa que não são. Novamente se faz importante entender a distinção entre os mecanismos utilizados para fazer funcionar as estruturas dos sistemas, o que pode aqui ser tratado como o mecanismo de funcionamento do plano de ação para as áreas – programas, diretrizes, ações – e a estrutura e planejamento em si. Um permite que o outro funcione, mas não devem ser confundidos como a mesma coisa. Isso requer que o mecanismo de fomento e o

²¹¹ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado Muitos editais, pouca política, publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 29/12/2006.

de seleção sejam pensados a partir de um planejamento que é prévio e aprovado e que faça funcionar aquilo que é estabelecido pelos programas elaborados. O que se espera em breve é que os mecanismos sejam norteados pelos Planos, o Nacional de Cultura e os Setoriais de cada área. Os planos serão as guias para o estabelecimento e mesmo a transformação dos mecanismos de seleção e fomento.

Os editais públicos, por sua vez, segundo a Funarte, visavam atender às demandas de aspectos fragilizados das artes cênicas do País. O modelo de produção de dança e de teatro, conforme constatava a Funarte, apresentava-se fortemente concentrado em algumas regiões que, conseqüentemente, recebiam maior volume de financiamentos. A situação mostrava que "esse panorama se agravava por conta das disparidades regionais na oferta de infraestrutura, bem como pela distribuição irregular dos meios de capacitação de artistas e técnicos e de formação de público", segundo a Funarte (2009b, p.1).

De qualquer modo, a prerrogativa da Funarte para o lançamento de editais e prêmios não justifica a manutenção de um único mecanismo de repasse financeiro mantendo-se esta questão como um desafio que requer estudo e o atrelamento a um planejamento de médio e longo prazo para evitar uma distribuição de recursos sem critérios, também em médio e longo prazo. Nas palavras de Helena Katz (2006b), sem planejamento fica comprometida não apenas a ideia de política pública como também os critérios de seleção, em médio e longo prazo, destes editais públicos:

Um dos malefícios deste tipo de repasse fica escancarado na programação que se viu. Não foram poucos os espetáculos que produziram uma única inquietação: a dificuldade em entender porque haviam sido premiados ou selecionados, dado seu nível escolar e/ou incipiente. Daí surge a primeira questão: estarão as instituições repassadoras de verbas acreditando no princípio marxista da quantidade gerar qualidade ou tudo terá acontecido tão somente por conta de uma inexplicável ausência de planejamento?

A colocação de Katz em relação ao que sucedeu no Estado de São Paulo levanta uma questão que se articula à do planejamento prévio de curto, médio e longo prazo e que diz respeito não apenas à quantidade de projetos aprovados, o que muitas vezes não é condizente com a demanda nacional, no caso do poder público federal – sendo menor o índice de vagas e aprovação em relação à demanda da dança no

País – mas que envolve discutir e levantar critérios sobre a especificidade de cada objeto de edital e a quem este se destina.

Nestes anos, um mesmo edital foi lançado para a produção de distintos objetos- produtos com alguns critérios quanto ao tempo de trabalho do proponente na área, e o tipo de pessoa, jurídica e (ou) física. Contudo, não foram elaborados editais com objetos específicos e distintos como: para a manutenção de grupos e companhias de dança de trabalho continuado de muitos anos; para a produção de coreografias solo e (ou) trabalhos de pesquisa e investigação; para a produção de coreografias de grupos de dança (o que envolve número distinto de integrantes em um projeto); editais com objetos específicos para publicação na área, para o registro e a memória, e assim por diante.

Ao mesmo tempo em que a Funarte facilitou as exigências burocráticas para a participação nos editais, o que é único no Brasil, pois a maioria dos editais estaduais e municipais tem exigências documentais e de fiscalização mais acentuadas, esta inespecificidade nos objetos dos editais também propiciou um entendimento de que eles não são bons mecanismos. Contudo, o meio de seleção em si é pertinente e democrático, fazendo-se necessária uma elaboração mais aprofundada e planejada de seus objetos que visassem atender a um planejamento e uma programação prévia e continuada. Esta mostra-se como uma opção que contribuiria para o levantamento dos critérios que norteariam as comissões, ao longo dos anos, para o direcionamento dos recursos públicos. Critérios para nortear ao longo do tempo e não apenas para nortear escolhas de um único edital.

Somente em 2008, a Funarte propôs um outro mecanismo de incentivo, as bolsas, selecionadas via edital público e visando estabelecer modelos sustentáveis para manutenção de grupos de dança e de pesquisa (FUNARTE, 2009a, p.7). Na área de artes cênicas, foram concedidas as "Bolsas Funarte de Estímulo à Criação Artística e Produção Crítica em Dramaturgia, Dança e Teatro" a 30 projetos, com o objetivo de preparar artistas, críticos e demais profissionais das artes para o desenvolvimento de projetos criativos e de reflexão crítica (FUNARTE, 2009a).

Voltada especificamente para a área da dança, a "Bolsa Funarte de Estímulo à Criação Artística em Dança – Coreografia"²¹², visava propiciar condições materiais a bailarinos que pretendessem dedicação integral à criação de coreografias para obras inéditas de dança contemporânea. A "Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Dança"²¹³ contemplou projetos de críticos, pesquisadores, artistas e estudantes que viabilizasse o desenvolvimento de trabalhos críticos voltados a este segmento.

Esse mecanismo mostra-se como uma opção a ser articulada aos prêmios, pois propicia o estudo, a investigação, a preocupação com o desenvolvimento de um processo e não necessariamente a elaboração e produção de um produto final, além de possibilitar o intercâmbio de artistas e instituições dentro e fora do País, e a continuidade na formação e capacitação do artista.

- Formação e implantação da Câmara Setorial de Dança e início do processo de elaboração do Plano Nacional de Dança.

As Coordenações de Dança de Marcos Moraes, Leonel Brum e Fabiano Carneiro (set. 2010) mantiveram o acompanhamento e trabalharam de modo unificado com o Colegiado Setorial de Dança/CNPC participando, como já visto, do processo de realização das assembleias setoriais estaduais, da I Pré-Conferência de Cultura e da reformatação do PND junto à Secretaria de Políticas Culturais do MinC, em novembro de 2010.

A formação de um órgão consultivo de âmbito nacional, as Câmaras/ Colegiados Setoriais, significa uma mudança importante para a construção de programas na área, pois passa a legitimar uma outra instância – mesmo que consultiva – para levantar critérios e parâmetros para a dança. Gerada

²¹² Os critérios de seleção para concessão dessas bolsas se fundamentaram em qualidade, originalidade da ideia e sua eventual contribuição para o desenvolvimento artístico e estético do panorama da dança nacional. Foram concedidas bolsas no valor de R\$ 30 mil, duas para cada região do país, válidas para seis meses, cujos autores foram escolhidos por seleção pública via editais (FUNARTE/INFORMATIVO, 2008).

²¹³ Os critérios de seleção se pautaram em: contribuição da ideia para o pensamento sobre a dança contemporânea, consistência e coerência do planejamento do projeto, originalidade da proposta e currículo do candidato (FUNARTE, 2010 <<http://www.funarte.gov.br/portal/centro/danca/premios/>>). Foram concedidas cinco bolsas no valor de R\$ 30 mil, pelo período de seis meses, a participantes de todas as regiões do País.

pela iniciativa do Governo Federal de implementação do Sistema Nacional de Cultura, e que acabou por demandar de instituições como a Funarte que assumissem sua parcela de responsabilidade formal, política e de apoio à área junto a outras esferas de decisão política, a exemplo do Senado, da Câmara de Deputados, do Conselho Nacional de Política Cultural e do Fundo Nacional de Cultura, entre outros. Como se viu em 2010, quando o Diretor de Artes Cênicas da Funarte presidiu o Comitê Setorial de Circo, Dança e Teatro do Fundo Nacional de Cultura e articulou a reformatação dos Planos Nacionais das respectivas áreas onde atua a Funarte junto à Secretaria de Políticas Culturais do MinC e aos Colegiados Setoriais/CNPC.

O que também significa dizer que a Funarte interfere e (ou) trabalha em conjugação com os Colegiados Setoriais/CNPC. Algo que merece estudo para que não venha a existir ingerência ou sobreposição de ações e direcionamentos de uma sobre a outra instância de representatividade, leia-se Funarte e Colegiados Setoriais/Conselho Nacional de Política Cultural.

Até porque a dança não faz parte de uma secretaria do Ministério da Cultura e sim, é abrigada em uma Fundação Nacional das Artes, assim como o teatro e o circo; esta se torna uma questão que pode gerar importantes reflexões e que merece ser estudada pelo viés dos modos de administração da esfera de poder federal para as artes no País. Em que medida é mais eficiente para as artes estarem sob a guarda de uma Fundação Nacional ou sob a administração de secretarias do Ministério emerge como importante reflexão para estudo posterior.

- Iniciativa no campo das relações internacionais por meio do "Conditos Internacionais de Arte", agenda desenvolvida pela Funarte no Fórum Cultural Mundial (2006).

Em abril de 2009 houve também o apoio à 4.^a edição do *Brasil move Berlim – Festival de Dança Contemporânea Brasileira*, criado em 2003, que foi realizado no complexo teatral *Hebbel am Ufer – HAU 1* e, além desse evento de caráter internacional, realizou-se o evento *Outras Danças – França/Brasil* como celebração do Ano da França no Brasil (2009), com uma proposta de formação e intercâmbio entre artistas e criadores, por meio de residências

artísticas entre artistas franceses e brasileiros, realização de um seminário, debates e apresentação de espetáculos de dança. O evento patrocinado pela Funarte mediante convênio com a Fundação Athos Bulcão teve apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia/UFBA e da *Cultures France*.

Outro evento restrito à cidade do Rio de Janeiro com a participação de cerca de 500 pessoas. Quer-se com este exemplo novamente levantar a questão de como pode ser democratizado, se não a realização do evento pelo País, ao menos a informação da realização e o compartilhamento de ideias e trabalhos artísticos executados. Deve-se considerar com urgência a necessidade de elaboração de uma Agenda Cultural na qual a Funarte e a Coordenação de Dança busquem distribuir de modo mais equânime entre os estados da federação as ações e realizações dos eventos e editais de perfil local.

- Piloto do programa de rádio no Canal Virtual da Funarte, com a realização de uma série de programas de entrevistas e debates.
- Piloto do programa de formação continuada com a realização de oficinas de dança em diversas partes do Brasil.

As oficinas também foram formatos mantidos nas ações da Funarte e da Coordenação de Dança de Leonel Brum. Com parceria entre a Funarte e instituições locais como Secretarias Municipais e Estaduais de Cultura, teatros, espaços culturais, Sesc e Universidades Estaduais e Federais, realizou-se em 2007 o projeto *Circuito Funarte de Oficinas de Dança – Região Norte*, de capacitação e reciclagem para estudantes e profissionais da dança, específico para os residentes nas sete capitais da região Norte (Belém, Boa Vista, Macapá, Manaus, Palmas, Porto Velho e Rio Branco): "apurada como uma das regiões mais carentes de formação e informação sobre essa arte no país" (FUNARTE, 2010a, p.3).

O referido projeto permitiu o levantamento de informações e dados identificando-se a necessidade de continuidade de ações regulares na região e mostrando-se uma ação fundamental para a Coordenação de Dança que também deveria ser estendida para as outras regiões brasileiras. Para qualquer

programa democrático deve ser uma premissa ações estendidas por todo o País seja na Formação, Produção, Circulação e (ou) Difusão da dança.

Em 2009 (FUNARTE, 2010a), o projeto de oficinas denominou-se *Circuito de Capacitação em Artes Cênicas*, quando a Funarte ofereceu capacitação a artistas, técnicos e pesquisadores da área da dança. Entre um ano e outro, fica clara a mudança do nome no projeto que envolvia oficinas e formação, e que de uma definição específica em dança e de âmbito regional passa a caber no guarda-chuva das artes cênicas. Nesse sentido cabe questionar os motivos que levam gestores a alterar constantemente nomenclaturas e a identidade dos projetos que, assim, acabam por não se consolidar nem no tempo, nem no imaginário das pessoas. O planejamento prévio de curto, médio e longo prazo pode contribuir também nesse aspecto.

- Elaboração básica de um cadastro nacional de profissionais, oficinas e companhias de dança por estados.

Em dezembro de 2008 foi disponibilizado no site da Funarte o Cadastro da Dança Brasileira sendo que em 2009 haviam sido realizados 1.731 cadastros entre profissionais, instituições, espaços, organizações, projetos sociais, fontes de informação, estabelecimentos de ensino, entre outros. Uma importante iniciativa da Coordenação de Dança em criar este banco de dados para uma compreensão mais aprofundada da realidade da dança no Brasil.

- No campo político, apoio aos encaminhamentos sobre a questão do PL 7370/02 e defesa da dança contra as ingerências indevidas do Sistema Cref-Confef na área da dança, mediante a presença em Brasília nas audiências públicas da Comissão de Turismo e Desporte, da emissão de parecer e do encaminhamento interno no MinC/Funarte que desencadeou na posição oficial do Ministro Gilberto Gil em apoio à dança.
- Solicitação da inclusão da dança na Comissão de Educação e Cultura do Senado Federal (iniciativa que não teve seguimento depois).

Mencionar essas condições dos programas propicia observar que, ao mesmo tempo em que medidas foram tomadas para que se instituíssem políticas públicas de cultura e de dança, no âmbito político nos últimos oito anos, estas

ainda não foram estudadas profundamente e nem puderam ser exercitadas e elaboradas pelo planejamento e continuidade de ações na dança. Muito em função dos recursos que ainda não são definidos e mantidos, nem ampliados de um ano para o outro, também em função das mudanças de gestão na própria Funarte. Porém, cabe considerar que a lógica que ainda opera na elaboração dos programas e objetos dos editais e convênios elaborados para as áreas artísticas na Funarte, mesmo nas gestões a partir do governo Lula, não dá conta nem legítima, ainda, a ideia de políticas públicas, leia-se, planejadas, continuadas e avaliadas periodicamente.

Os espaços de representatividade específicos, contudo, permitem um outro tipo de ocupação para além do representante de um cargo que é a ocupação de ideias relacionadas à área e ao modo de operar específico da mesma. Uma coisa leva a outra e está sistemicamente relacionada, e a ocupação especializada nestes espaços permite a elaboração de uma competência também específica e que precisa cada vez mais ser desenvolvida e validada no Brasil, bem como registrada para que se tenham subsídios de estudo para a continuidade e o desenvolvimento de programas.

Os programas da Coordenação de Dança da Funarte e a elaboração do PND são um exemplo de elaboração a partir da criação deste perfil de espaço específico de representatividade. Algo que os estados e municípios terão também de conquistar. Algo que está atrelado ao movimento, à mobilização e participação ativa e política dos fóruns e organizações civis da dança, e que será preciso ser aperfeiçoado ao longo do tempo.

3.2 DA VALORIZAÇÃO – PRESSUPOSTO DE CONSULTA PÚBLICA AMPLA PARA INDICAÇÃO E OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS DE REPRESENTATIVIDADE

A concepção de complementariedade é diferente da de coexistência, porque, como vimos no caso do Brasil e da Índia, ela implica uma decisão da sociedade política de ampliar a participação em nível local através da transferência ou devolução para formas participativas de deliberação de prerrogativas decisórias à princípio detidas pelos governantes... Por isso, o problema da inovação cultural e do experimentalismo institucional é ainda mais premente. As novas democracias devem, se tal perspectiva está correta, se transformar em um local de experimentação distributiva e cultural

Boaventura de Sousa Santos

Defende-se aqui a consulta pública como meio de valorização da área da dança, quer para a elaboração de programas, quer para a indicação e ocupação de espaços de representação. Consulta pública não apenas para ser justificada como uma formalidade que respalda o poder público a dizer que houve participação da sociedade civil, para cumprir protocolos supostamente democráticos, mas sim, para efetivamente servir como meio transformador dos mecanismos e modos de operar do poder público em relação à área em questão consultada. Esta colocação se justifica porque algumas vezes o poder público institui uma consulta pública ou ouve os representantes de órgãos consultivos, que, como bem diz o termo, não são deliberativos, porém não transforma nem ajusta os programas e mecanismos colocados em debate e consulta pública. Desse modo, não se pode também considerar consultivo o fato de apenas se ouvir, porém não se transformar um programa, direcionamento de verbas, o objeto colocado em debate. É preciso haver alguma mudança, ou alteração no objeto discutido para que se legitime uma consulta pública.

Além disso, a consulta pública como metodologia para a ocupação de espaços de representação é considerada aqui uma forma de valorização de uma área. E o que se diferenciou radicalmente no processo de ocupação de um espaço institucional para a dança na Funarte, em 2004, foi a seleção feita para a ocupação do cargo de Coordenador de Dança para este espaço de **representatividade da área na esfera**

de poder federal. A metodologia envolveu uma **consulta pública** para indicação do representante.

Deve-se tomar em consideração o fato de ter sido uma consulta territorialmente restrita – teve a contribuição de grupos, coletivos e profissionais que circulavam na cidade de São Paulo naquele momento – por meio de uma reunião convocada pela Funarte de São Paulo, o que explica o recorte para a consulta pública e para a indicação do nome. De qualquer modo, esta escolha exemplifica um parâmetro democrático importante para escolha e seleção de representantes de cargos políticos e (ou) de confiança, como muitas vezes são chamados os cargos que devem retorno à hierarquia superior de determinada instituição e que demandam confiabilidade pela importância do teor informacional que compartilham entre si. Exemplo: há um presidente da Funarte, que define seus diretores de música, artes cênicas, artes visuais, e estes, provavelmente com o presidente, selecionam e (ou) indicam os coordenadores de área da dança, do teatro, do circo, e assim por diante.

Partindo dessa relação, o coordenador de área se submete ao diretor de artes cênicas, que se submete aos outros diretores e presidente, respectivamente. Nesse modo de operar por distintas instâncias de hierarquia, há que se ter confiabilidade e (ou) similaridade de forma e conteúdo entre os pares convidados a trabalharem juntos em uma mesma gestão, para que se possam administrar minimamente com coerência os programas e as ações a serem desenvolvidos.

Porém, na maioria das vezes, os cargos são preenchidos apenas pela escolha e critérios estabelecidos pelas hierarquias superiores, sem que se proponha uma consulta pública junto à sociedade civil. Cabendo frisar a importância de se avaliar, caso se pretenda uma administração pública e democrática, os pressupostos que norteiam as escolhas para preenchimento de cargos de representatividade de um segmento ou classe, pois estes serão mais democráticos na medida em que a indicação dos nomes passe por uma consulta pública junto à sociedade civil de determinado segmento ou que ao menos respeite critérios de competência técnica, artística e de gestão quando for o caso. Esta consulta pode nortear a seleção por parte dos gestores públicos, a partir dos nomes indicados.

Segundo Moraes (2010), houve uma convocação de reunião para os profissionais da dança feita pelo diretor da Funarte São Paulo, em 2003, Helvio Tamoio, no início do governo Lula, e o Movimento Mobilização Dança²¹⁴ foi um dos presentes:

Saimos desta reunião sem muitos avanços e sem muita crença em avanços, já que já havíamos vivido consultas que se encaminharam em processos de elaboração de propostas que ao final não resultaram em nada, em governos anteriores. Mas um pouco depois, numa reunião convocada principalmente ao teatro em que alguns companheiros do movimento Mobilização Dança estiveram presentes reivindicamos que houvesse um coordenador de dança [...]. Passado algum tempo nos foi dito que sim, que a reforma administrativa seria feita no sentido de criar (ou recriar) um cargo de coordenador de dança e que fizéssemos indicações de nomes. Anunciamos isto no âmbito paulista (capital e interior, com limitações) e iniciamos uma série de 3 assembléias (uma no Espaço Viver, uma no Centro de Estudos do Corpo da PUC e a terceira não me lembro se foi na Câmara Municipal ou no Espaço Viver, principal lugar de reuniões do Mobilização Dança).

Desses encontros foram indicados três nomes: Gilsamara Moura, de Araraquara, Sofia Cavalcante e Marcos Moraes, de SP capital. Foi, segundo Marcos Moraes (2010), indicado o nome de Leonel Brum, contudo sem uma formalização desta indicação por grupos de artistas do Rio de Janeiro:

Depois, por conta da polêmica que se instalou, com posições diversas de varias partes do Brasil, Grassi realizou uma reunião em São Paulo em busca de um consenso, na qual o documento de São Paulo foi adotado por todas as partes presentes (eram 7 representantes; Alem do Mobilização, o CEC-Puc se apresentou como um núcleo político também e com uma posição em defesa de apenas um dos 3 nomes (o de Gilsamara); o Sindicato dos Profissionais de Dança do Rio de Janeiro – SPDRJ apresentou nome de Elisabeth Oliosi e confesso que não me lembro quais eram os outros), sendo que aos 3 nomes citados nele se acrescentou o de Beth Oliosi. Leonel Brum havia anunciado a retirada de seu nome...

²¹⁴ "O movimento Mobilização Dança surgiu em 2002 a partir de uma ampla mobilização de caráter suprapartidário e democrático de dançarinos, coreógrafos, professores de dança, críticos, pesquisadores, produtores, jornalistas e programadores culturais. Tem como objetivo discutir e dar subsídios para elaboração de políticas culturais para a dança. Para tanto participa ativamente das diversas instâncias de discussão de políticas públicas, nas esferas municipal, estadual e federal, junto ao legislativo e ao executivo. Nossa luta atual é pela aprovação do projeto-lei de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, encaminhado pelo vereador José Américo, atualmente em trâmite na Câmara dos Vereadores." (Disponível em: <<http://www.dancecom.com.br/daa/ed68/politica.php>>. Acesso em: 05 maio 2010.

Após uma reunião, no Rio de Janeiro, Marcos Moraes foi convidado a assumir o cargo de Coordenador de Dança na Funarte, em setembro de 2004.

Cabe ressaltar também sob este viés, a importância de a Funarte atuar e se referenciar, a partir das mobilizações e (ou) organizações de todos os estados da federação e não apenas da cidade de São Paulo e Rio de Janeiro, como órgão gestor das Artes no País que é, para que o nome escolhido para a coordenação de dança da instituição seja legitimado por um número maior de trabalhadores da dança do Brasil. O histórico apresentado no Capítulo 2 desta tese contextualiza esta possível tendência da Funarte em restringir seu território de atenção à cidade do Rio de Janeiro e (ou) São Paulo, porém não justifica mais apenas este território de concentração na ação e na consulta pública até pelos avanços da tecnologia da informação que permitem a divulgação dos mecanismos de escolha, dos critérios e do processo de indicação e seleção.

A Coordenação de Dança da Funarte foi deixada por Marcos Moraes no período de mudança da gestão de Antonio Grassi²¹⁵ por Celso Frateschi²¹⁶ como presidente da instituição. Também por razões pessoais que incluíram o entendimento de que o que havia sido conquistado na gestão Grassi mais as reivindicações deste Coordenador de Dança de melhora nas verbas e condições para desenvolvimento dos programas planejados, não iriam se efetivar nesta troca:

A mudança na Presidência da Funarte me trouxe a percepção de que a nova gestão, do Celso Frateschi, demoraria muito a compreender o funcionamento da fundação e portanto a sua capacidade de ação estaria limitada por pelo menos um ano; não tendo trabalhado comigo até então, tampouco haveria a compreensão que Grassi tinha das necessidades que eu defendia. Além disso a nova gestão iniciou um discurso de desconstrução do trabalho realizado anteriormente, insinuando que os editais teriam irregularidades e que as ações da Funarte não estariam regionalizadas. Por discordar totalmente dessa posição política e do mérito das afirmações, decidi renunciar e prestar contas do realizado através de uma carta aberta, o que foi feito.

²¹⁵ Gestão de 2003 a início de 2007.

²¹⁶ Gestão de junho de 2007 a outubro de 2008.

Novamente, a falta de interesse na comunicação entre diferentes gestões e a ausência de mecanismos que atrelassem os programas e as ações desenvolvidos até então, assim como os recursos, permitiram a interrupção do que havia sido construído na gestão de Grassi e de Marcos Moraes junto à coordenação de dança da Funarte.

No final de 2007, Leonel Brum assumiu a Coordenação de Dança, tendo as ações sido retomadas a partir de 2008. O nome de Leonel Brum havia sido levantado anteriormente e este havia participado dos trabalhos da Câmara Setorial de Dança, o que provavelmente justifica sua indicação para este espaço de representação, além de ter sido indicado por Marcos Moraes. Contudo, não se pode deixar de analisar que o espírito da gestão anterior, de consulta pública, não vinha mais impregnado nas ações e *modos operandi* da nova gestão da Funarte.

Desde a saída de Leonel Brum, em setembro de 2010, a Coordenação de Dança foi representada por Fabiano Carneiro, funcionário da Funarte e que acompanhou a Coordenação de Leonel Brum, desde 2007, quando este a assumiu. Foi uma escolha do então Diretor de Artes Cênicas, Marcelo Bones, manter Fabiano Carneiro no período de transição do Governo Federal. O que pode ser justificado pelo curto período temporal entre a saída de Leonel Brum e a mudança de governo que irá ocorrer a partir de janeiro de 2011.

De qualquer modo, o que interessa aqui discutir é a importância da participação das organizações civis da dança no processo de seleção para o próximo coordenador de dança da Funarte, no sentido de exigir uma consulta pública ampla e da dimensão do País, que legitime esta representatividade e metodologia, o que envolve conhecer e (ou) levantar os critérios para seleção, consultar as bases e indicar nomes, e acompanhar o processo de seleção por parte da instituição. Para que haja uma expansão da consulta pública exercitada no ano de 2003-2004 e não um retrocesso no entendimento metodológico de como ocupar um espaço de representatividade como este. Esses são modos de exercitar as organizações civis da dança, seus critérios de escolha de representantes, as relações entre os interlocutores políticos e de mobilização do País estreitando as dimensões territoriais pelo conhecimento e pela articulação política, que também é exercitada neste tipo de procedimento quando organizações são consultadas.

Inclusive a ação de demandar do poder público a metodologia que se pretende para a seleção de um representante de um segmento artístico. Esta dimensão democrática – se haverá participação das organizações ou não em um processo de indicação de nomes para a ocupação de espaços de representatividade – codepende da pressão das organizações, da demanda gerada por estas. Isso precisa ser compreendido para que não se espere do Estado esta possibilidade e o espaço de participação. Ao contrário, o movimento e a demanda devem emergir da sociedade civil, por seu amadurecimento e conhecimento de outros mecanismos, como a consulta pública para indicação de seus representantes. Os representantes a serem escolhidos não são apenas os candidatos partidários, mas, especialmente, os que representam segmentos e categorias, e, principalmente, porque estes representam princípios e possibilidades de convivência e existência para toda uma área de atuação, como a dança, no País.

Outro aspecto relevante no que tange às dimensões democráticas de uma política pública, é que tanto a pessoa indicada a ocupar o cargo de representatividade quanto a sociedade civil que passou pelo processo de indicação do nome terá melhor definida sua parcela de corresponsabilidade pela escolha e, por conseguinte, pelo trabalho e desenvolvimento dos programas e pelo atendimento das demandas existentes. O que permitirá um acompanhamento diferenciado do trabalho realizado pelo respectivo representante.

Ao contrário do que ocorre quando não se participa dos processos e nem se tem conhecimento dos critérios de escolha e, por conseguinte, se demora tempo para se conhecer e reconhecer os gestores, seus planos, propostas e planejamentos de implementação de programas e projetos nas áreas das Artes.

Quanto menos pessoas e organizações participarem da seleção de critérios e do processo de escolha para ocupação de determinado cargo ou espaço de representatividade, mais frágeis tenderão a ser o vínculo e o envolvimento da classe ou segmento com este espaço e gestão, e menor a coesão entre representantes e representados. Com isso, com menos vínculo e noção de corresponsabilidade de participação nesses processos de gestão, torna-se mais fácil para as administrações da Arte e da Cultura desvincilharem-se tanto dos representantes quanto dos programas que porventura estejam sendo desenvolvidos, como o que tantas vezes ocorre em gestões municipais

e estaduais a exemplo do Núcleo do Dirceu²¹⁷, em Teresina, em 2009, ou do Programa desenvolvido na Casa Hoffmann- Centro de Estudos do Movimento, em Curitiba²¹⁸, no mesmo ano.

Ao mesmo tempo em que o representante pode não ser legitimado e respeitado pelas hierarquias superiores nas mesas de debates, nas proposições de programas e (ou) expansão dos mesmos com recursos e apoio, por não ser legitimado por uma classe ou segmento artístico, por um maior numero de pessoas. É como se o direcionamento de vários olhares para um mesmo ponto de convergência, a dança e suas possibilidades de atuação, em um espaço de representação, contribuísse para sua permanência e desenvolvimento. Mais pessoas olhando, acompanhando e participando, menos possibilidades de invalidação, negligência, interrupção de ações por parte do poder público, principalmente considerando-se o histórico e a herança das propriedades existentes na área das Políticas Culturais.

Do mesmo modo, o candidato a representante que parte de um fórum ou associação de dança, deve se candidatar ou ser lançado por sua organização, e, para tanto, deve apresentar diante de outros suas proposições e modos de entender o que é, e como é representar um segmento para aquela dimensão de representatividade a que se candidata. Que é distinta dependendo da instância a que se candidata, a exemplo de um cargo ou espaço em uma gestão municipal, estadual, distrital ou federal. A funcionalidade que exige cada espaço de representatividade e cada uma das instâncias deve ser tomada em consideração por todos os que participam de um processo de consulta pública e indicação de nomes. O que deveria ser um critério de

²¹⁷ O coreógrafo **Marcelo Evelin** foi diretor do Teatro Municipal João Paulo II (TMJP2) por três anos onde desenvolvia o projeto Nucleo do Dirceu, na área da Dança e acabou pedindo demissão do cargo, em março de 2009, alegando incompatibilidade com a presidência da Fundação Cultural Monsenhor Chaves que administrava o teatro. Todos os participantes do projeto pediram demissão e atuam hoje em outro espaço. Projeto que foi interrompido mesmo tendo reconhecimento nacional e em fase de pleno desenvolvimento. Para mais informações acessar: <<http://www.nucleododirceu.com.br>>.

²¹⁸ Desde junho de 2003, este espaço foi destinado à área da dança, em Curitiba, administrado pela Fundação Cultural de Curitiba, e desenvolveu projetos na área da dança contemporânea e performance. Sob mudança de gestão, em 2005, o projeto foi apenas transformado, porém manteve uma destinação de recursos para curadoria especializada. Em 2009, mesmo com reconhecimento e visibilidade nacional, o projeto de curadoria que fazia parte de um programa para a dança contemporânea foi encerrado não tendo sido apresentada nenhuma justificativa coerente que legitimasse o encerramento da curadoria e do programa, e que correspondesse ao processo até então desenvolvido.

escolha: os atributos e a experiência do candidato em relação à função esperada de determinada instância de representação.

Quer-se pontuar aqui que a própria relevância política de um representante de dança, e da própria área dentro de uma instituição pública de cultura, pode ser maior ou menor dependendo dos mecanismos utilizados para a escolha e os critérios de ocupação do espaço de representatividade. E essa relevância é dimensionada pela participação e articulação das organizações da sociedade civil.

3.2.1 A Consulta Pública como Base para a Escolha das Representações nas Câmaras e Colegiados Setoriais

Entre os meses de maio a dezembro de 2005 o governo federal realizou 24 reuniões presenciais, das quais participaram 752 pessoas, e 14 videoconferências, com a participação de 759 pessoas. Conforme Relatório de Atividades 2005, da Funarte, naquele ano reuniram-se representantes de todos os segmentos. Este movimento de reunião se deu a partir da iniciativa do governo federal demandando a organização e indicação de representantes dos segmentos artísticos e culturais para participação nestes espaços.

Foi sob a gestão de Antonio Grassi que aconteceram essas inúmeras reuniões locais, nacionais e regionais com a convocação de artistas e gestores culturais que contribuíram por meio de teleconferência nacional – mecanismo que viabiliza o estreitamento de distâncias e permite a consulta pública abrangente – para a elaboração de critérios, políticas e indicação de nomes.

Na primeira gestão da Câmara Setorial de Dança, foram representados inicialmente 10 estados da federação e o Distrito Federal, e posteriormente, 11 estados. O modo de consulta foi direcionado às organizações de dança existentes na época, período em que participantes do Fórum Nacional de Dança iniciaram um processo de organização de fóruns estaduais, a maioria inexistente hoje.

Depois da retomada dos trabalhos das Câmaras Setoriais, em final de 2007, já como Colegiado Setorial, manteve-se a mesma composição e integrantes como uma

medida que visava à retomada urgente dos trabalhos até então realizados. O poder público federal entendeu que uma consulta para nova composição seria um desperdício de tempo.

Apenas em janeiro de 2010, durante o segundo processo de conferências de cultura no País, e que desembocou nas conferências Pré-setoriais, realizadas em Brasília, em março de 2010, é que foram eleitos novos representantes dos colegiados setoriais.

Esse outro processo de consulta pública foi de âmbito mais democrático e amplo já que todos os estados tiveram de organizar suas assembleias setoriais, em janeiro de 2010, quando elegeram três delegados setoriais, cada. Apenas um estado da federação não realizou a assembleia setorial de dança. O que demonstra uma participação significativa do País. Os membros efetivos das antigas Câmaras Setoriais, segundo o regimento da I Pré-Conferência Setorial, não passaram por este processo e puderam chegar diretamente à conferência. Tendo 11 estados, e o Distrito Federal, portanto, quatro representantes em suas delegações.

Consultas públicas podem ser realizadas de diferentes formas e dinâmicas. Em nível federal é importante que tomem uma dimensão condizente com esta territorialidade, a do tamanho do País, envolvendo a cada ano que passar e (ou) a cada processo de conferências um maior número de cidadãos e organizações.

3.2.2 Plano Nacional de Dança: Mecanismo de Planejamento e de Especificidade de Políticas Públicas para a Dança Elaborado por Meio de Consulta Pública

Foi uma consulta pública mediada por especialistas na área da dança que compuseram a Câmara Setorial de Dança que possibilitou a configuração do Plano Nacional de Dança, importante mecanismo de planejamento para o futuro da dança que irá nortear as escolhas de programas na esfera de poder federal e nas esferas distrital, estadual e municipal. Espera-se que o PND se torne o mecanismo, de teor político, para o estabelecimento da continuidade em programas na área. É por meio

dele que uma política pública para a dança será instituída podendo vir a evitar interrupções e alterações sem reflexão.

O PND foi estruturado em seis eixos: Gestão e Políticas Culturais, Economia e Financiamento da Dança; Formação em Dança e de Público; Pesquisa, Criação e Produção em Dança; Difusão e Circulação em Dança; Registro e Memória da Dança com diretrizes e ações específicas.

Visando ao ajuste do PND para publicação e consulta pública, este plano foi compilado e reformatado pelo atual Colegiado Setorial de Dança, em novembro de 2010, e é aguardado seu lançamento junto aos Planos Setoriais de Circo e Teatro, conjuntamente, como propôs o Ceacen/Funarte. Buscou-se manter ao máximo, nesta compilação, o texto formulado pela primeira gestão das antigas Câmaras Setoriais conforme acordado na Pré-conferência Setorial em que foram aprovadas estratégias²¹⁹ setoriais prioritárias ratificadas na II Conferência Nacional de Cultura.

O lançamento para consulta pública era estimado para julho de 2010, mas não foi ainda disponibilizado. Importando sublinhar a importância de lançar esses planos para que sejam avaliados pelas organizações e pelos cidadãos já que irão ter continuidade por dez anos. É importante também frisar que a parcela de organizações e cidadãos-artistas que conhece e participou dos debates visando a contribuições e consultas é ainda reduzida, considerando o indicador da dança como segunda atividade cultural que mais ocorre nos municípios brasileiros.

²¹⁹ Eixo 1: produção simbólica e diversidade cultural – Criar, sistematizar e efetivar programas e projetos para a formação de profissionais na área, fomentando e facilitando a abertura de cursos de licenciatura e/ou bacharelado em dança nas universidades públicas brasileiras, além de outros mecanismos de reconhecimento e/ou qualificação para o ensino não formal; Eixo 2: Cultura, Cidade e Cidadania: garantir a criação de uma Diretoria de Dança na Funarte e a implantação de Diretorias e/ou Coordenações de Dança na estrutura organizativa dos municípios, estados e Distrito Federal, com cargos ocupados por profissionais da área com reconhecida atuação no campo da dança; Eixo 3: Cultura e Desenvolvimento Sustentável – criar marcos regulatórios – Lei da Dança - articulando ações entre o Ministério do Trabalho e Emprego – TEM, Ministério da Cultura – MinC e Ministério da Educação – MEC que assegurem o pleno exercício dessa profissão, estabelecendo pontes entre esses e as instâncias estaduais, distrital e municipais; Eixo 4: Cultura e Economia Criativa – criar e implementar leis de fomento e fundos setoriais para a dança nas esferas federal, estadual, municipal e distrital, com dotação orçamentária definida, critérios transparentes de seleção e distribuição de valores; Eixo 5: Gestão e Institucionalidade da Cultura – assegurar que a **versão completa do Plano Setorial de Dança**, elaborado pelo Colegiado Setorial de 2009, **seja disponibilizada por um prazo mínimo de 45 dias para consulta pública**, e que todas as sugestões e alterações sejam consideradas pela nova composição do colegiado Setorial de Dança, e sua versão final seja legitimada pelas instâncias legislativas em caráter de urgência (BRASIL/MINC, 2010c, grifo nosso).

Isso não invalida todo o processo desenvolvido pelo poder público federal e pelos representantes do Colegiado Setorial, apenas reforça a necessidade de expansão do campo de alcance das informações e do debate público acerca do PND.

3.3 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO DESENVOLVIMENTO DA DANÇA NA DÉCADA

Falta à dança o reconhecimento como uma atividade produtiva: apenas assim as políticas públicas para o setor deixarão de funcionar como propostas paliativas.

Helena Katz

Dados estatísticos divulgados pelo IBGE, em 2006 (Pesquisa MUNIC 2006, que avaliava o perfil dos municípios brasileiros)²²⁰, constataram que 56% dos municípios brasileiros possuíam grupos de dança; porém, mesmo considerando-se este percentual, não havia ações específicas do poder público para a área. A ausência de fomento à estruturação das cadeias produtivas para as atividades em dança era, portanto, uma realidade que a própria Funarte conhecia, o mesmo ocorrendo com as áreas de teatro e circo.

Do mesmo modo que se argumenta em relação a esse indicador de percentual que aponta a dança como a segunda atividade cultural que mais ocorre nos municípios do País, deve-se considerar em relação a este mesmo indicador que esta área ficou muito tempo sem apoio do poder público federal, e mesmo assim, alcançou este patamar de existência no País.

Nesse sentido, é de fundamental importância que as organizações da sociedade civil provoquem discussões a partir deste indicador e demandem o apoio e a estrutura para a permanência digna dos grupos e iniciativas em dança que preenchem esta porcentagem e exercício de atividade em dança – que diz respeito a distintos gêneros

²²⁰ Ver mais em <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/2006/default.shtm>>.

de dança, e que pode se constituir em um forte argumento para aumento de recursos e necessidade de mapeamento específico na área.

O outro lado dessa questão é que se torna importante conhecer a parcela da população que exercita a dança e opta por esta linguagem artística cotidianamente, e para além de querer que se profissionalize, que se busque articular e fortalecer a esfera de participação política dos que fazem e produzem dança. Se a dança é importante para estes grupos e pessoas, como ela pode ser entendida também como uma demanda que requer suporte, recursos de distintas formas, e fortalecimento sem qualquer viés patriarcal ou assistencialista? Afinal é uma demanda que existe, mas que não é vista nos espaços de participação e nos embates políticos.

Ainda, outro importante aspecto a ser considerado pelas organizações civis da dança é a discussão e necessidade de qualificação do debate a cerca da distribuição orçamentária entre as linguagens artísticas do circo, dança e teatro para que a área atinja certa autonomia para além dos espaços de participação e representatividade (KATZ, 2009)²²¹:

[...] a opção é tratar de construir autonomia. No momento da consolidação da dança como campo, tal autonomia passa pela necessidade de reconhecer a dança como atividade econômica. A economia da dança vai colaborar para que as políticas públicas para a área deixem de ser ações bem intencionadas que, na verdade, funcionam como medidas paliativas que, por vezes, promovem conseqüências danosas.

A seguir, um quadro que apresenta os gastos da Funarte, nos últimos oito anos, e que requer uma reflexão sobre a autonomia e equanimidade econômica da área. Quadro disponibilizado pela Coordenação de Dança da gestão de setembro de 2010:

²²¹ Cf. Helena Katz, em artigo intitulado Falta à dança o reconhecimento como atividade produtiva, publicado no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 01/01/2009.

Ano	Dança	Teatro	Circo	Percentual diferença entre dança e teatro
2003	Nada - 0%	558.200,00 - 67%	300.000,00 - 33%	67,00
2004	1.232.000,00 - 14,9%	5.926.000,00 - 71%	1.099.500,00 - 13,3%	56,00
2005	1.624.743,00 - 12,76%	8.946.745,00 - 70,27%	2.159.142,00 - 16,96%	57,51
2006	R\$ 8.624.960,00 - 25,3%	R\$ 23.717.582,00 - 69,58%	1.742.952,00 - 5,11%	44,28
2007	3.398.509,00 - 16,55%	10.937.010,00 - 53,28%	6.188.470,00 - 30,15%	36,73
2008	805.209,00 - 18,1%	3.250.032,00 - 73,27%	380.005,00	55,17
2009	10.482.770,00 - 24,01%	26.757.089,00 - 61,30%	6.404.634,00 - 14,67%	37,29
2010	3.980.000,00 - 21,31%	11.164.940,00 - 59,78%	3.530.000,00 - 18,90%	38,47

Quadro 8 - Dotação orçamentária para as áreas de dança, teatro e circo - 2003-2010 – recursos de todas as fontes incluindo crédito recebido do MinC e patrocínio da Petrobrás

Fonte: Funarte (2010a)

Conforme informações relativas a valores e percentuais dos Prêmios Klauss Vianna e Myriam Muniz de 2006, apresentam-se também os seguintes indicadores (MORAES, 2010):

- Total Teatro: R\$ 8.965.671,00
- Total Dança: R\$ 4.034.329,00 (Aprox. 30 %)
- Total de Premiados → 232 (163 de teatro e 69 de dança)

Note-se a partir desses quadros e informações que a dança, em relação ao teatro, mantém-se abaixo na porcentagem destinada de recursos financeiros, quando não com uma diferença de 67% (2003), com uma diferença média de 56% em três anos; e uma redução neste percentual para uma média de 37%, nos anos de 2007, 2009 e 2010. O que representa uma redução de 20% na diferença, nos dois últimos anos.

O importante é enfatizar a grande diferença na destinação de recursos entre as áreas da dança e do teatro e buscar diagnosticar as razões que justifiquem tais destinações para além do histórico já apresentado no qual a área do teatro foi, desde 1937, abarcada pelo governo federal, enquanto a dança o foi apenas a partir de 1977. A atualização das razões que levam esse tipo de procedimento a se perpetuar é de extrema relevância para o levantamento de argumentações e a transformação desta realidade. A ampliação do território da dança no sistema econômico é um dos que devem ser enfrentados e demandados pelas organizações da dança. Custe o enfrentamento que custar considerando a força política real e imaginária angariada pela área do Teatro durante muitos anos de história com investimento público federal. Quanto mais estas diferenças se mantiverem, maior será a iniquidade existente

entre as áreas artísticas, e aqui cabe considerar também o circo com o qual a dança varia entre porcentagens entre 1% e 20% para mais e para menos.

E sob a perspectiva já apresentada nesta tese, de que quanto mais se financia e investe financeiramente e se dá visibilidade a uma área e não a outra mais é provável que a área que recebe os benefícios e o apoio governamental tenda a ser mais sustentável e forte, econômica e politicamente. Trata-se, sem dúvida, de campos de força política e econômica e de espaços de ocupação.

Outros aspectos relevantes levantados a partir desta análise são:

- a necessidade da efetivação da consulta pública ampliada nacionalmente para a ocupação de espaços de representatividade como a realizada no segundo processo de composição dos Colegiados Setoriais;
- a distribuição equânime entre os estados da federação dos recursos e informações, eventos e ações realizados pela Funarte;
- a aprovação do novo organograma da Funarte com um Centro de Dança, projeto que tramita pelo Congresso Nacional para aprovação, conforme afirmou o ex-coordenador de dança da Funarte, Leonel Brum²²² (2010), e que prevê um Centro de Dança que se desmembrará do Centro de Artes Cênicas – onde se manterão o teatro e o circo – demonstrando o quanto a exigência por especificidade para a área que alguns movimentos e organizações vêm solicitando tem sido atingida parcialmente. Com um centro específico, a dança estará com uma diretoria também específica para debater em outra instância, dentro do organograma da Funarte, suas necessidades e particularidades, o que hoje não acontece, pois a diretoria é exercida por um profissional da área do Teatro, no Centro de Artes Cênicas da Funarte, o Ceacen, contando a dança com uma coordenação de área, abaixo da diretoria na hierarquia da instituição.
- programas próprios da dança com continuidade e autonomia das outras áreas artísticas;

²²² Entrevista concedida a autora em fevereiro de 2010, na sala de Coordenação da Funarte, no Edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro.

- a urgência de um mapeamento completo da cadeia produtiva das áreas artísticas para servir de parâmetro para as escolhas e os critérios de distribuição de recursos e elaboração de programas, pois apenas um mapeamento da dança não reverterá subsídios suficientes para análises comparativas entre uma área e outra.

A manutenção de editais conjuntos entre as áreas do circo, dança e teatro, lançados no final de 2010, ao final da gestão do governo Lula que propôs e efetivou diversas alterações importantes, inclusive burocráticas na área da cultura, impede o avanço e a valorização destas áreas artísticas por manter fórmulas distantes das realidades das especificidades das áreas que continuam dentro de um único modelo que se propõe a dar conta e servir a todas as três áreas, para toda e qualquer demanda e circunstância.

É urgente que se realizem mapeamentos para estabelecer políticas públicas e mecanismos ajustáveis para as distintas demandas de cada área. É urgente e necessário um estudo aprofundado destes mecanismos conforme as demandas exigem serem tratadas, por meio de suas especificidades e não no bojo do nivelamento de todas as áreas pela necessidade de apenas uma e (ou) qualquer área artística.

O direcionamento de recursos não pode ser feito pelo que se pensa ou acha que deve ser mantido ou mudado, mas pelo estudo aprofundado das demandas das áreas. E sob esse aspecto a cultura ainda continua merecendo a ampliação de recursos. Para todos. Para um País das dimensões do Brasil e não reduzido aos locais onde existem equipamentos da Funarte ou representações do MinC. Para todos os gêneros de dança e para as distintas demandas, as recorrentes, as emergentes, as que precisam ser incentivadas a emergir. Sem dúvida, será preciso, a cada ano, mais e mais recursos. Mas este é um embate urgente tanto para a área da dança quanto para a área da cultura, e que está apenas começando. E, para tanto, são necessários subsídios informacionais para se qualificar o debate da sociedade civil e do poder público da área da cultura.

3.3.1 Uma Construção Institucional para a Dança

De fato, a unidade da continuidade e da descontinuidade do processo histórico não pode ser realizada senão no espaço e pelo espaço... O espaço reproduz a totalidade social na medida em que essas transformações são determinadas por necessidades sociais, econômicas e políticas...

Milton Santos

Ao longo do estudo para a elaboração dos capítulos 2 e 3 desta tese, foi possível entender que a relação entre os aspectos apontados em ambos os capítulos diz respeito a uma construção institucional para a área da dança, pensamento que se baseia no conceito de instituição apresentado por Bunge (1979), que carrega, segundo o autor, ambiguidades por denotar, ao mesmo tempo, um sistema social e específico: como uma escola de dança, e um conjunto de normas e ações ou de segmentos da mesma área que a formam como uma instituição, que lhe atribuem uma institucionalidade.

Pensar a construção institucional de determinada área exige a consideração de distintos fatores que se forçam sobre ela, o modo como estes operam para potencializá-la e suas condições de permanência em distintas instâncias: pertencer ao organograma ou setor de determinada instituição pública; ter programas e ações na área e conseqüente destinação de recursos orçamentários; existência ou criação de espaços de representatividade e (ou) leis específicas; modo como os profissionais da dança e a sociedade civil se apropriam de territórios públicos nesta esfera de atuação; a identificação de vários componentes que incluem os elos de criação, produção, circulação, difusão e consumo (fruição) dessa arte junto ao público.

As regras, os objetivos e as leis de um conjunto social que regulam as relações de trabalho em qualquer sistema são padrões desejados de funcionamento; contudo, o simples fato de existir uma norma não qualifica alguma instância como instituição (BUNGE, 1979, p.195):

[...] as regras institucionais são apenas o modo que o subsistema correspondente é pensado (de modo certo ou errado) para funcionar favoravelmente para o

interesse da sociedade ou de algum grupo social. Se preferível, estas regras são prescrições para operar os subsistemas de um modo eficiente – exemplo para atender os objetivos de seus membros, ou melhor, para aqueles para quem o sistema deve supostamente servir (tradução nossa).

Trata-se de um ponto importante a ser compreendido. A construção institucional, como uma prática processual de discussão interna em uma instituição que estabelece mecanismos organizacionais e critérios de atuação (BOTELHO, 2001), não decorre apenas das regras e ações estabelecidas para determinado setor. Decorre, também, das relações sustentadas pelos membros do sistema que formulam e operam esses componentes – mecanismos, regras, objetivos – e da transformação nestas relações (BUNGE, 1979). Devem-se considerar, ainda, os espaços destinados a abrigar esse conjunto de componentes e as alterações que todo esse conjunto sofre ao ser disponibilizado ao ambiente a que se destina e às intempéries do entorno relacional.

Refletir, ainda, sobre a construção institucional da dança, a partir do percurso histórico apresentado e do pressuposto mencionado por Bunge (1979), que considerar todos os segmentos de determinada área exige reconhecer a dimensão política da mesma, requer averiguar a atuação das organizações da sociedade civil

O reconhecimento e a legitimação desses movimentos e organizações de representação da dança se fazem imprescindíveis e urgentes, tanto pela ausência de registros que documentem essa atuação e existência quanto pela informalidade das ações desse setor específico da dança, no País. Ainda, por serem estes os que podem garantir, por meio da participação política e democrática, o reconhecimento da dança como atividade produtiva, a expansão e manutenção de recursos para a área, assim como conquistaram espaços de representatividade, o desmembramento do fundo setorial de dança das artes cênicas, um plano setorial.

CAPÍTULO 4

ORGANIZAÇÕES DE DANÇA: UM ZOOM EM SUAS ENDO E EXOESTRUTURA

Antes, quando a vida era menos dura, eu teria entendido por resistência um ato heróico, como negar-se a continuar sobre este trem que nos leva à loucura e ao infortúnio. Mas pode-se pedir às pessoas tomadas pela vertigem que se rebellem?

Ernesto Sábato

No percurso evolutivo da dança apresentado nos capítulos anteriores e relacionados às Políticas Culturais do País evidenciou-se uma tendência de a área organizar-se a partir de pressões exercidas por agentes externos – componentes, sistemas e interesses vindos do seu entorno.

A existência e manutenção de um sistema são dadas pelo conjunto de relações que vinculam seus componentes e que formam a estrutura dele. Segundo Bunge (1979, 2003, 2006), a estrutura de um sistema pode ser dividida em **endoestrutura** – a estrutura interna formada pelo conjunto de vínculos entre os membros e componentes do sistema – e **exoestrutura** – uma espécie de "ponte" entre o sistema e o mundo, o ambiente ou o envoltório dele, onde é formado um conjunto de relações e vínculos estabelecidos entre os componentes internos do sistema e o que existe no ambiente externo a ele.

Os componentes da estrutura interna e externa podem interatuar ou não, dependendo de seus comportamentos – modos de operar – e de seus interesses, valores e motivações, sabendo-se, conforme Bunge (2006), que indivíduos e organizações podem modificar seu ambiente, assim como podem ser modelados pelo comportamento deste último.

Uma estrutura não está desgarrada da outra visto que as formas de pensar e organizar as demandas da estrutura interna de uma organização e o modo de comunicá-las e de atuar em favor delas dizem respeito a um comportamento que compreende a relação entre a endo e a exoestrutura do sistema-organização. Assim como as demandas de uma área artística, a própria criação de uma organização, por

exemplo, também emerge dessa interação entre as duas estruturas, no conhecimento de seu entorno e na relação com ele.

Ademais, os componentes da estrutura interna de uma organização não se compõem apenas de relações interpessoais, mas também de relações entre outros de seus componentes como entre metodologias e temáticas estudadas.

A lógica utilizada neste capítulo é guiada pela necessidade de checar os componentes e as relações das unidades de análise – organizações civis da dança – e por isso foram selecionados os conceitos de endo e exoestrutura de um sistema para lidar com a tendência mencionada inicialmente e objetivando que este estudo de campo possa potencializar o direcionamento de ações políticas para a expansão e o fortalecimento das estruturas do sistema da dança e das organizações. Também para incentivar a reflexão e o estudo de organizações civis, por acreditar-se que será por meio delas que a construção e a implementação de políticas públicas se efetivarão.

A validade da pesquisa se dá, em especial, em virtude da escassez de estudos e informações sobre a unidade de análise escolhida. E pela urgência e importância de se investigar problemas políticos e econômicos da área – como não ser ainda reconhecida como atividade produtiva que requer autonomia de recursos; não ter ainda programas instituídos com continuidade e específicos das demandas de sua endoestrutura (o que o PND provavelmente será) – para que a dança não permaneça com ações que muitas vezes seguem as necessidades provenientes da endoestrutura de outros segmentos artísticos como o teatro.

Com esta pesquisa quer-se contribuir para o reconhecimento da existência desse tipo de atuação, a política; propiciar um registro – mesmo que limitado pelo próprio recorte e pela metodologia – com o objetivo de chamar a atenção para ações que têm contribuído para a construção das políticas públicas da cultura e da dança, e que ficam, muitas vezes, relegadas a um nível de informalidade que não colabora para a legitimação dessas organizações. E despertar interesse para esse campo de estudo.

Como mote principal desta segunda fase da pesquisa, de caráter exploratória, tomou-se o modo como as organizações têm atuado em relação à proposição do Sistema Nacional de Cultura. Especificamente, o modo como as organizações atuam

no processo de implementação do Plano Nacional de Cultura e Planos Setoriais de Cultura, em particular o Plano Nacional de Dança.

O resultado foi obtido a partir do estudo dos dados levantados e coletados por meio de questionários²²³ (Anexo 4) aplicados a uma amostra²²⁴ composta de uma população constituída por 24 organizações específicas de dança. A opção por este instrumento de pesquisa se deu em função da dispersão geográfica das organizações (Goiânia, Curitiba, Brasília, Salvador, São Paulo (2), Jaraguá do Sul, Belém, Manaus, Recife, Natal, Rio de Janeiro, Campo Grande, João Pessoa), estando a maior parte delas localizadas em diferentes estados da federação, o que dificultaria, por exemplo, a adoção de entrevistas como meio de coleta dos dados.

O questionário foi elaborado em dezembro de 2009 e janeiro de 2010, e enviado entre os meses de fevereiro e junho de 2010, a organizações com as quais a autora tinha contato ou que puderam ser pesquisadas no período. Esse instrumento constituiu-se por questões abertas e fechadas, com o objetivo de ampliar as possibilidades de obter informações complementares que viessem a enriquecer ainda mais as respostas fornecidas pelos participantes.

Tomou-se como recorte temporal para a elaboração das perguntas do questionário o período do governo Lula por ter se mostrado propício para uma atuação política e democrática que reverberou na execução de ações e planejamento para as Políticas Culturais do País.

As perguntas do questionário levantaram como essas organizações têm dialogado, e com que entendimento, com as proposições do poder público federal, a exemplo de como se sentem-percebem inseridas no perfil de sociedade civil organizada ou não organizada proposto pelo MinC; verificaram com quais instâncias do poder público estas organizações mantêm ou iniciam diálogo e negociações visando observar em que medida elas têm participado sistemicamente – em relação às distintas instâncias

²²³ Cervo e Bervian (2002, p.48) assinalam que "o questionário é a forma mais usada para coleta de dados, pois possibilita medir com melhor exatidão o que se deseja".

²²⁴ Segundo Marconi e Lakatos (2006, p.30) "a amostra é uma parcela convenientemente selecionada do universo (população); é um subconjunto do universo".

de governo – considerando a proposta do SNC; se participaram, e como, de espaços como as conferências, seminários e assembleias setoriais. Isso exigiu situá-las temporalmente reconhecendo quando foram criadas e como elas têm subsistido e estruturado seus formatos; os focos temáticos de estudo e debate para onde destinam seus esforços e atuação e os procedimentos metodológicos utilizados nos encontros e nas reuniões preparatórias e que acabam por qualificar e interferir, ou não, nos debates e nas negociações; as parcerias estabelecidas. O que se relaciona a aspectos da endo e exoestrutura dessas organizações. Olhar tanto para a endo quanto para a exoestrutura é estratégia para compreender melhor as relações entre uma e outra estrutura, bem como o funcionamento das organizações e da própria área, na sua dimensão política.

Os questionários foram encaminhados para fóruns de dança, sindicatos de dança, organizações e associações de dança, excluindo-se os sindicatos de artistas e técnicos de espetáculos e os sindicatos dos produtores de artes cênicas.

Segundo o mapeamento do Itaú Rumos Cultural de 2009, há 45 organizações da sociedade civil que respondem pela dança em 16 estados. Destas, duas são sindicatos de dança (Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado de São Paulo e Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado do Rio de Janeiro), nove são os Sindicatos dos Artistas e Técnicos de Espetáculo/Sateds, duas são associações de pesquisa em dança, 20 são associações, uma representação nacional – Fórum Nacional de Dança –, três são Fóruns de dança, duas cooperativas, dois sindicatos de produtores das artes cênicas.

Retirando-se os 11 sindicatos que não são específicos da área da dança e os dois grupos de pesquisa que não apresentam caráter de discussão sobre questões de classe especificamente desta ordem do político, têm-se 32 organizações específicas da área da dança que se reúnem para debater as políticas culturais e atuar nesta seara. Com isso, os 13 questionários respondidos representam mais de um terço, aproximadamente 41% do número de organizações encontradas no único mapeamento existente sobre este indicador, realizado pelo Itaú Rumos Dança, em 2009. O que reforça a relevância da amostragem coletada. Contudo, deve-se considerar que existem muitas outras organizações específicas na área, bem como outras organizações que

participam de processos de consulta pública e mesmo de debate, mas que não responderam, e até mesmo que não foram contatadas pela pesquisadora.

Estado	N.º de Organizações
Amazonas	01
Bahia	03
Ceará	06
Distrito Federal	02
Espirito Santo	01
Mato Grosso	01
Mato Grosso do Sul	02
Minas Gerais	05
Paraná	08
Pernambuco	02
Piauí	01
Rio de Janeiro	03
Rio Grande do Sul	02
Santa Catarina	02
São Paulo	05
Pará	01

Quadro 9 - Organizações da sociedade civil por estado
Fonte: Itau Rumos 2009

Essa pesquisa provém uma plataforma de informações para qualquer interessado em iniciar-se neste processo de participação ou que pretenda desenvolver sua atuação e os seus modos de se organizar no processo de construção das políticas públicas de cultura.

Os resultados reproduzidos em gráficos formato barra tridimensionais foram interpretados obedecendo à abordagem qualitativa, uma vez que, conforme assegura Roesch (1999, p.124), esta "envolve uma instância teórica que, de maneira consciente, procura suspender suposições descuidadas sobre significados compartilhados, mas permanece aberta para perceber a individualidade e os significados múltiplos".

A análise inicia-se com um roteiro explicativo dos temas considerados importantes neste instrumento de consulta, em função da experiência da autora nos processos de organização de grupos e vivência nos espaços de participação; bem como na experiência vivenciada nas endo e exoestrutura do Estado onde assumiu cargos de gestão na área da dança, nas instâncias estadual e municipal. Sem, no entanto, avaliar qual a organização mais relevante ou importante nestes processos.

As perguntas foram desenhadas para qualificar a análise em um âmbito mais geral relativa a cada uma das perguntas fechadas e abertas nos seguintes eixos de informação:

Endoestrutura:

- **Formato** (Criação da organização, instituição de pessoa jurídica, sede, formato de inserção na sociedade civil, modos de subsistência).
- **Abrangência e Foco da Organização** (gêneros de dança abarcados; número e perfil dos integrantes, instâncias de poder e temáticas debatidas na organização).
- **Aspectos metodológicos** (periodicidade das reuniões, formas de comunicação, procedimentos para debates, escolhas e encaminhamentos).

Exoestrutura:

- **Articulação com o Sistema Nacional de Cultura** (instâncias de poder sobre as quais dialoga, se comunica e se mobiliza; instâncias de participação).
- **Articulação com o Plano Nacional de Dança e com questões da dança no País** (acesso a consulta pública para elaboração do PND, participação na elaboração do PND, avaliação acerca do diálogo com os representantes dos Colegiados Setoriais, metodologias utilizadas, conhecimento sobre as necessidades e demandas do País e de outras organizações).
- **Representatividade e legitimidade** (critérios de escolha, espaços onde possui ou elegeu representantes, relacionamento político com grupos de outras áreas, avaliação da atuação política na área e necessidade de Lei específica).

4.1 ANÁLISE DOS RESULTADOS DA ENDOESTRUTURA

4.1.1 Formato

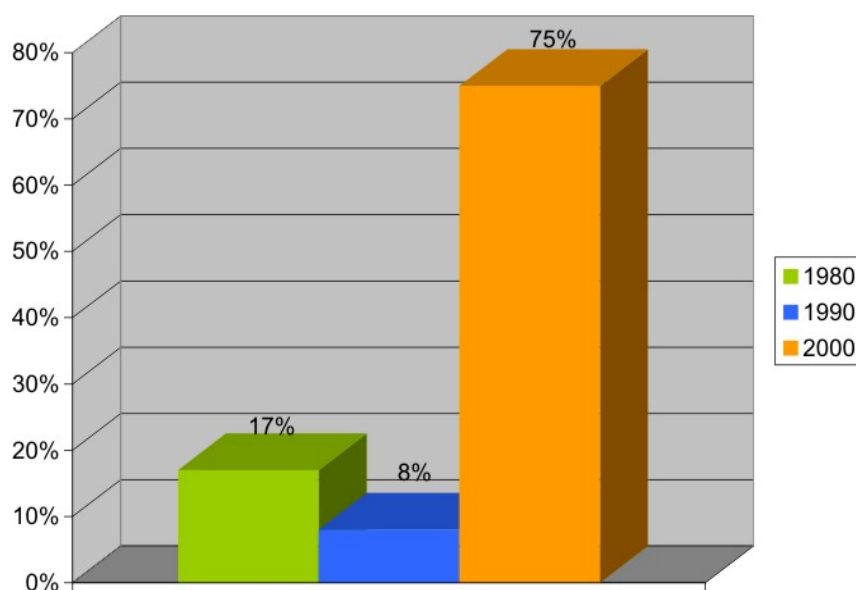


Gráfico 1 - Criação das organizações distribuídas por décadas
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Comparativamente aos períodos anteriores, a leitura destes resultados demonstra que a criação de unidades organizadas foi fortemente ampliada na década de 2000, e esse crescimento pode ser explicado pela pressão gerada pelos agentes externos do ambiente com os quais a exoestrutura da dança teve que lidar, conforme mencionado na hipótese desta tese: a presença do Confef na tomada de mercado específico da dança e a proposição de implementação do Sistema Nacional de Cultura quando foram solicitados representantes para participação nas Câmaras Setoriais.

O baixo índice na década de 1990 (8%) pode ser justificado pelo ocorrido com a Cultura e as Artes durante o governo Collor, logo no início da década, inclusive arriscando-se a considerar que a fragilização pela ausência de criação de organizações de dança durante a década possa ter sido um dos motivos que levaram o Confef a querer se apossar do mercado profissional da dança. O alto índice (75%) na década de 2000 também destoa do índice apresentado na década de 1980 (17%).

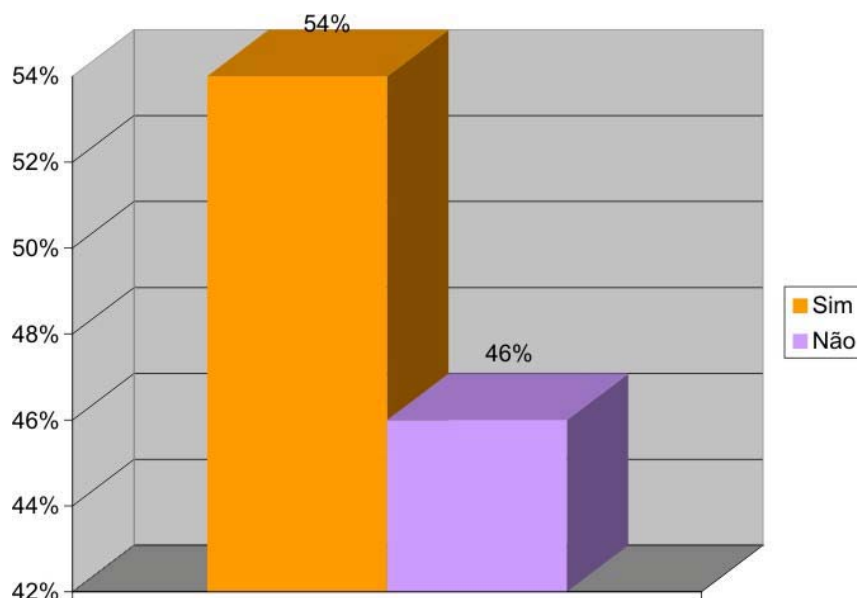


Gráfico 2 - Constituição de pessoa jurídica
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

A constituição da organização em pessoa jurídica, conforme se constatou nos resultados obtidos na pesquisa, não parece ser uma preocupação predominante, ao menos no universo da amostra pesquisada. Como se vê, há um relativo equilíbrio entre organizações constituídas juridicamente (54%) e aquelas que foram criadas, atuam e mantêm-se como grupos informais (46%) não se constituindo juridicamente, neste primeiro indicador.

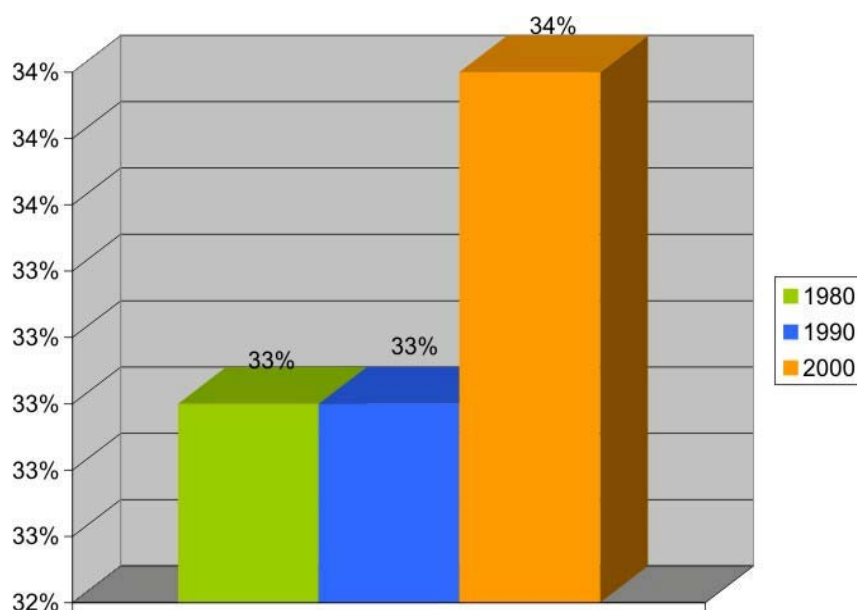


Gráfico 3 - Constituição de pessoa jurídica por década de criação das organizações
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Os dados mostram que, de modo geral, ao longo das três últimas décadas as organizações criadas se constituíram juridicamente de modo equilibrado não se constatando alterações significativas no número de organizações que optaram por se constituir em pessoas jurídicas.

Segundo o Ministério da Cultura, todos os formatos da sociedade civil apresentados no primeiro capítulo são legitimados nos espaços de participação o que não implica, no caso da instância de poder federal, nenhuma restrição na participação política de grupos informais e cidadãos que não estejam configurados como pessoas jurídicas. Contudo, nas esferas de poder municipal e estadual, secretarias de cultura, muitas vezes, aceitam indicações para composição de comissões de lei de incentivo ou de fundo municipal e (ou) estadual de cultura e mesmo para os conselhos de cultura, apenas de pessoas jurídicas da área da cultura. O que se apresenta como uma restrição na participação para os outros formatos de sociedade civil que devem se filiar a fóruns e sindicatos estabelecidos como pessoa jurídica e que abrangem as outras áreas artísticas como o teatro, o circo, a música, as artes visuais.

No resultado da pergunta aberta, de número 1.9, a respeito das mudanças pelas quais a organização havia passado, das três organizações que responderam, duas haviam passado de fórum instituído como grupo informal para pessoa jurídica no formato de associação. Isso aponta para uma preocupação com o tipo de representatividade que atualmente pode ser abraçado por uma pessoa jurídica e não por uma pessoa física e (ou) grupo informal.

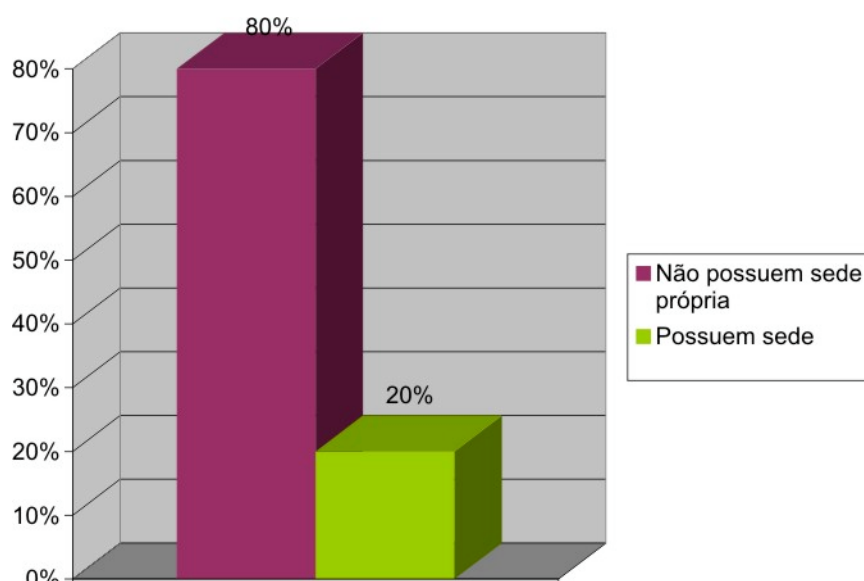


Gráfico 4 - Sede própria
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

De sete organizações que responderam, seis delas não possuem espaço ou sede própria. Apenas uma delas respondeu com endereço específico. O que se articula a questão que se segue e aponta que a maioria das organizações não possui sede própria e codependem de apoios institucionais e dos esforços e investimento de seus integrantes.

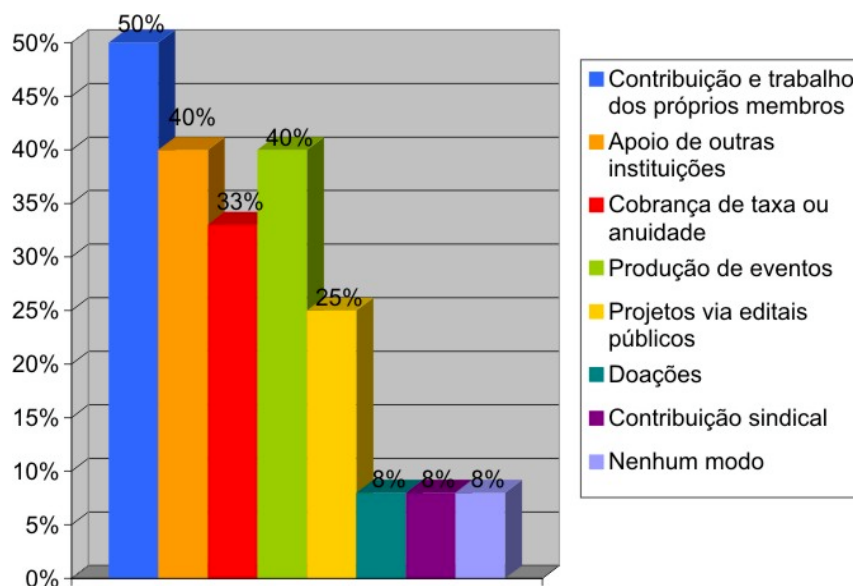


Gráfico 5 - Meios de subsistência da organização (cobrança anuidades, apoio de instituições etc.)
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Algumas organizações responderam a mais de um modo de subsistência conjugando projetos via editais com a produção de eventos e o apoio de outras instituições. A maioria codepende do esforço e da contribuição de seus próprios membros. Com tais respostas, verifica-se dificuldade nas condições para a sobrevivência ao longo do tempo destas organizações. Na maioria das vezes são as pessoas e sua vontade individual que permitem a manutenção das ações e a subsistência da organização.

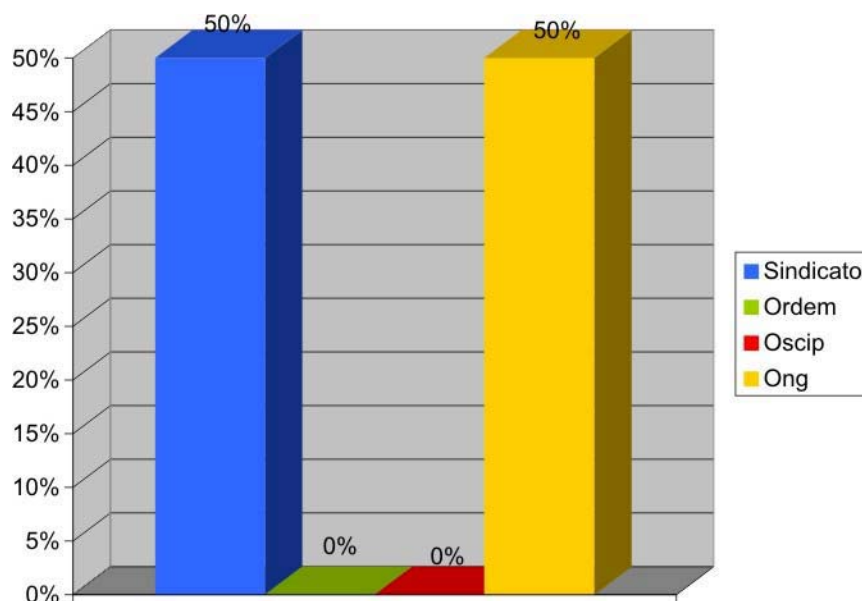


Gráfico 6 - Distribuição quanto aos tipos de Sociedade Civil Organizada
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Observa-se que dentre as modalidades de organizações formais hoje existentes há uma clara tendência de as organizações participantes da pesquisa adotarem o formato de Sindicatos (50%) e ONGs (50%) na busca de construção de redes de entidades da sociedade civil que atuem, também, na articulação dos movimentos sociais. A organização formal em Oscips e Ordens Profissionais não foi mencionada pelos participantes.

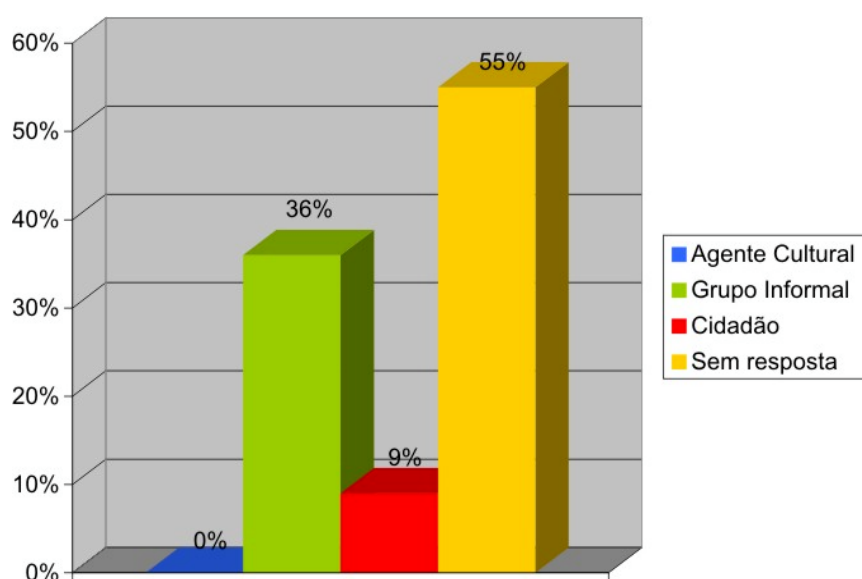


Gráfico 7 - Distribuição quanto aos tipos de Sociedade Civil Não Organizada
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Nesta questão é necessário ressaltar que o alto número de participantes que não souberam assinalar (55%) em que tipo de sociedade civil não organizada a organização está inserida reflete, possivelmente, o escasso nível de informação sobre as diferentes características das categorias existentes e determinadas pelo Ministério da Cultura, o que torna difícil situar a organização em um grupo informal específico. Dentre as organizações participantes que souberam, efetivamente, se situar, a maior parte delas considera-se como grupo informal (36%) e como cidadão (9%), sendo esta última uma conceituação genérica, que envolve diferentes interpretações, como visto no Capítulo 1 desta tese.

4.1.2 Abrangência e Foco da Organização

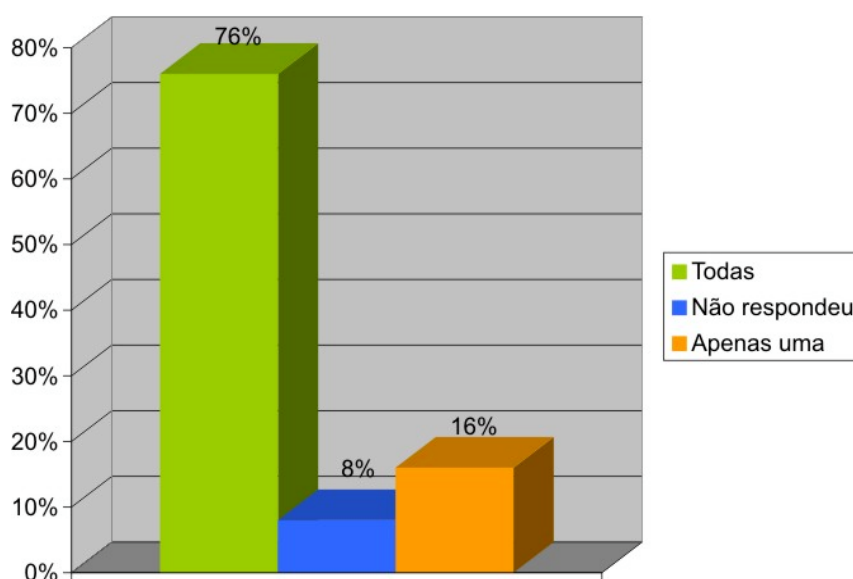


Gráfico 8 - Gêneros de dança das organizações
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

É importante observar que os dados obtidos nesta questão refletem um direcionamento mais amplo por parte da maior parte das organizações pesquisadas no que se refere ao âmbito de sua atuação nos diferentes gêneros de dança, uma vez que 76% delas declaram trabalhar com todas as especificidades apontadas, não focando um segmento específico da dança. Esta amplitude de atuação demonstra

uma preocupação ampla com as demandas da área ao mesmo tempo que aponta para a diversidade de participantes e interesses contemplados nestas organizações.

Na pergunta aberta em que foi solicitado qual a especificidade de dança quando a organização representava **apenas um** gênero da dança, foram mencionados dança contemporânea (8%) e Dança Popular e Hip Hop (8%). Na solicitação de especificação sobre outros tipos de dança que a organização abarcava, foram mencionados: dança internacional, folclore de migração, danças folclóricas e todos os gêneros de dança.

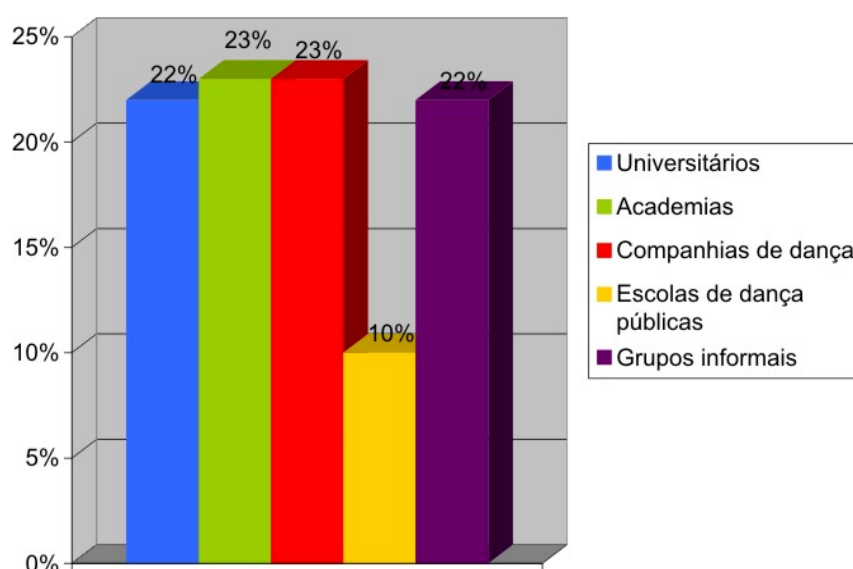


Gráfico 9 - Composição dos integrantes profissionais das organizações - professores

Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Passou-se, então, a investigar quais as categorias dos participantes que fazem parte das organizações. Para melhor compreensão, optou-se por classificar as alternativas propostas por atuação profissional. Neste primeiro quadro estão os professores. Assim, os professores de dança de grupos informais de dança com 22%, professores universitários também com 22% e professores de academias de dança e companhias de dança, ambos com 23%, apresentam uma composição equilibrada quantitativamente na participação, chamando a atenção o baixo índice de participantes das escolas de dança públicas de Estado. Deve-se considerar que alguns estados e municípios não possuem escolas de dança públicas de Estado, neste resultado.

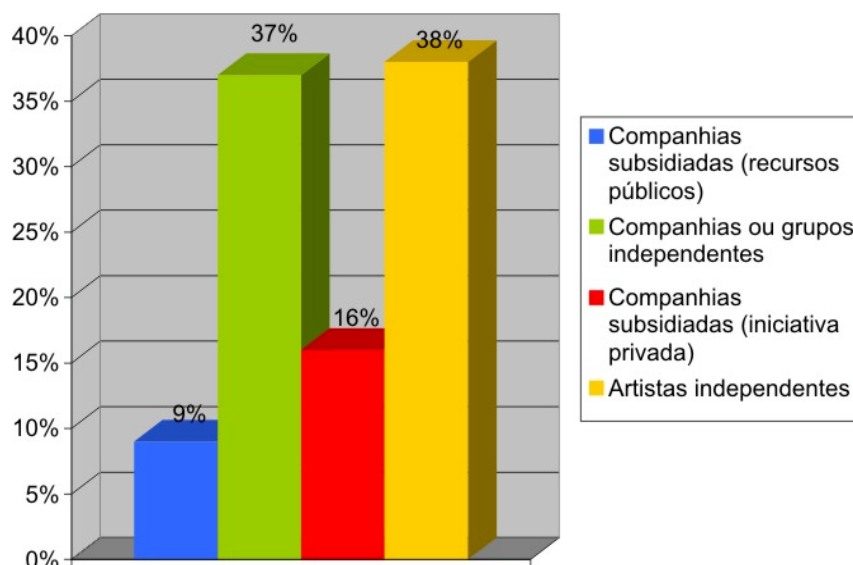


Gráfico 10 - Composição dos integrantes profissionais das organizações - dançarinos, bailarinos e(ou) criadores-intérpretes
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Na segunda categoria de profissionais da dança, estão os dançarinos, bailarinos e criadores/intérpretes, e observa-se uma maior participação destes entre artistas independentes (38%) e companhias ou grupos independentes (37%). Isso parece refletir uma necessidade de estes grupos e artistas não subsidiados por recursos públicos via companhias estatais conquistarem constantemente recursos para sua manutenção e sobrevivência, como apontado no segundo capítulo desta tese. Ao contrário do que ocorre com bailarinos de companhias estatais que possuem garantia de trabalho e renda mensal fixa. Talvez esteja aí uma das justificativas para a escassa participação de profissionais que atuam em companhias subsidiadas nestas organizações, sem esquecer que nem todos os estados e muito menos os municípios possuem uma companhia de dança estatal. Cabe considerar, ainda, que estes artistas independentes devem estar atentos aos editais públicos lançados pelas instâncias municipais, distrital, estadual e (ou) federal para poder produzir e circular suas produções. O que pode justificar uma maior presença no número de artistas e grupos independentes já que não foram elaborados, nem lançados, mecanismos de fomento para a manutenção de grupos e companhias, conforme apontado no Capítulo 3.

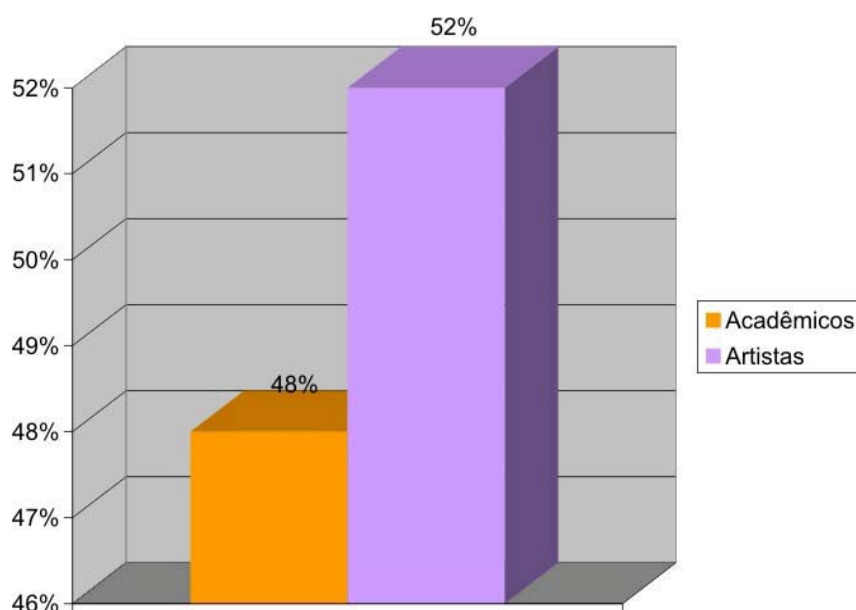


Gráfico 11 - Composição dos integrantes profissionais das organizações - pesquisadores

Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Na alternativa "Pesquisadores", os dados revelam uma maior participação de integrantes artistas (52%), com um índice próximo (48%) de acadêmicos, o que pressupõe haver uma crescente e proveitosa participação de pesquisadores com domínio artístico, teórico e científico nas discussões sobre a área.

Foi mencionada por uma organização uma outra categoria nos integrantes profissionais das organizações, o ensaíador, profissional que acompanha e coordena o processo de ensaios de coreografias de companhias e grupos de dança.

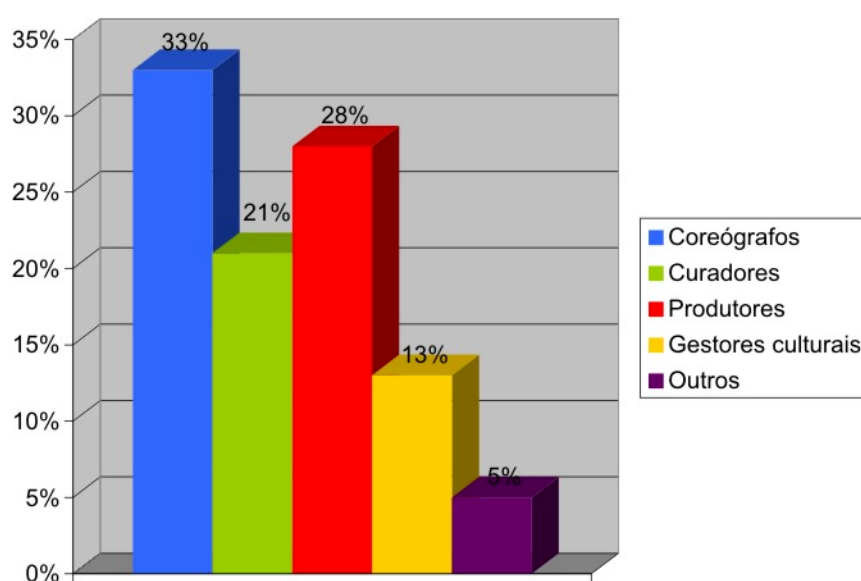


Gráfico 12 - Composição dos integrantes profissionais das organizações - demais integrantes

Fonte: Pesquisa de campo (2010)

A participação dos demais integrantes profissionais das organizações pesquisadas mostra certo equilíbrio entre o percentual de coreógrafos (33%), produtores (28%) e curadores (21%), com menor índice de participação de gestores culturais (13%). Este cenário demonstra diversidade no perfil profissional dos integrantes que atuam nestas organizações e, portanto, no perfil de representatividade. O índice menor para gestores culturais sugere que esta é uma função e um espaço ainda a serem conquistados nas distintas instâncias do poder público, e mesmo, na esfera privada.

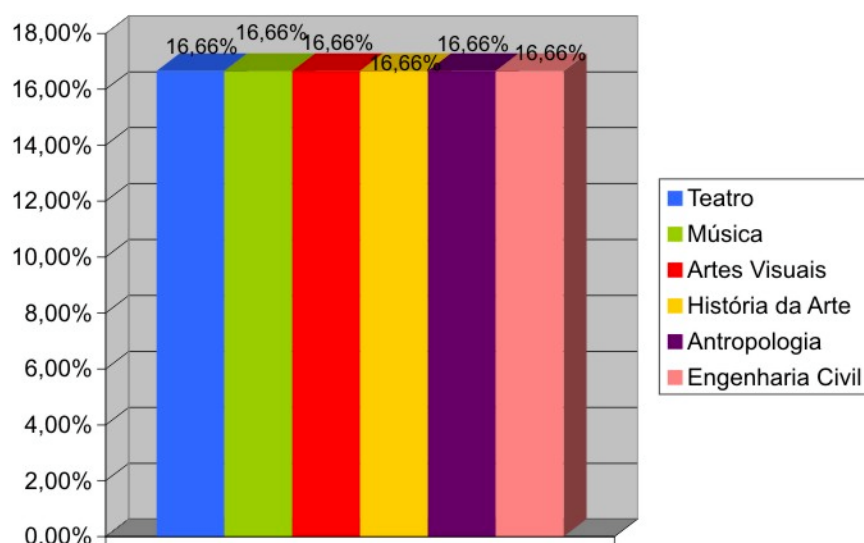


Gráfico 13 - Profissionais de outras áreas
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Apenas três organizações preencheram o item "profissionais de outras áreas", tendo sido mencionada a participação de profissionais das áreas do teatro, música, artes visuais, história da arte, antropologia e engenharia civil.

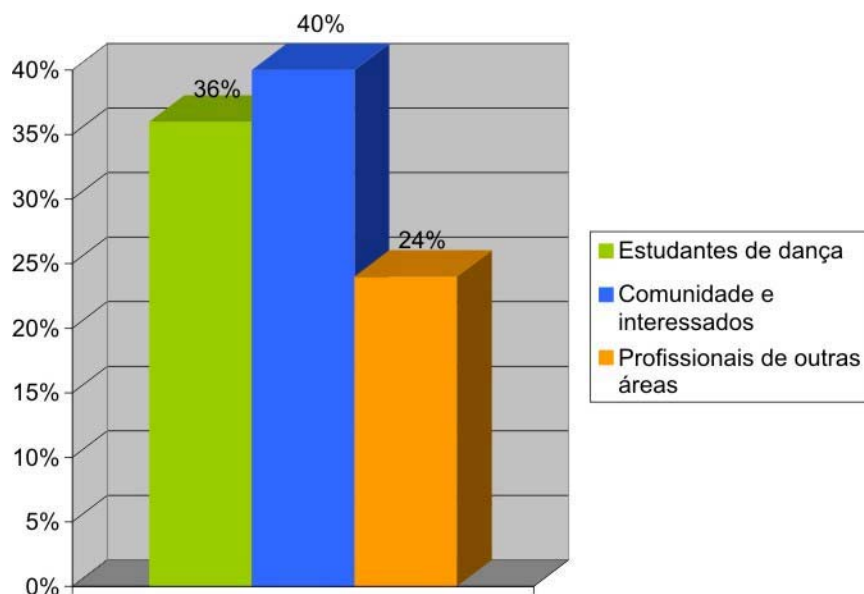


Gráfico 14 - Composição dos integrantes profissionais das organizações - outros integrantes

Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Ainda como categorias profissionais que integram as organizações pesquisadas identificou-se uma significativa participação da comunidade e interessados (40%), bem como de estudantes de dança (36%) e, embora em menor índice, de profissionais de outras áreas (24%). A participação de estudantes da área da dança é importante na medida em que estes estarão, ao se encaminharem para a vida profissional, mais cientes e prontos a discutir e participar dos debates públicos, bem como a intervir de modo mais efetivo nas políticas culturais para a área.

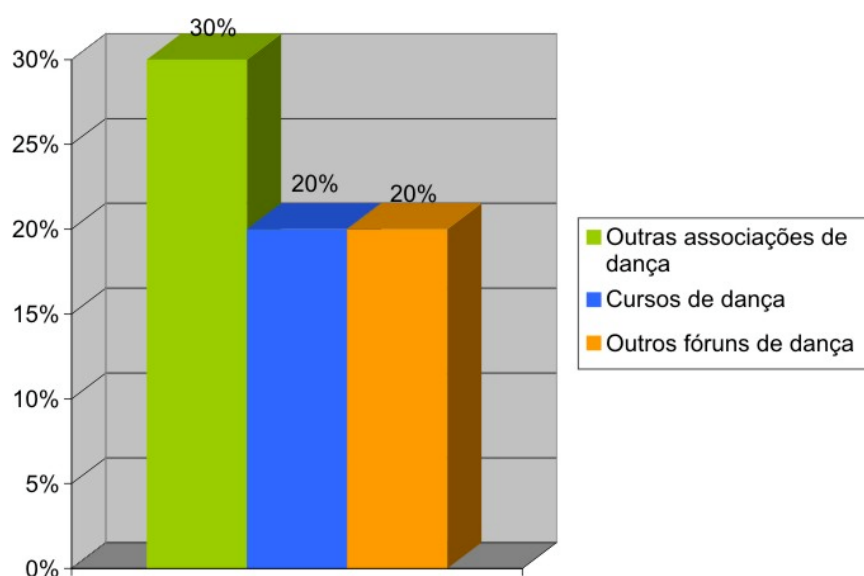


Gráfico 15 - Outras instituições ou organizações participantes

Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Na pergunta aberta sobre quais outros integrantes participavam da organização foi mencionado por três organizações: outras associações de dança, cursos de dança de nível superior e outros fóruns de dança como participantes da organização. Importante esta possibilidade de articulação entre fóruns específicos e organizações de dança quando pretendem se mobilizar e atuar pela área como um todo junto ao poder público e a defender qualquer outra questão mais ampla da área da dança e da cultura.

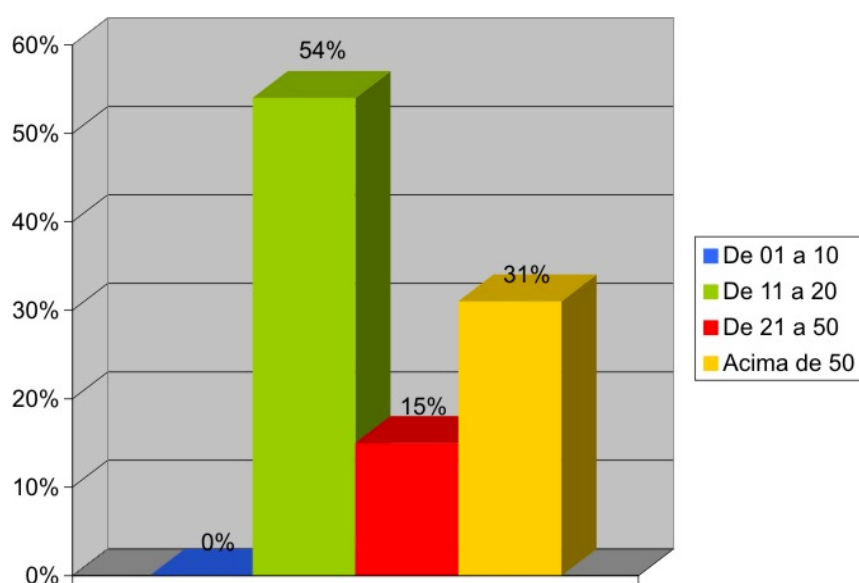


Gráfico 16 - Número total de integrantes
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Do ponto de vista quantitativo, os resultados mostraram que a maior parte das organizações pesquisadas conta com um grupo constituído por 11 a 20 integrantes (54%), seguido por grupos constituídos por mais de 50 integrantes (31%) e de 21 a 50 (15%). Pode-se inferir que o resultado de 54% (11 e 20 integrantes) deve-se ao tempo de existência da maioria das organizações pesquisadas, que ainda não totalizaram uma década em atividade. E isso leva a presumir que pode haver um aumento destes números, caso elas permaneçam no exercício e na atividade. Vale registrar que apenas uma organização mencionou ter 16 membros em sua diretoria e um número de oitocentos associados.

É também relevante na consideração desses números de participantes o fato de que as demandas para atuação destas organizações, dadas as exigências do Sistema Nacional de Cultura, são inúmeras, pois requer-se, por exemplo, a participação

junto à esfera federal, estadual e (ou) distrital, e sem descuidar dos seus próprios municípios. Nesse sentido, o reduzido número de participantes que atuam pela organização dificulta o atendimento dessas demandas e sobrecarrega alguns membros apenas. Até porque, têm-se conhecimento que deste número total de integrantes não são todos os que participam ativamente das reuniões, das decisões e dos encaminhamentos. Assim, esse fato mostra-se como um importante desafio a ser superado por estas organizações: o de angariar um maior número de interessados neste perfil de atuação, a política.

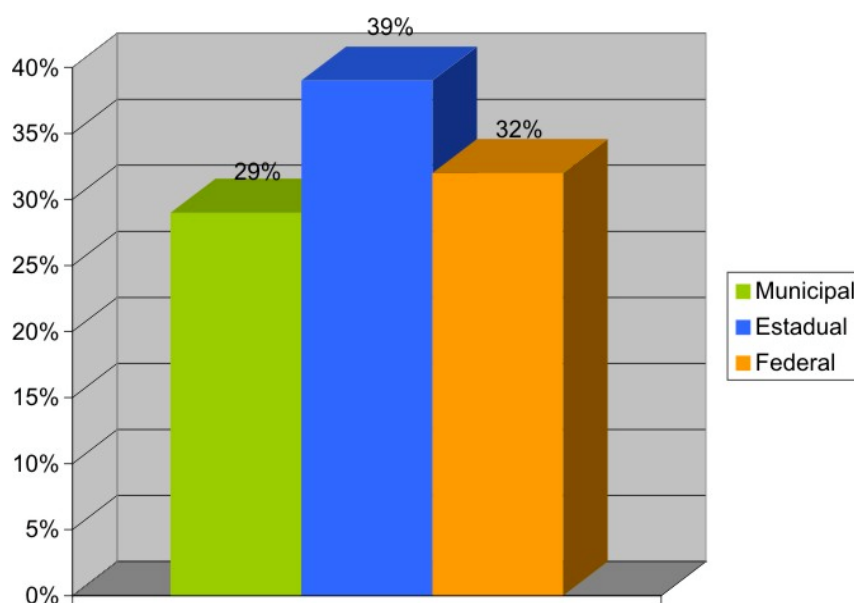


Gráfico 17 - Debate sobre as instâncias de poder
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Com esta questão, buscou-se avaliar quais as instâncias de poder despertam maior necessidade de debates na área da dança, na percepção das organizações. Os percentuais próximos das diferentes esferas (federal, 32%; estadual, 39%; municipal, 29%), embora demonstrem um ligeiro aumento no índice do âmbito estadual que se faz presente em outras respostas ao questionário, mostram um equilíbrio na atuação das organizações em relação aos entes da federação e ao próprio Sistema Nacional de Cultura, que propõe este tipo de relacionamento e articulação. É relevante este indicativo para o problema levantado por esta tese – averiguar como está se dando o diálogo destas organizações com a proposição de implementação do SNC de modo sistêmico, articulado e concomitante entre as distintas instâncias de poder. Uma organização não entendeu a pergunta.

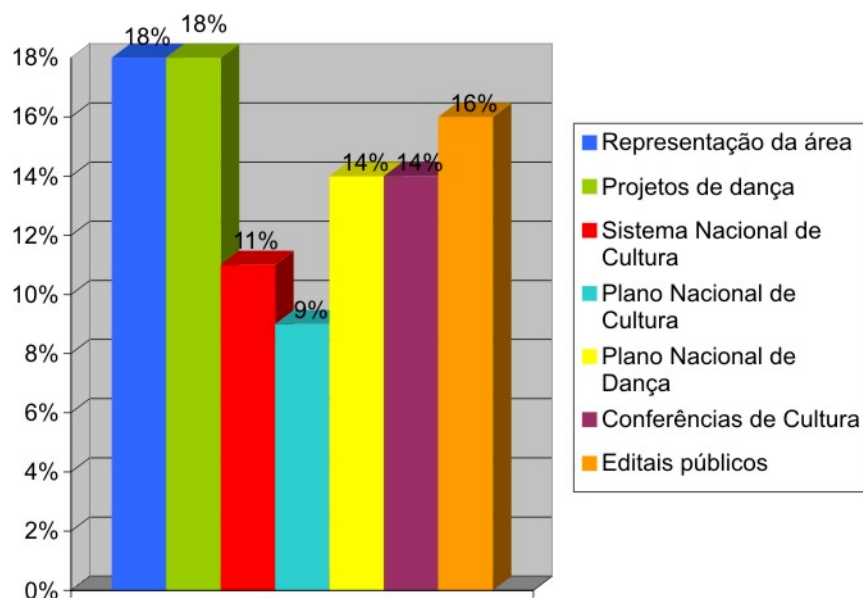


Gráfico 18 - Temas debatidos na organização
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Ainda em relação aos debates realizados nas organizações pesquisadas, porém com maior especificidade, os dados obtidos revelaram que os temas debatidos se vinculam, principalmente, às questões relacionadas às ações do poder federal (Plano Nacional da Dança, 14%; Conferências de Cultura, 14%; Sistema Nacional de Cultura, 11%), e aos movimentos e eventos relacionados à área da dança (Representação da Área, 18%; Editais Públicos, 16%; Projetos de Dança, 9%).

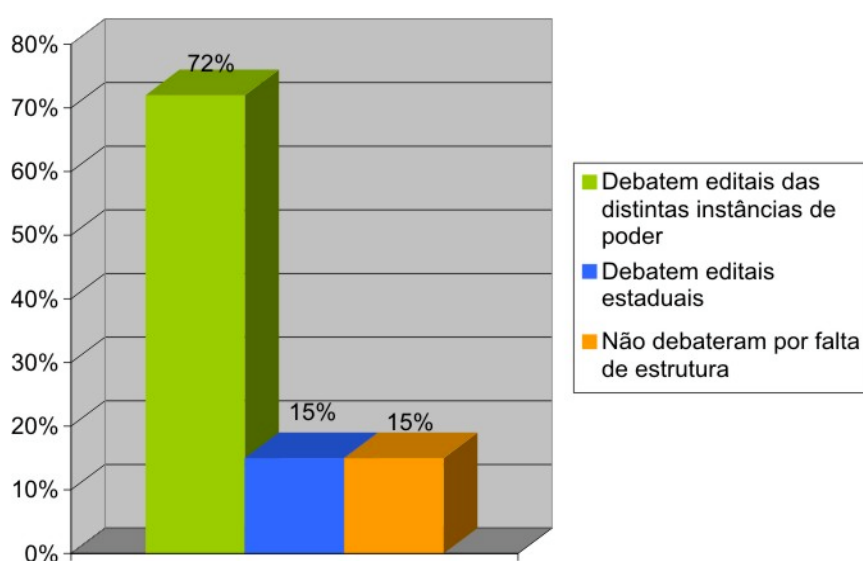


Gráfico 19 - Editais públicos
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

No item "Editais Públicos" de sete organizações que disponibilizaram dados específicos, cinco delas debatem sobre editais em todas as instâncias de poder. Uma estava mais voltada a editais estaduais e outra disse não ter conseguido debater muitos temas em virtude da reformulação na própria estrutura da organização. As condições estruturais das organizações interferem na potencialidade para o debate e a participação política das delas. Daí a importância de as organizações estarem bem estruturadas em sua endoestrutura para dar conta das demandas e do processo de acompanhamento das ações do poder público. Quanto mais as organizações tiverem condições de existência para se manter politicamente ativas e participativas, menos brecha para o poder público desistir ou não cumprir seus programas.

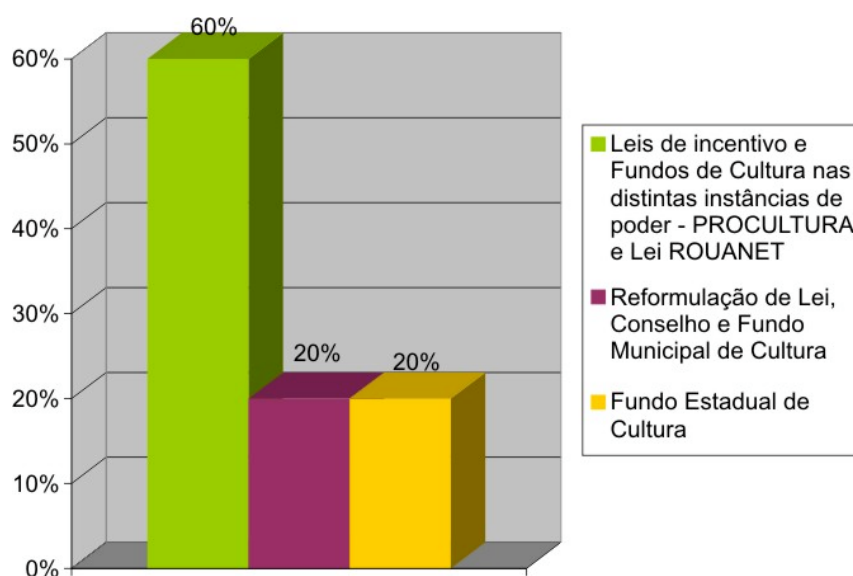


Gráfico 20 - Leis de Incentivo e Fundos de Cultura
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Das cinco organizações que responderam a este item específico, três se dedicaram ao debate e estudo sobre as leis de incentivo e fundos de cultura em nível municipal, estadual e federal (Procultura e Lei Rouanet). Uma dedicou-se à reformulação na Lei municipal de cultura e ao conselho e fundo estadual e de cultura e a outra, ao fundo estadual de cultura. Cabe mencionar que algumas vezes, em virtude de uma demanda mais urgente em nível local da organização, como a reformulação, criação ou reativação de lei municipal ou conselho estadual, a organização, em detrimento do número reduzido de participantes ativos, acaba tendo que se dedicar com mais afinco a uma ou duas destas instâncias necessitando abrir mão de atuar em todas as instâncias **concomitantemente**.

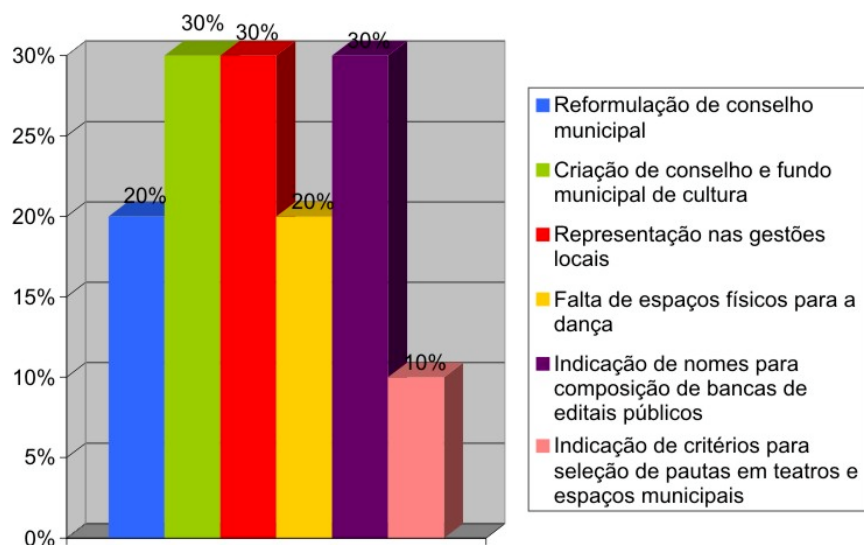


Gráfico 21 - Questões no âmbito municipal
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Os temas aqui apareceram vinculados à resposta de cinco organizações e foram mencionados: reformulação de conselho municipal, criação de fundo municipal, editais locais, representações nas gestões locais, falta de espaço físico para a dança, indicação de nomes para composição de bancas de editais e indicação de critérios para seleção de pautas em teatros e espaços municipais.

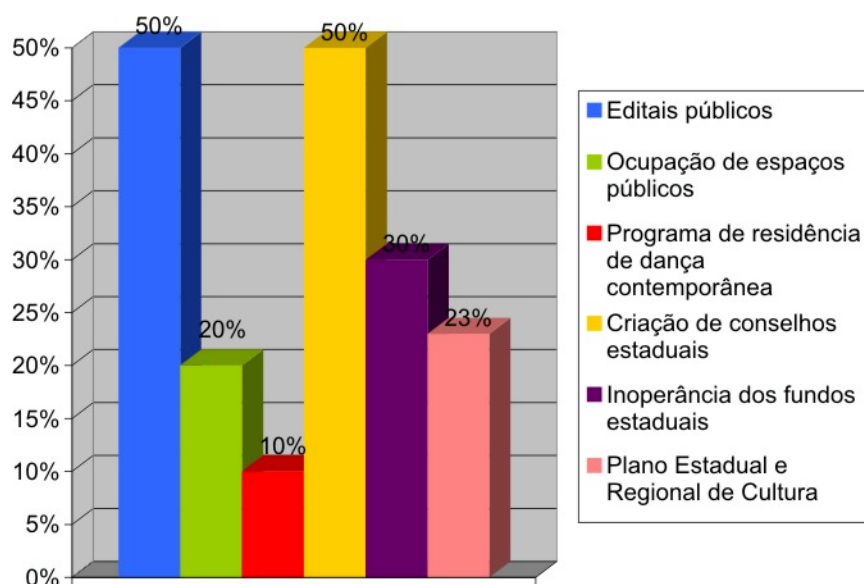


Gráfico 22 - Questões no âmbito estadual
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Neste item foram nove as organizações que responderam, o que reforça o indicador um pouco mais alto para os temas estaduais mencionado anteriormente. Nessa instância, são estas as especificidades dos temas debatidos: editais estaduais, ocupação de espaços públicos, elaboração de programa de residências para a dança contemporânea, criação de conselhos estaduais de cultura, inoperância de fundos estaduais de cultura. Chama a atenção a resposta de duas organizações que debateram e atuaram para a elaboração de um Plano Estadual de dança e de um plano regional de dança, o que mostra um avanço no nível de especificidade das discussões na área, **contudo ainda restrito a poucas organizações.**

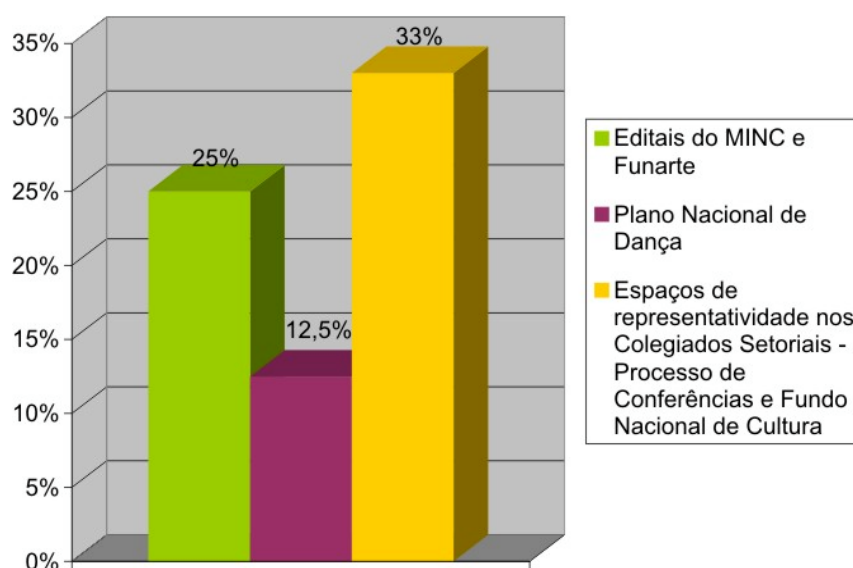


Gráfico 23 - Questões no âmbito federal
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Nas questões de âmbito federal constam respostas de seis organizações: editais federais MinC e Funarte (03), Plano Nacional de Dança (02), ocupação de espaços de representatividade nos Colegiados Setoriais (04), participação no processo de conferências, Fundo Nacional de Cultura.

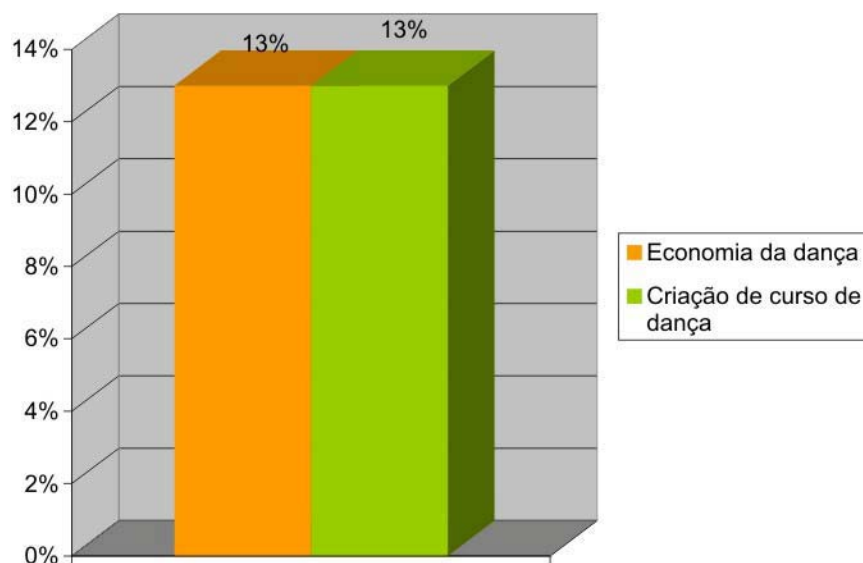


Gráfico 24 - Outras questões debatidas
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Aparecem na resposta de uma organização: economia da dança e criação de cursos de dança (técnico em nível federal). Tema importante, a economia da dança aparece como discussão em apenas uma das organizações.

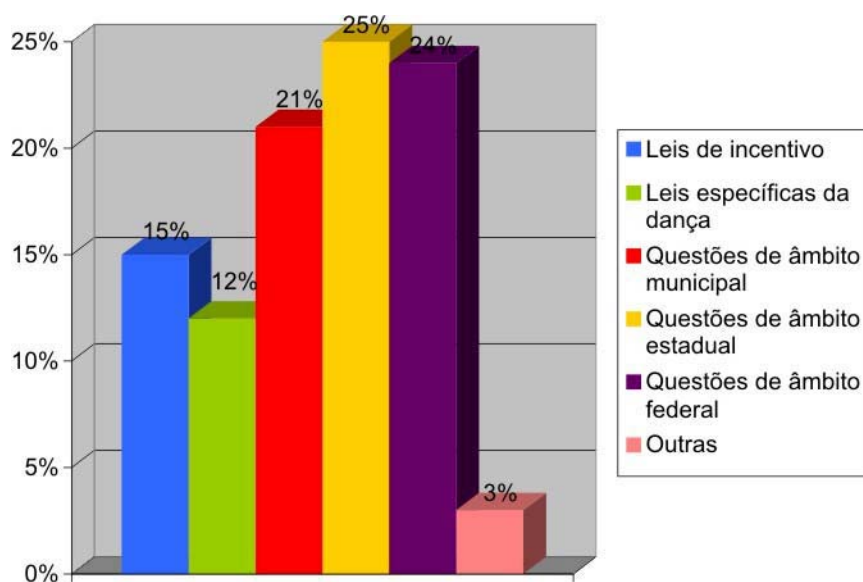


Gráfico 25 - Outros temas debatidos na organização
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Confirma-se, aqui, que as ações das diferentes esferas de poder despertam grande interesse na pauta dos debates realizados pelas organizações que participaram da pesquisa, sendo assinaladas por 25% destas como temática destes encontros as

questões de âmbito estadual, 24% as questões de âmbito federal e 21% de âmbito municipal, o que reforça o indicativo da pergunta de número 8. Ainda: Leis de incentivo (15%) e Leis específicas da dança foram assinaladas como temática de debate por 12% das organizações.

4.1.3 Aspectos Metodológicos

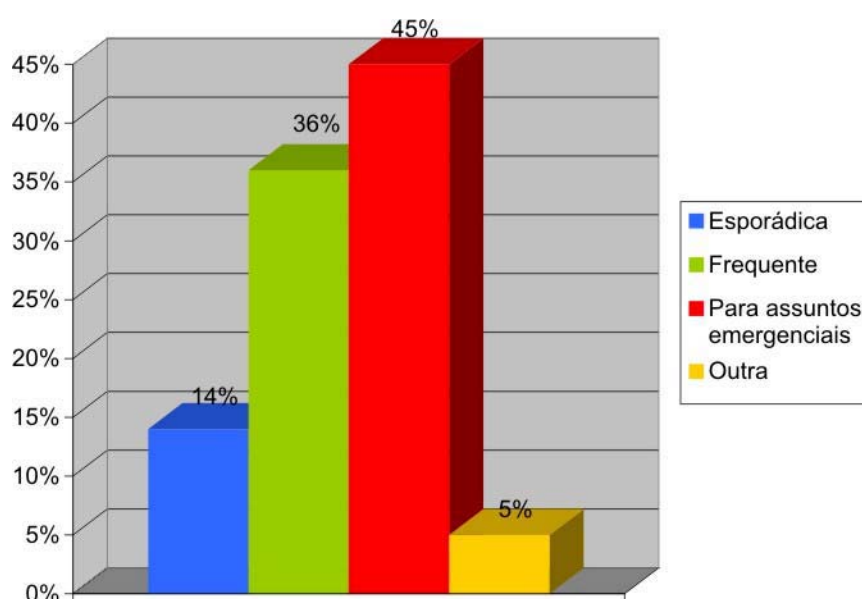


Gráfico 26 - Frequência das atividades
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

A periodicidade de reuniões para estudo e discussões de temas é fator importante para o adequamento e a proposição de melhorias na atuação das organizações. Relativamente a este aspecto, os resultados demonstraram que 45% das organizações pesquisadas somente realiza tais encontros quando há necessidade de abrir espaços para discussão de assuntos emergenciais. Para 36% das organizações pesquisadas, porém, a realização de reuniões é uma prática frequente, o que evidencia uma participação mais proativa dos integrantes nas decisões e na condução dos propósitos organizacionais. Destaque-se, ainda, que 14% delas só se reúnem esporadicamente, pressupondo-se que as questões são tratadas de modo emergencial sem haver uma continuidade de discussões e (ou) estudo.

Uma organização mencionou que se reúne para elaborar projetos conjuntos e de outras quatro respostas para a opção aberta foram levantadas outras formas de organização temporal para as reuniões:

- a) Uma reunião mensal e reuniões semanais com os coordenadores;
- b) Realização de assembleias extraordinárias, quando necessário e urgente;
- c) A elaboração de um calendário mensal de atividades que ocorrem *on-line* com três horas de duração.

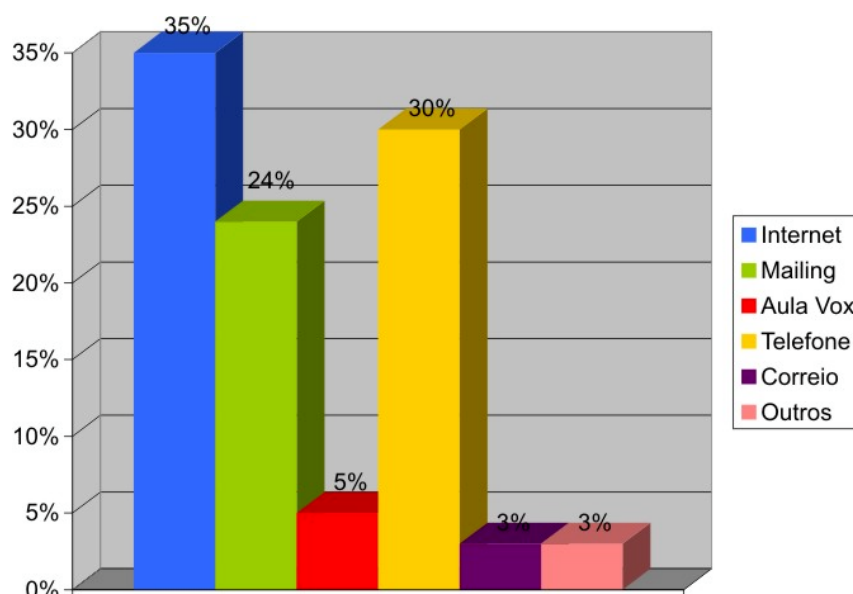


Gráfico 27 - Comunicação e contato com os integrantes da organização
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

O meio eletrônico (Internet) é o instrumento mais utilizado para comunicação com os integrantes, 35% das organizações pesquisadas. As ligações telefônicas também constituem-se em um meio de contato bastante utilizado (30%), seguido pelo *mailing* (24%). Apenas uma organização mencionou a produção do Informativo *Rio Movimento*, publicado pelo Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado do Rio de Janeiro.

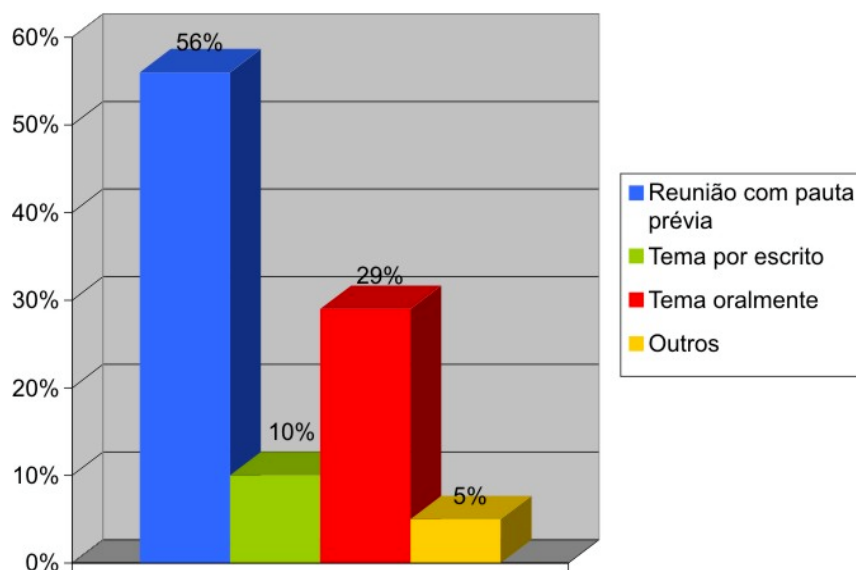


Gráfico 28 - Apresentação de temas em reuniões das organizações
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

As discussões e os debates sobre determinadas questões devem ser sempre estimulados a fim de se conferir transparência e participação igualitária a todos os participantes no entendimento e enriquecimento de argumentações, e tal pressuposto é válido para qualquer tipo de organização. A pesquisa buscou averiguar como os temas a serem discutidos são definidos para compor a pauta das reuniões visando averiguar se há tempo para preparo e estudo das temáticas. Para 56% das organizações pesquisadas os temas são apresentados por meio de pauta prévia; 29% os apresentam oralmente na reunião e outros 10% os apresentam por escrito. Longe de definir um único modelo como o mais eficiente para se apresentar e preparar para as discussões, é importante salientar que, quando as temáticas podem ser visualizadas com antecedência e mesmo para leitura prévia, mais uma linguagem é agregada ao processo de apreensão da informação, além da colocação oral do tema, e com mais tempo para a reflexão e estudo. Ademais, as informações e os posicionamentos sobre temas importantes podem ser comparados quando escritos e debatidos.

Uma organização mencionou que as pautas são informadas por email e via edital de convocação com as temáticas debatidas publicadas em jornal e pelo site que possui. Isso possibilita um contato prévio com os temas a serem debatidos e, ao mesmo tempo, uma divulgação posterior dos debates propicia também o acesso ao que foi discutido e encaminhado por quem não pôde comparecer nas reuniões.

Outra organização mencionou que os temas e os debates também são estendidos a ensaios dos grupos integrantes, realizados nos finais de semana.

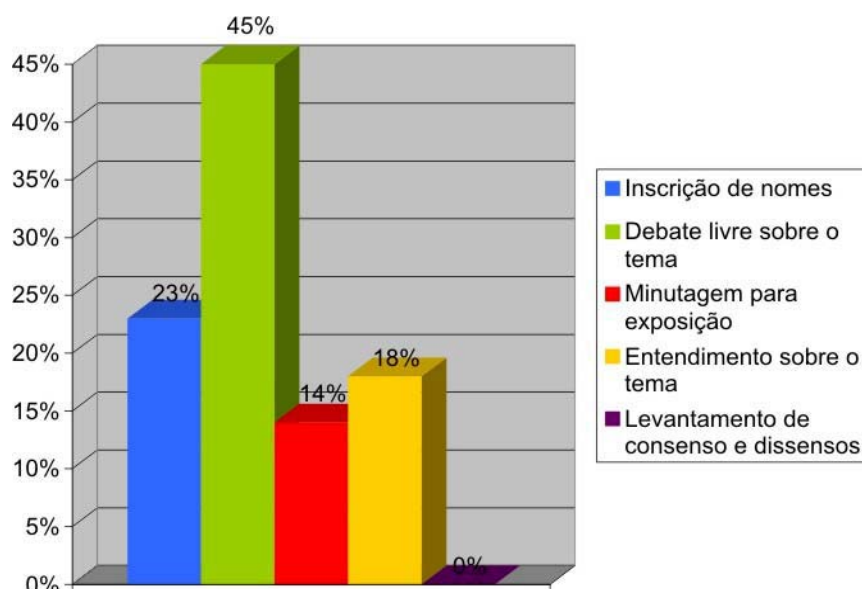


Gráfico 29 - Realização de debates
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Quanto aos critérios utilizados para realização dos debates, os dados obtidos demonstraram que a maior parte das organizações participantes da pesquisa adota o debate livre sobre o tema (45%), o que se configura como uma oportunidade de exposição e debate livre dos temas pelos participantes não havendo um direcionamento de ordem sobre quem irá discuti-los. Por outro lado, 23% das organizações afirmaram que o critério para debater os temas é pela inscrição de nomes, ou seja: a pessoa constata um problema a ser discutido e se inscreve, dispondo-se a debatê-lo. Esta opção indica um direcionamento no modo como as discussões serão realizadas, assim como quando há uma minutagem destinada a cada expositor-debatedor (14%) para que haja controle de tempo das reuniões. O entendimento dos participantes sobre o tema é um norteador de 18% das organizações no momento dos debates.

Importante registrar que não foi citado como prática, por nenhuma das organizações pesquisadas, o levantamento de consensos e dissensos sobre determinada temática. Uma organização esclareceu que os critérios variam dependendo dos temas debatidos.

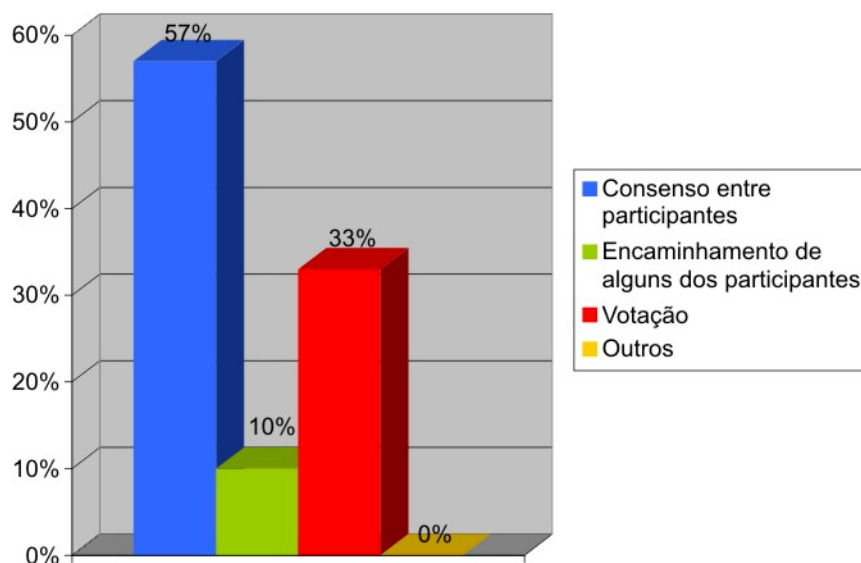


Gráfico 30 - Encaminhamento de decisões
 Fonte: Pesquisa de campo (2010)

A seguir, buscou-se compreender como se dão os encaminhamentos de decisões nesses debates. O consenso entre todos os participantes é critério assinalado pela maior parte das organizações pesquisadas (57%), diagnosticando, assim, que as decisões são feitas por consenso da maioria, isto é, com a concordância entre os membros participantes.

Quando há concordância, entende-se que há unanimidade a respeito das questões debatidas. Quando isso ocorre legitimamente, não de modo imposto, apresenta-se como um entendimento comum e em harmonia, o que facilita o encaminhamento de sugestões ou reivindicações. Contudo, esse aspecto merece atenção das organizações para que o entendimento de consenso e harmonia não se constitua em uma prerrogativa apenas positiva para encaminhar os debates e as consultas públicas. O consenso da maioria e a unanimidade, em contrapartida, podem emergir pela neutralidade argumentativa dos participantes durante o debate, quer por falta de conhecimento dos temas debatidos, quer pelo fato de os participantes não estarem embasados para argumentar e contra-argumentar. Nesse caso, pode haver o risco de um mascaramento das discussões – pela pressa na necessidade de solucionar as questões, pois como visto, as organizações se reúnem em sua maioria para discutir assuntos emergenciais – e a decisões feitas por uma minoria. O dissenso, conforme apontado no Capítulo 3, é considerado um critério importante das democracias, pois prevê espaço para as opiniões diversas e valoriza o conflito de opiniões. Note-se que não se está assumindo

uma posição contrária ao consenso como possibilidade de escolha apenas pretende-se alertar sobre os riscos que dele podem advir.

Somente uma organização mencionou o consenso como algo esporádico para definir encaminhamentos e outra afirmou que não existe uma forma única de se decidir.

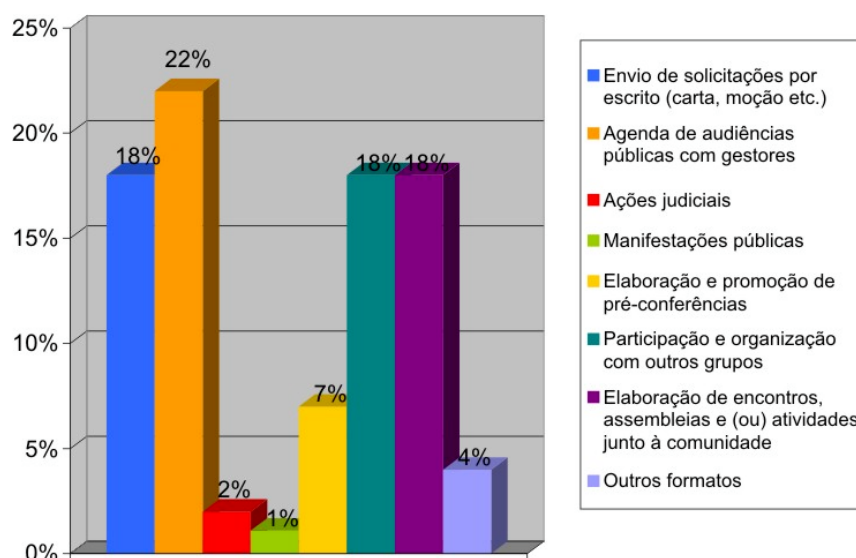


Gráfico 31 - Manifestações e encaminhamentos das solicitações
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

O agendamento de audiências públicas com os gestores é assinalado como a estratégia de mobilização e diálogo mais frequentemente utilizada pelas organizações participantes da pesquisa (22%). Também o encaminhamento de solicitações por escrito (18%), a participação e organização com outros grupos (18%) e a realização de encontros, assembleias e atividades junto à comunidade (18%) foram mencionados como possíveis formatos de mobilização. As Manifestações Públicas (11%) são esporadicamente utilizadas e Ações Judiciais (2%) raramente. Tais resultados levam a questionar se os diálogos e as reivindicações das organizações são sempre atendidos e (ou) se as organizações ainda não estão preparadas para atuar de modo mais veemente quando não atendidas ou quando detectam problemas e erros na condução da administração pública da área da cultura.

4.2 ANÁLISE DOS RESULTADOS DA EXOESTRUTURA

4.2.1 Articulação com o Sistema Nacional de Cultura (instâncias de poder sobre as quais dialoga, se comunica e se mobiliza; instâncias de participação)

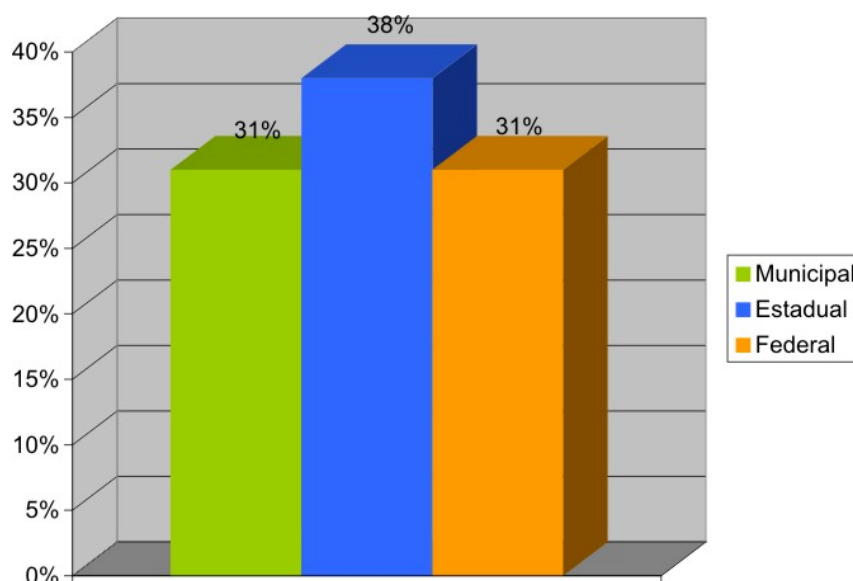


Gráfico 32 - Diálogo com as instâncias
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

O diálogo destas organizações com as diferentes esferas de poder ocorre mais frequentemente na instância estadual (38%), embora o poder público federal e o municipal também sejam mencionados por 31% delas. O fato de o maior percentual recair no nível estadual é justificado pelos outros indicadores levantados, pois as demandas estão mais voltadas a esta instância. É possível que a própria demanda gerada pelo governo federal, que os estados deveriam assinar os Acordos Federativos, tenha impelido os estados a criarem ou reativarem seus conselhos e fundos de cultura, e, com isso, outras discussões se fizeram necessárias. Isso demonstra a eficiência do viés sistêmico proposto na elaboração do SNC, que por si só provoca um desdobramento de ações e demandas nas outras instâncias. Cabe também colocar que, até novembro de 2010, apenas três estados da federação não haviam criado ou reativado seus conselhos estaduais: Minas Gerais, Paraná e Roraima.

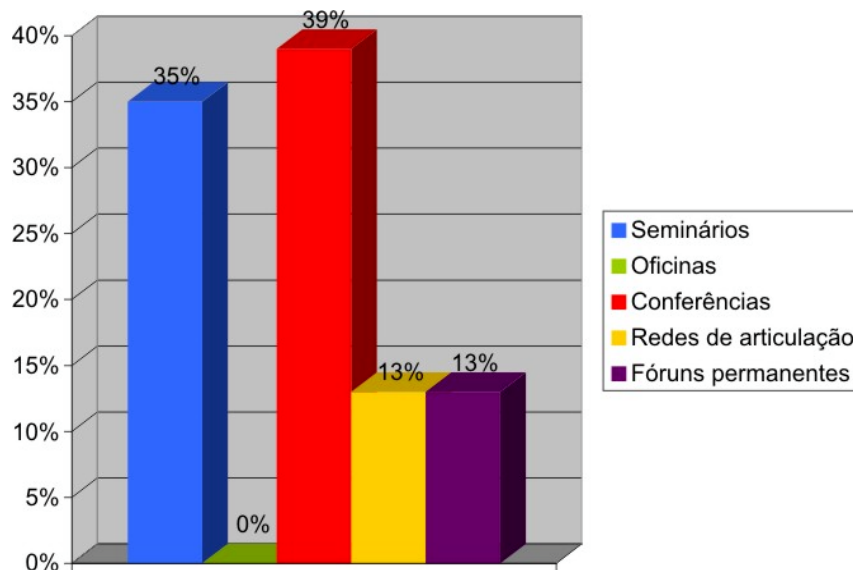


Gráfico 33 - Presença das organizações nos Espaços de Participação promovidos pelo MinC

Fonte: Pesquisa de campo (2010)

A presença das organizações pesquisadas em espaços de participação vinculados ao MinC é mais significativa em Conferências (39%) e Seminários (35%), reforçando a importância da realização desses eventos para a integração dos profissionais da área e qualificação dos debates e consultas públicas. Também as Redes de Articulação e os Fóruns Permanentes foram mencionados, cada item por 13% das organizações pesquisadas, como espaços de participação nos quais estiveram presentes. A I Conferência Pré-Setorial foi mencionada por quatro organizações, que completaram o item aberto. Duas organizações mencionaram ter passado por todo o processo de conferências (municipal, estadual e nacional), o que é um percentual reduzido de participação no processo de conferências de cultura. Ainda foi mencionada a participação no I Encontro da Rede Funarte de Dança por duas das organizações, encontro realizado pela Coordenação de Dança da Funarte, que consta no Capítulo 3.

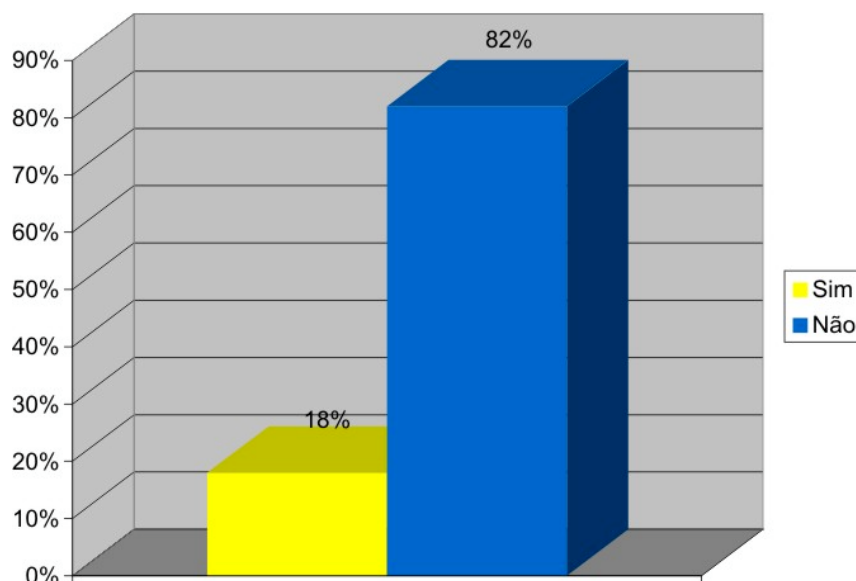


Gráfico 34 - Membro ou integrante da organização e (ou) elaboração de regimentos internos dos Espaços de Participação
 Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Os resultados obtidos nesta questão revelam que a maior parte das organizações pesquisadas não contou com nenhum integrante como membro representativo na organização destes espaços de participação (82%). Um dado, aliás, preocupante, uma vez que a elaboração de um regimento interno de conferência, seja este municipal, distrital ou estadual, direciona todo o encaminhamento e a metodologia utilizados nas conferências, muitas vezes alterando a possibilidade de uso da voz nas plenárias, entre outros fatores. Também porque o SNC prevê a participação de representantes da sociedade civil na elaboração de regimentos internos das conferências. E as organizações de dança devem participar também destes espaços que delineiam a elaboração e metodologia dos regimentos e a condução desses procedimentos durante um processo de conferência.

Duas organizações mencionaram, no item aberto, que mesmo tendo solicitado ao poder público estadual para compor a comissão de elaboração do regimento interno da conferência, esta solicitação não foi aceita, com o argumento de que elas não estavam constituídas como pessoas jurídicas. O que sublinha o fato de que nem todas as instâncias de poder público municipal e estadual consideram as organizações da sociedade civil que se estruturam como grupos informais e cidadãos. Isso acaba se tornando um desafio para essas organizações que na instância federal são legitimadas e ouvidas realizando indicações e demandas, mas nas outras esferas de poder não o

são. Constituir-se ou não como uma pessoa jurídica passa a ser uma questão importante e de posicionamento político para as organizações que se inserem em grupos informais.

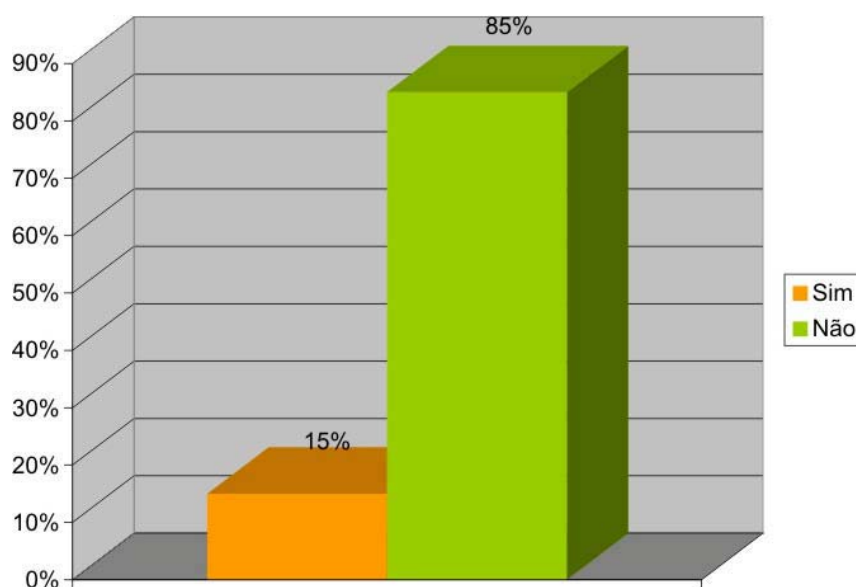


Gráfico 35 - Membro ou integrante de Mesas, Debates ou outras Atividades promovidas pelo MinC
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

A participação de algum dos membros da organização como integrante de mesas em debates e audiências públicas relacionados à cultura e promovidas pelo MinC não tem ocorrido, conforme assinalam 85% das organizações que compuseram a pesquisa. Apenas 15% destas afirmam que tiveram representantes em tais eventos como convidados. Esses resultados confirmam a participação reduzida de organizações da área, como convidadas, nos espaços mencionados, reforçando a necessidade de se legitimar tais organizações a ponto de serem lembradas pelo próprio Ministério da Cultura e Secretarias estaduais e municipais de cultura quando da formação dos membros convidados a constituírem as mesas oficiais de discussão.

4.2.2 Articulação com o Plano Nacional de Dança e com questões da dança no País (acesso a consulta pública para elaboração do PND, participação na elaboração do PND, avaliação acerca do diálogo com os representantes dos Colegiados Setoriais, metodologias utilizadas, conhecimento sobre as necessidades e demandas do País e de outras organizações)

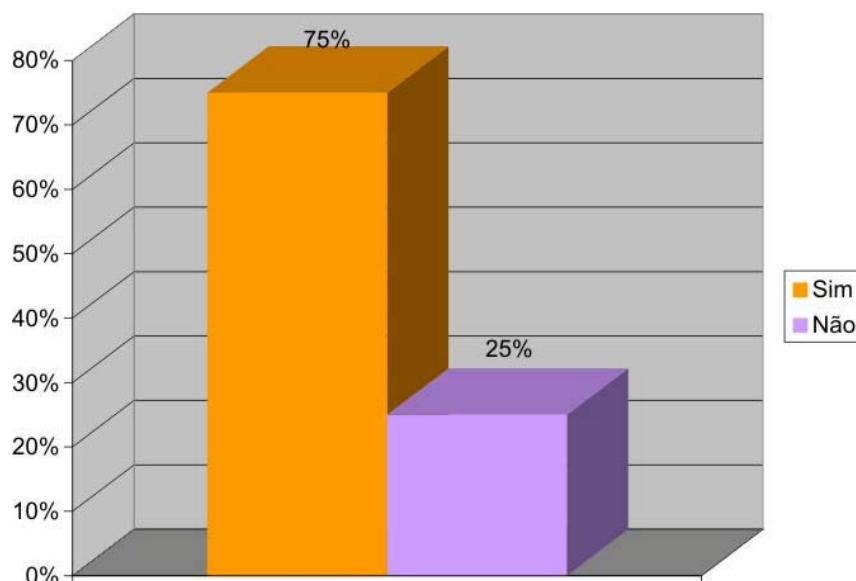


Gráfico 36 - Acesso ao Plano Nacional de Dança
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

A maior parte das organizações pesquisadas afirmou ter recebido o PND (85%) para posterior estudo e elaboração de eventuais contribuições e sugestões em seu conteúdo. Destaque-se, contudo, que 25% destas organizações afirmam não ter recebido o mencionado Plano. Das organizações que responderam com mais informações, uma justificou-se não ter recebido o PND, pois se encontrava desmobilizada; três receberam por representantes do Colegiado Setorial; uma, por fórum virtual; uma, na Conferência Nacional de Cultura, e uma, pelo Ministério da Cultura.

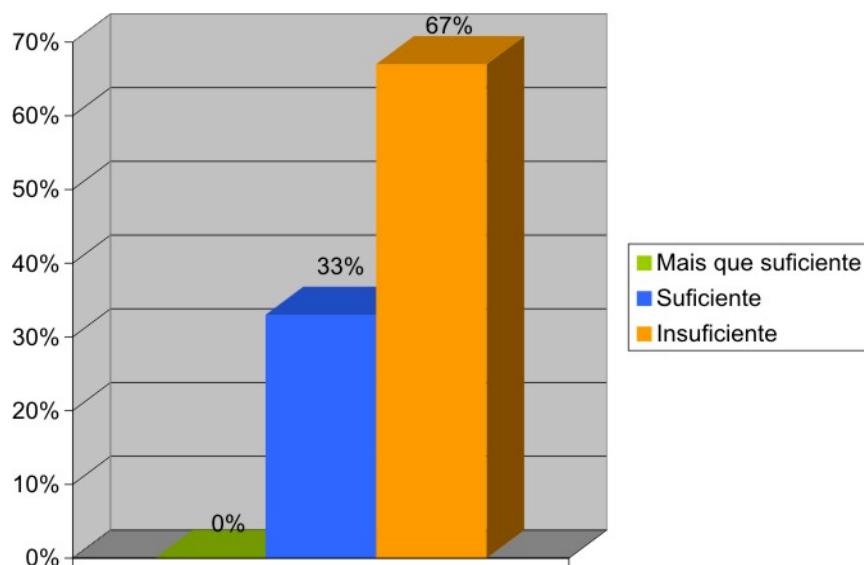


Gráfico 37 - Prazo para análise do PND
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

A questão relacionada ao prazo concedido às organizações para análise do Plano e envio de sugestões para sua elaboração revelou que a maior parte delas o considerou insuficiente (67%), embora para 33% esse prazo tenha sido suficiente. Esse, portanto, é aspecto que deve ser levado em consideração pelo atual Colegiado de Dança bem como pelas futuras gestões, pelo CNPC e pelo próprio Ministério da Cultura, para que se valide o processo de consulta pública destes mecanismos com tempo suficiente para uma ampla consulta pública já que regerão a área pelo período de 10 anos, caso aprovados nas instâncias já mencionadas nos capítulos 1 e 2.

Uma organização menciona que o Ministério da Cultura não conseguiu cumprir o prazo de consulta pública e nem o debate mais amplo acerca do PND.

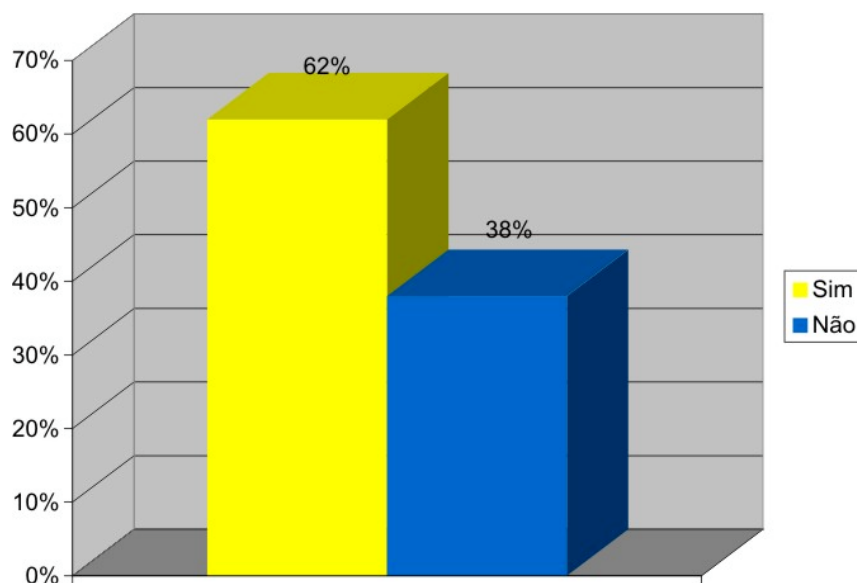


Gráfico 38 - Participação em reuniões com representantes do Colegiado de Dança do estado

Fonte: Pesquisa de campo (2010)

A participação em reuniões ou encontros com os representantes dos Colegiados de Dança em seus estados foi relatada por 62% das organizações, com 38% delas afirmando que não houve esta participação.

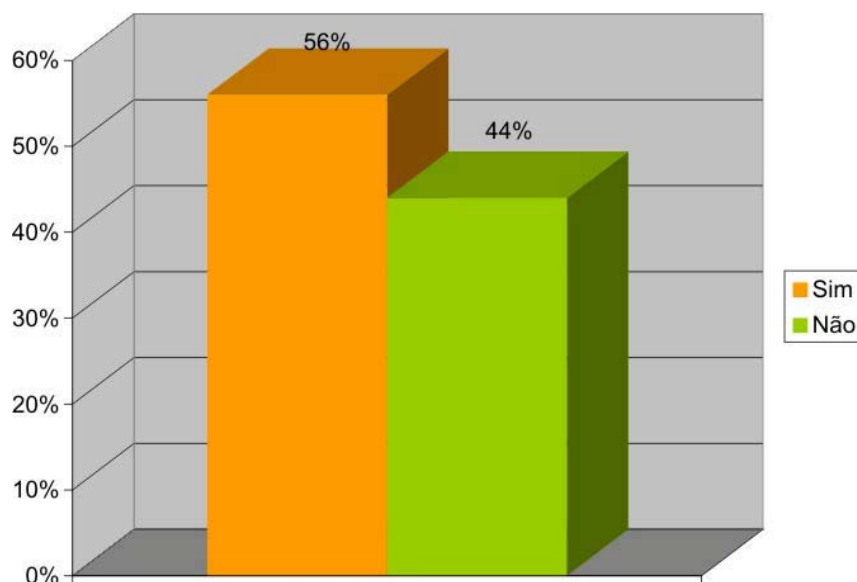


Gráfico 39 - Considera suficiente a frequência dos encontros com os representantes do Colegiado de Dança

Fonte: Pesquisa de campo (2010)

No que se refere à frequência com que são realizados os encontros das organizações pesquisadas com representantes do Colegiado de Dança estadual, 56% delas afirmam considerá-la suficiente; contudo, um percentual significativo afirma que a frequência desses encontros é insuficiente (44%). Cabe considerar a urgência em se desenvolver mecanismos de comunicação e disseminação das informações já que se torna inviável para os 15 representantes da sociedade civil dos Colegiados Setoriais se fazerem presentes na extensa territorialidade que é o País. Ainda, reforça a importância das organizações como disseminadoras das informações que partem do Ministério, CNPC e Colegiados Setoriais. Uma função relevante para estas organizações.

Três organizações complementam com mais informações, sendo que duas mencionam que membros representantes dos Colegiados Setoriais de seus estados tiveram pouca disponibilidade para transmissão do processo. A outra organização considera que foi "mais ou menos" o tempo disponibilizado para reuniões com esta instância de participação.

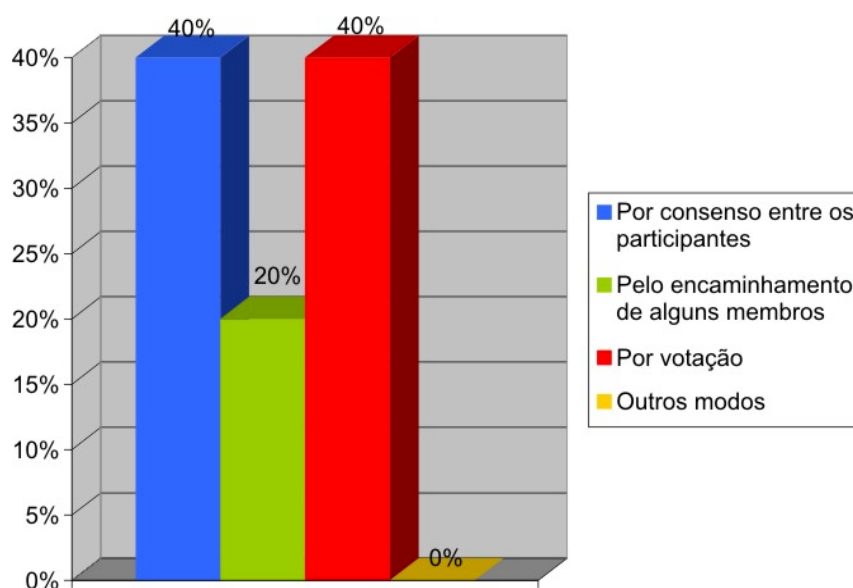


Gráfico 40 - Modo de encaminhamento das decisões
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Os encaminhamentos são realizados, por 40% das organizações pesquisadas, por consenso entre os participantes; por votação, conforme relataram 40% e, por fim, por encaminhamento de alguns membros, alternativa assinalada por apenas 20% das organizações. Novamente o consenso aparece como um comportamento

recorrente no modo decisório das organizações, contudo com mais espaço para a votação, mecanismo de escolha usualmente utilizado quando não se chega a um consenso entre os participantes.

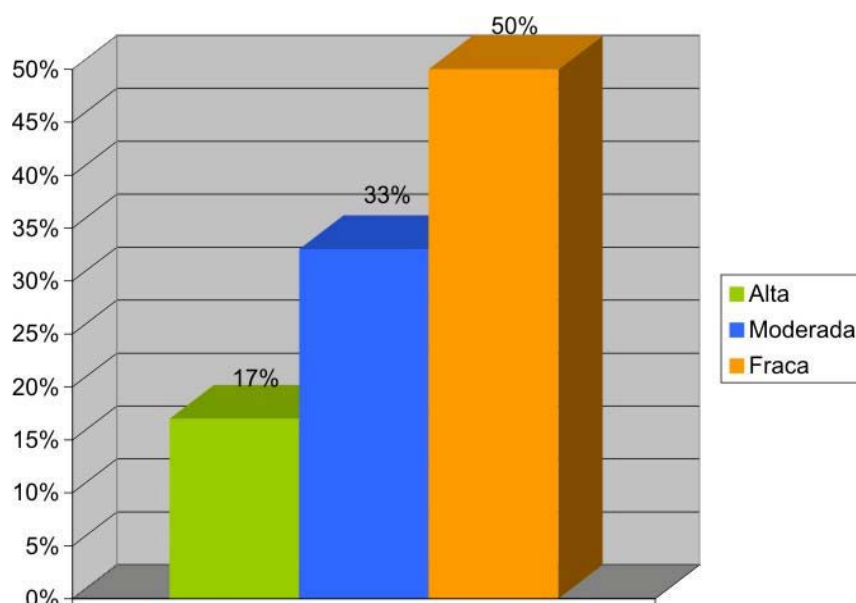


Gráfico 41 - Articulação nacional em torno do PND
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Os resultados obtidos nesta questão mostraram que na visão de metade (50%) das organizações participantes da pesquisa a articulação nacional voltada ao Plano Nacional de Dança é vista como fraca, moderada por 33% e alta por apenas 17%.

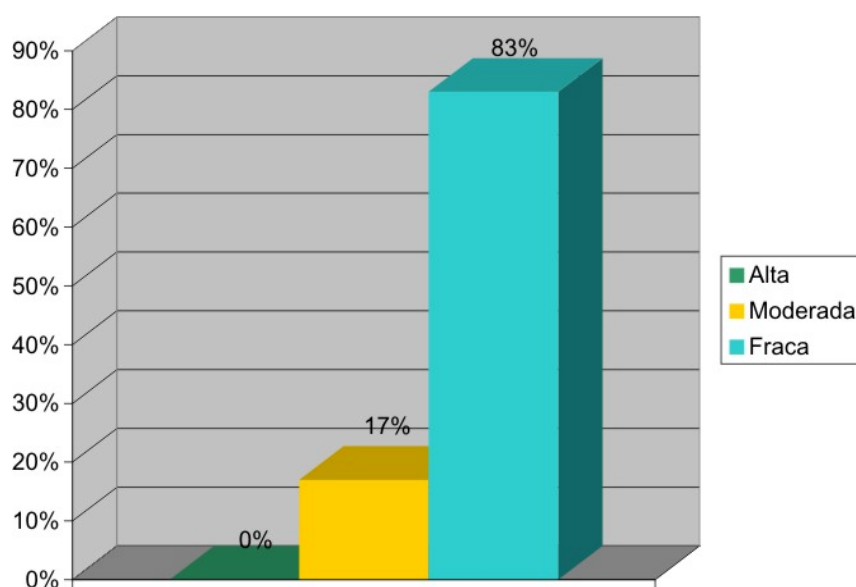


Gráfico 42 - Articulação estadual em torno do PND
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

O conceito de "fraqueza" é, também, assinalado por um percentual importante das organizações que participaram da pesquisa (83%) quando questionadas acerca da articulação estadual em torno do PND. Nenhuma dessas organizações considerou essa articulação como "alta", uma situação que requer reflexão dos órgãos colegiados e instituições da cultura no País. Também aponta para a importância das organizações como potencializadoras e disseminadoras dos debates e estudos sobre as temáticas na área.

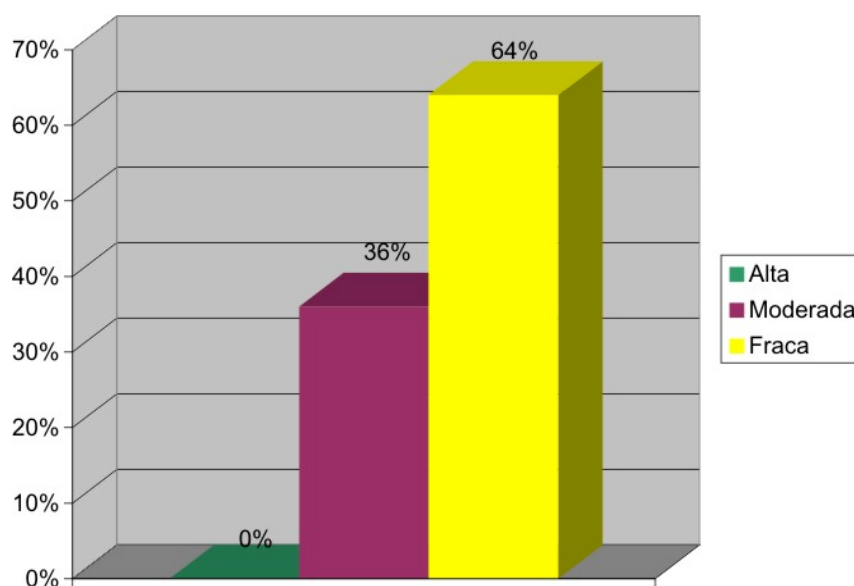


Gráfico 43 - Articulação municipal em torno do PND
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Também a maioria das organizações pesquisadas (64%) a respeito da articulação municipal em torno do PND a percebe como fraca, sendo que apenas 36% delas a consideram como moderada. Mais uma vez, nenhuma das organizações manifestou uma impressão positiva desta articulação, agora em nível municipal.

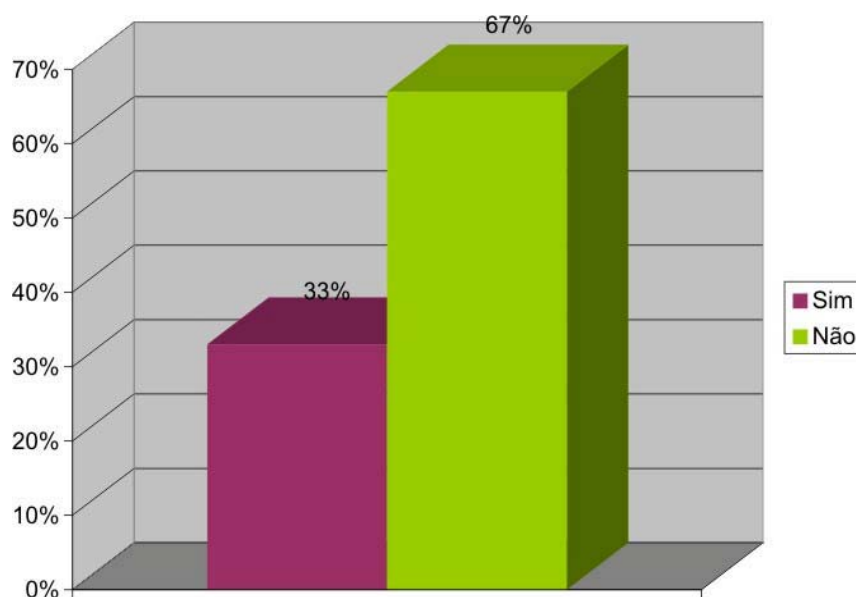


Gráfico 44 - Conhecimento de consenso e dissenso sobre os eixos e diretrizes elaborados no PND
 Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Nesta questão é interessante notar que a maior parte das organizações (67%) manifesta seu desconhecimento sobre as ações de consenso e dissenso de representações dos demais estados acerca das diretrizes do PND, o que demonstra falta de informações e conhecimento-reconhecimento, acerca de outras realidades, um subsídio informacional de extrema relevância para que os debates sejam refinados e as argumentações relacionadas à área da dança no País sejam fortalecidas. Fortalecer as organizações municipais e estaduais significa fortalecer a organização nacional e vice-versa. O grande desafio consiste em estabelecer modos de comunicação, as metodologias e a sistematização de informações e dados para que possam circular pelas diferentes realidades e contribuir para os debates e a mobilização nacional da dança. Ainda, pode contribuir para uma avaliação sobre a importância de se levantar e conhecer os consensos e dissensos dentro da própria endoestrutura da organização visando a uma compreensão mais ampla do que ocorre em sua endoestrutura para poder se relacionar e compreender melhor o que acontece com as outras endoestruturas organizacionais e, conseqüentemente, com a exoestrutura do próprio sistema da dança nacional.

4.2.3 Representatividade e Legitimidade (critérios de escolha, espaços onde possui ou elegeu representantes, relacionamento político com grupos de outras áreas, avaliação da atuação política na área e necessidade de Lei específica)

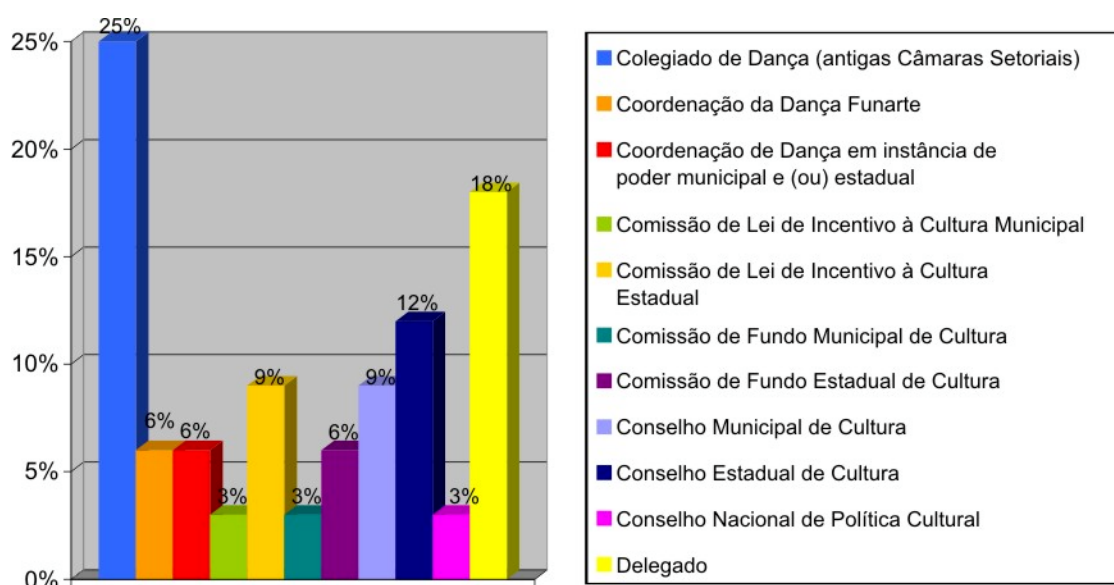


Gráfico 45 - Representação eleita ou indicada pela organização
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Ainda procurando identificar os níveis de participação das organizações pesquisadas nos diferentes espaços voltados à área da dança e o grau de representatividade alcançado, foi indagado a elas se haviam elegido ou indicado representantes em alguma das esferas de poder ou para composição de alguma comissão ou delegação em Conferências. A maior porcentagem das organizações (25%) relatou já ter contado com representantes em Colegiados (antigas Câmaras Setoriais); 18% como Delegados; 12% na Comissão de Fundo Estadual de Cultura; 9% no Conselho Municipal de Cultura; 9% na Comissão de Lei de Incentivo à Cultura Estadual; 6% na Comissão de Fundo Estadual de Cultura; 6% em coordenações de dança vinculadas às esferas de poder municipal e (ou) estadual; 6% na Coordenação de Dança da Funarte; 3% na Comissão do Fundo Municipal de Cultura; e 3% na Comissão de Lei de Incentivo à Cultura Municipal. Diante disso, reitera-se que a atuação e participação política das organizações permitem que elas tenham representantes em distintas esferas; ao mesmo tempo os dados confirmam que muitas organizações têm atendido às demandas

do poder público federal. Contudo, esse nível de representatividade pode ser aumentado nos distintos espaços onde é possível a dança ser representada, a exemplo de secretarias de cultura.

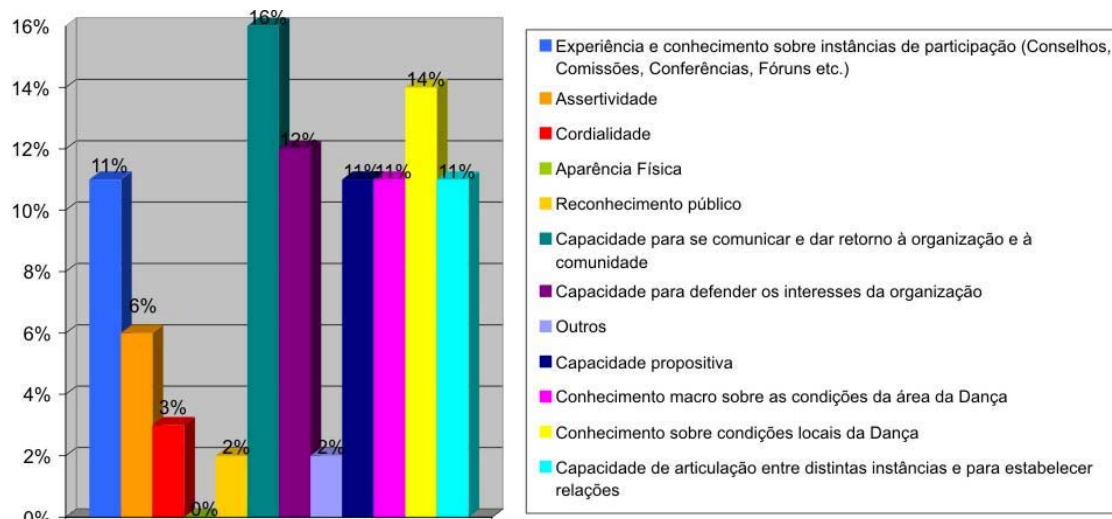


Gráfico 46 - Critérios e requisitos utilizados pela organização para escolher seus representantes para a área de atuação política da dança

Fonte: Pesquisa de campo (2010)

Os atributos e as competências mais relevantes como norteadores para as escolhas de representantes pelas organizações foram: capacidade para se comunicar e dar retorno à organização e comunidade (16%); conhecimento sobre as questões locais da dança de onde parte o representante escolhido (14%); capacidade de defender os interesses da organização (12%) e capacidade propositiva, conhecimento do candidato sobre as condições macro da área da dança, capacidade de articulação entre distintas instâncias e para estabelecer relações entre essas, e experiência e conhecimento sobre as instâncias de participação (11%). Reconhecimento público (2%), Cordialidade (2%) e Aparência Física (0%) não são considerados atributos ou competências relevantes para eleger representantes.

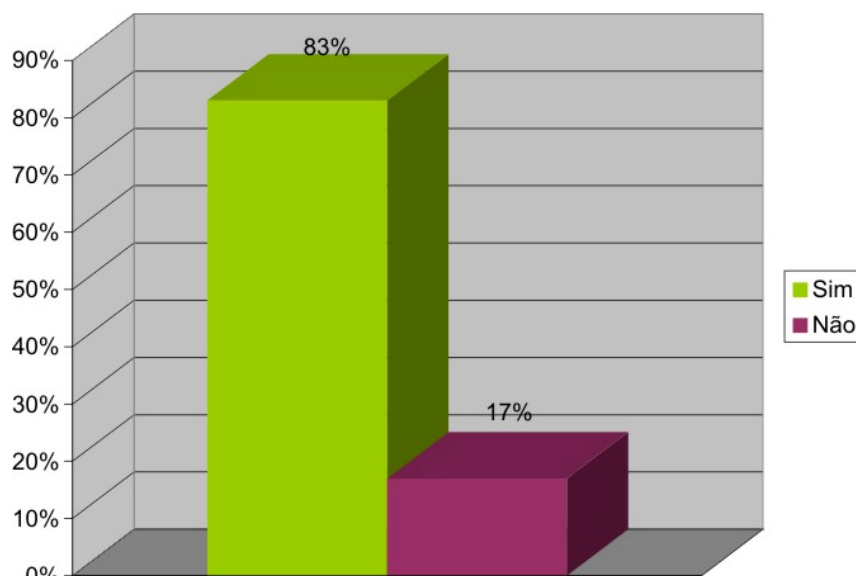


Gráfico 47 - Relacionamento com outras entidades
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

O relacionamento com outras entidades das áreas artístico cultural, da comunicação, da educação, dos movimentos e das mobilizações culturais junto a grupos de teatro, associações comunitárias, de arte-educadores, sindicatos, fóruns de entidades, parece ser uma prática comum para a maior parte das organizações pesquisadas (83%). Isso demonstra que há um interesse delas em partilhar informações, conhecimentos e experiências com profissionais e organizações de áreas distintas, sinalizando para uma postura de articulação em suas exoestruturas – entre organizações – o que acaba por potencializar a representatividade da própria organização que se relaciona e, portanto, interage com outras. Uma interação é um vínculo e este gera maior coesão para a estrutura do sistema em sua totalidade, pois são os vínculos criados que mantêm o sistema unido – quando há vínculo na endoestrutura da organização – ao mesmo tempo em que há os vínculos sociais. Caso contrário o sistema-organização tenderá a se desmantelar (BUNGE, 2003).

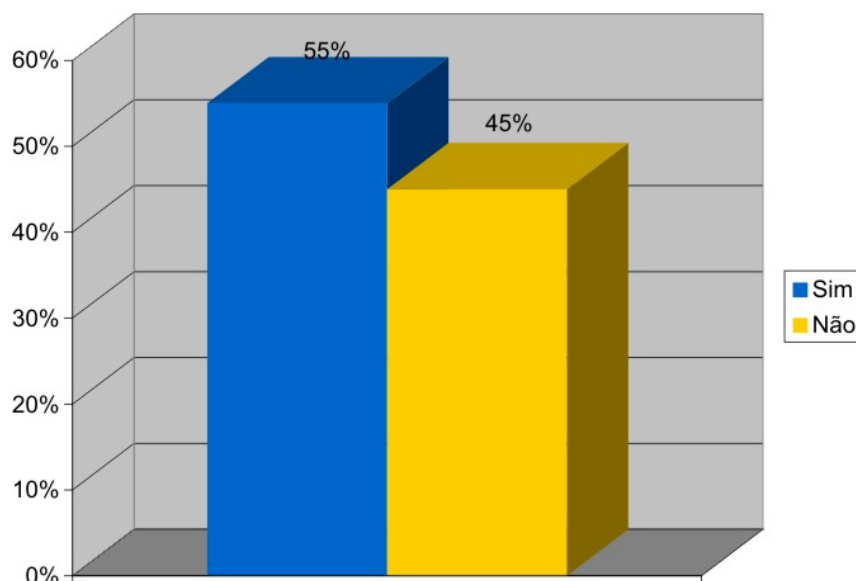


Gráfico 48 - Participação em processos de elaboração de lei para cultura, artes cênicas ou dança
Fonte: Pesquisa de campo (2010)

A experiência de participar nos processos de elaboração de leis voltadas à área da cultura, artes cênicas e dança confere um nível mais alto de representatividade e participação às organizações. No entanto, observa-se um relativo equilíbrio nas respostas assinaladas pelas organizações pesquisadas, sendo que 55% afirmam ter participado destes processos e 45% referem não haver tido ainda a oportunidade de participar. A oportunidade de participar também diz respeito ao movimento da organização em direção a esses mecanismos, em suas localidades. Não se pode esperar passivamente que o poder público faça a chamada ou convocação para que as organizações avaliem ou contribuam para a elaboração de leis na área da cultura.

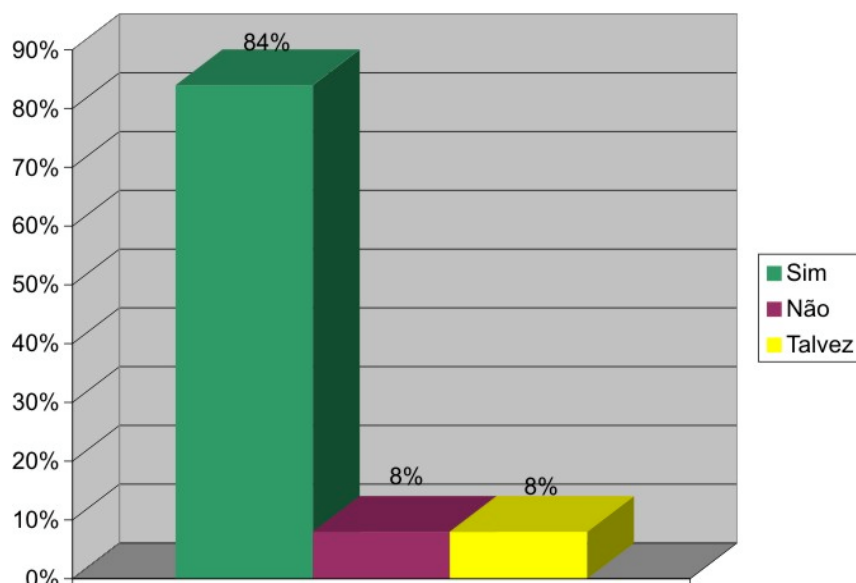


Gráfico 49 - Quanto à elaboração de lei específica que legitime a dança como área de conhecimento

Fonte: Pesquisa de campo (2010)

A legitimação da dança como área de conhecimento autônoma requer a elaboração de leis específicas, e esta necessidade é reconhecida por 84% das organizações participantes, o que demonstra a importância e urgência de debate público e mecanismos que viabilizem estas leis ou lei. Uma organização mencionou que já foi apresentada a proposta de uma lei específica para a dança, mas que não houve ainda um debate amplo sobre o tema.

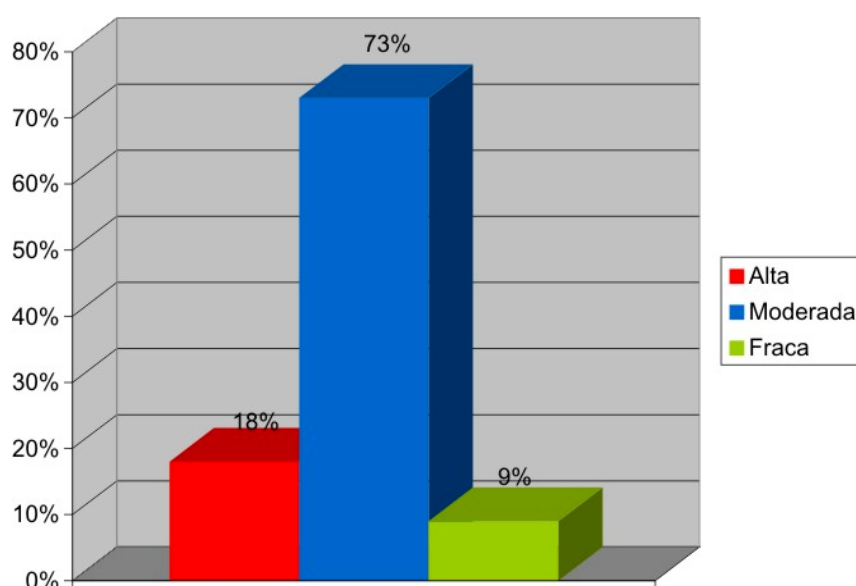


Gráfico 50 - Como a organização percebe a atuação política na área da dança

Fonte: Pesquisa de campo (2010)

A atuação política na área da dança é, na percepção de 73% das organizações participantes, considerada como Moderada; 18% a veem como alta e 9% a consideram

fraca. Cabe citar o que respondeu uma das organizações: "Alta em relação a outras áreas, porém insuficiente. São poucos, ainda, os artistas da dança que se mobilizam politicamente."

A pesquisa sobre o modo como as organizações pesquisadas têm atuado na construção do SNC apontou que elas encontram-se direcionadas para atender a tal exigência, de ordem sistêmica, pois estão em diálogo com as distintas instâncias de poder discutindo sobre mecanismos como conselhos, leis, fundos e espaços de representatividade. Contudo, necessitando ainda, como visto pelo indicador de reduzido número de participantes, pela informalidade dos apoios, e pelo indicador que aponta para a necessidade de continuidade nos encontros e debates, fortalecer suas endoestruturas para a continuidade no tempo e para o aumento de seus integrantes e melhores condições de subsistência.

As organizações tratadas aqui podem ser consideradas como sistemas de coexistência de pessoas e grupos com alguns interesses em comum, por mais que os indivíduos tenham interesses distintos. Por isso, exigem um mínimo de cooperação, um engajamento em conjunto de atividades e objetivos para funcionar a favor dos interesses da organização e da área a que destinam seus esforços. A atuação em um coletivo gera responsabilidades, isto é, propriedades associadas, pelas próprias relações sociais inerentes a se organizar em grupo, e, que quando esquecidas, podem ser confundidas com relações privadas e prejudicar todo um planejamento e organização política.

Qualquer profissional, quer artista da dança, quer professor, necessita ter um mínimo de preocupação com o âmbito de atuação de sua área profissional. E isso requer um conhecimento das condições políticas e econômicas. E, conforme visto são essas organizações entre algumas outras, que estão participando politicamente no sistema da cultura, dos últimos anos. É a relação entre os agentes políticos e essas organizações que cria a estrutura de um sistema político para a área da dança. Para os autores Dahl (2009b), Sen (2009) e Bunge (1979), compõem um sistema político os agentes participativos, os membros ativos, os cidadãos de uma sociedade que têm direitos políticos – acesso a informação, participação em debates públicos, conhecimento para argumentar etc. – e responsabilidades.

As imagens a seguir apresentam a sistemicidade necessária na atuação das organizações e esboço de temáticas relacionadas à endo e exoestrutura.

ENDOESTRUTURA

FÓRUM DE DANÇA

● Manutenção e subsistência da organização

● Levantamento de demandas específicas e gerais

● Estudos e qualificação do debate junto aos integrantes

● Elaboração de documentos

● Organização de eventos e mobilizações

● Estudo de modos de atuação

● Preparo de suporte às representações

Figura 13 - Componentes da endoestrutura

EXOESTRUTURA: **Questões e Ações a serem articuladas**



Figura 14 - Componentes da exoestrutura

EXOESTRUTURA:

Sistemicidade na Ação Junto às Instâncias de Poder

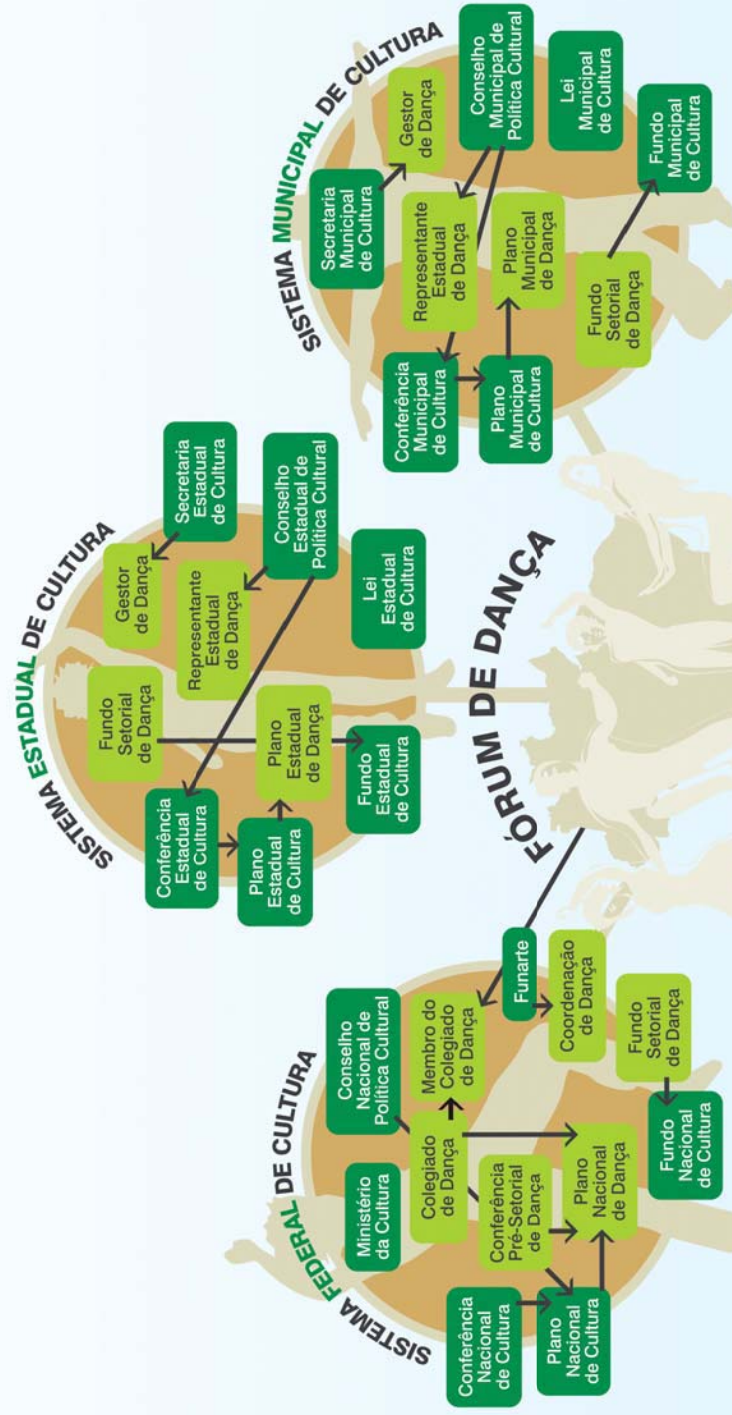


Figura 15 - Sistemicidade junto às instâncias de poder público

CONCLUSÃO

*Mais coisas sobre nós mesmos nos ensina
a terra que todos os livros. Porque nos
oferece resistência.*

Saint-Exupery

Mais do que desejar que os indicadores levantados no último capítulo atendam às hipóteses desta pesquisa, o que seria similar à necessidade de se atingir consenso em questões apresentadas, o importante é observar, ao final desta tese, que as organizações têm trabalhado de modo a configurar uma atuação sistêmica, e por isso, política, porque atenta aos diferentes vieses e direções necessárias para que uma política pública na área da Cultura se efetive com o SNC.

Entendeu-se com este estudo que, a partir da estrutura e do funcionamento proposto pelo modelo do SNC, de uma **atuação** sistêmica, na medida em que se devem desdobrar a atenção e a ação concomitantemente para distintas instâncias de poder público, se requer a presença da organização ou do cidadão nos espaços de participação continuamente para dar conta do acompanhamento do que é sugerido e encaminhado nesses espaços. Como um processo democrático essa demanda parte de conferências locais nos municípios e desencadeia-se para os estados e para a federação – ideias que se deslocam territorialmente até que possam se tornar ações e programas de cultura. E no deslocamento que ocorre durante esse processo tais ideias precisam ser acompanhadas, implementadas e avaliadas constantemente. A participação inclui atuar sobre as necessidades específicas dos setores e, portanto, estar presente também nas assembleias e conferências setoriais. Isso no que concerne aos espaços de participação do SNC.

Do mesmo modo, as organizações deverão estar atentas e acompanhar o direcionamento e a implantação dos recursos fundo a fundo tão logo seus estados e municípios estiverem habilitados – com o Acordo Federativo assinado, com órgãos de cultura instalados, com o conselho, fundo e lei de cultura funcionando – e também colaborar na elaboração dos planos setoriais estaduais, municipais e distrital e acompanhá-los tarefa que inclui o Plano Nacional de Cultura. A empreitada para as

organizações civis não é pequena, contudo não cabe somente a elas a função e o desencadeamento político da cultura no País, conforme visto. É imprescindível um entendimento nacional, de distintos agentes políticos como gestores, membros da sociedade, artistas, produtores, alunos, professores, pesquisadores, para assegurar o caminho a ser percorrido pela área da cultura e da dança.

Quer-se ressaltar ao final desta pesquisa, a importância das organizações em virtude do direcionamento de seus olhares para as suas localidades, o lugar para onde se vive, pois esse é também fundamental para fortalecer a área da dança na esfera de atuação política e econômica. Essas experiências locais de vivências e produção de dança é que enriquecem os debates sobre a política para a dança na esfera nacional. Tem-se, então, uma responsabilidade tão importante quanto qualquer outra, a da atuação de profissionais da dança nesta seara da mobilização e da organização política. Uma política que se articula com a política do corpo e a da criação em dança e com o âmbito da área de atuação política. Da dança e da política; da política da dança; de uma dança política, que resiste e permanece na construção das políticas públicas de cultura.

Contudo, há que se atentar urgentemente para o fato de que o número de organizações da dança existentes e atuantes no SNC não condiz com a extensão da territorialidade do País e do próprio índice que aponta a dança como a segunda atividade cultural mais exercitada nos municípios brasileiros. Onde estão os bailarinos, as dançarinas, os coreógrafos dos grupos, os professores destes artistas? Quais motivos justificam que um número tão alto de participação no exercício da dança no País não esteja contemplado, em boa parte, na atuação política da área?

O próprio fato de a área da dança não ter ainda alcançado sua legitimação nos sistemas político, econômico e mesmo cultural como atividade produtiva – que requer destinação de recursos próprios e planejados ao longo do tempo; programas nacionais que abranjam a dimensão democrática expandida e não concentrada ainda nas capitais ou eixos culturalmente acostumados a receber as ações, os eventos, os equipamentos públicos, os recursos financeiros – não corresponde à posição que ocupa como segunda atividade cultural nacional. Esse indicador deve servir à área como reflexão sobre seus modos de atuar politicamente caso haja a pretensão de se manter e aumentar o potencial de produção desta linguagem no País.

Nessa perspectiva, merecem atenção o alcance da consulta pública, a descentralização dos recursos e da própria informação que se faz necessária para acessá-los, o alcance do debate público e, acima de tudo, a qualificação desse debate nas dimensões necessárias à participação política efetiva, isto é, com cidadãos ativos porque com direitos políticos e, conseqüentemente, direitos civis e humanos.

Como vivenciadora dos espaços de participação, de formação e de organização política, constata-se a urgência na criação de ambientes de estudo sobre políticas públicas de dança e sobre a participação política, seja por meio de disciplinas nos cursos de graduação e pós-graduação, seja por um fomento à prática e participação nestes processos. A vivência na participação política me permitiu entender que essa é uma habilidade sensório-motora como outra qualquer, como girar, saltar, dançar. Requer **o movimento** do corpo – levantar-se, sentar-se novamente em frente ao gestor, retornar, exigir retornos, ler, ir para as ruas, escrever documentos, estudá-los, frustrar-se, emocionar-se, disponibilizar-se a, oferecer alternativas. Requer **a percepção** de que sua área de atuação pode conquistar mais recurso econômico, espaço físico, condições mais dignas de existência, seja para si mesmo, seja para o outro, para os alunos que se formam anualmente como professores, dançarinos, coreógrafos, pesquisadores etc. Requer **a ação**. Afinal, como não ser esta uma preocupação ampliada da classe artística e produtiva da dança no País?

A participação política, contudo, se corrompe e se fragiliza quando o interesse passa a ser apenas momentâneo e visando a estratégias autoritárias, aquelas da herança cultural como o prestígio, o *status* de estar em um espaço onde se é consultado, e por isso, entendido como de "poder" equivocadamente. Quando se quer participar apenas para ter o nome em uma comissão de seleção de projetos ou para se autodenominar um conselheiro, sem ter criado ou criar vínculos com a sociedade civil a que se propõe representar. Quando se utiliza uma representatividade da sociedade civil para alcançar a ocupação de algum cargo público. Quando se espera ser atendido por prestígio exigindo-se o "tapete vermelho". Ou pelo descaso aos espaços de representação específicos, quando se prefere como artista ou produtor cultural reivindicar suas demandas a instâncias "superiores" na hierarquia de uma instituição.

Participar politicamente passa pela percepção e pelo movimento de se aproximar e (ou) se afastar de ideias, estratégias e valores. Mais que isso, passa pela necessidade de seleção e mudança de ideias e de valores, atitude que só será acolhida socialmente se houver uma mudança nos valores individuais. Participar política e democraticamente significa cultivar um apreço pelo valor social da equidade e por um valor individual, o da cooperação.

A participação política reclama ainda o estudo de estratégias de sobrevivência para a área. Reclama a elaboração de um projeto próprio que se desenvolva a partir do conhecimento básico das características constitutivas da respectiva área, de suas inter-relações nas endo e exoestrutura. Tal procedimento se diferencia de um modo de participação e produção de programas pontual e fixo, cujo o horizonte é estreito, pois abarca apenas a circunvizinhança de onde se produz uma determinada dança. Tanto o foco centrado em especificidades quanto uma visão multidimensional e intersistêmica são importantes na medida em que se tomam uma e outra, micro e macrorrelações, *zoon in* e *zoon out*, em consideração. E não apenas apostar na tendência de se organizar a partir de uma pressão externa, mas também motivada por um exercício constante de reflexão e organização de suas próprias demandas. Isso, para que possa ser gerada uma integralidade entre os componentes da endo e da exoestrutura como o vínculo que esboça e instiga a área a se organizar e mobilizar por si mesma, pelas artes, pela cultura e pela política e economia do país. Pelos direitos humanos, sociais e políticos, por uma proposta de democratização política não apenas do País e da cultura, mas da própria área da dança.

Guardam-se, nesse final da reflexão sobre a pesquisa, as devidas apreensões em relação aos modos de subsistência e funcionamento das organizações com reduzido número de participantes ativos. Também uma apreensão quanto à falta de subsídios informacionais e de compreensão e conhecimento acerca dos mecanismos e funcionamentos das instituições e dos sistemas de políticas de cultura, e quanto aos entraves burocráticos dos sistemas administrativos do Estado que acabam se tornando em justificativa e desculpa para que artistas não debatam consistentemente os temas da cultura.

A pesquisa realizada pretende contribuir para parte do desafio de estudar os modos de participar politicamente para a continuidade dos processos de debate e posicionamento

público da sociedade civil no diálogo com o poder público. Argumenta-se a partir disso e da herança cultural legada, das propriedades de autoritarismo, ausência e descontinuidade que o caminho para a legitimação e estabilidade das políticas culturais no País e as da dança é o do fortalecimento deste canal: o da qualificação do debate e da participação política da sociedade civil junto ao poder público de todas as instâncias por meio de uma ação organizada, permanente, coletiva e sistêmica.

Um desafio que se impõe fortemente para hoje e para o futuro próximo tendo em vista que os mecanismos legais ainda tramitam pelas instâncias de aprovação. Daí porque mantém-se ao final desta tese o entendimento – e a crença – de que o papel destas organizações que representam a área é de fundamental importância para potencializar o debate público em torno de suas questões e demandas específicas com o Estado.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poletti. 2.ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALKMIM, Antonio Carlos. Suplemento cultural da pesquisa de informações básicas municipais (Munic 2006). In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais**: um campo de estudo. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. p.53-58.

ANDREOTTI E SILVA, Tiago. A organização sindical e os princípios democráticos. **Jus Navigandi**, Teresina, v.13, n.2282, 30 set. 2009. Disponível em: <http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=13546>. Acesso em: 1.º fev. 2010.

AQUINO, Dulce. Klauss Vianna: conexão da dança brasileira com a modernidade. **Piracema Revista de Arte e Cultura**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.110-118, 1993.

_____. Anos 70, O Brasil e a dança. In: RISÉRIO, Antonio; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2006.

AROUCA, José Carlos. **Curso básico de direito sindical**. São Paulo: LTr, 2006.

AVRITZER, Leonardo (Org.). **Sociedade civil e democratização**. Belo Horizonte: Del Rey, 1994.

_____. Cultura política, atores sociais e democratização. **ANPOCS: Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.10, n.28, p.109-122, jun. 1995.

_____. **Sociedade civil, espaço público e poder local**: uma análise do orçamento participativo em Belo Horizonte e Porto Alegre, 2000a. Mimeografado.

_____. Teoria democrática e deliberação pública. **Revista Lua Nova**, São Paulo, n.50, p.25-46, 2000b.

AUNGER, Robert. **The electric meme**: a new theory of how we think. New York: The Free Press, 2002.

AYRES, Bruno R. C. Os centros de voluntários brasileiros vistos como uma rede organizacional baseada no fluxo de informações. **Revista de Ciência da Informação**, v.2, n.1, fev. 2001.

BARACHO, José Alfredo de Oliveira. **Teoria geral da cidadania**: a plenitude da cidadania e as garantias constitucionais e processuais. São Paulo: Saraiva, 1995.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 3., 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 23 a 25 de maio de 2007.

_____. Cultura política e política cultural democráticas: a experiência da gestão cultural em fortaleza (2005-2008). In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais**: um campo de estudo. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. p.9-22.

BARBOSA, Frederico. Ministério da Cultura no governo Luiz Inácio Lula da Silva: um primeiro balanço. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais**: um campo de estudo. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. p.59-85.

BAUER, Marin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

BERCOVICI, Gilberto. **Constituição econômica e desenvolvimento**. São Paulo: Malheiros, 2005.

BIANCO JR., Pedro G. (Org.). **Revista Dançar 10 anos**: 1982-1992. São Paulo: Dançar, 1992.

BOBBIO, Norberto. **Ensaio sobre Gramsci e o conceito da sociedade civil**. Tradução de Marco Aurélio Nogueira e Carlos Nelson Coutinho. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. **Estado, governo, sociedade**: para uma teoria geral da política. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. 15.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. Tradução de Carmen C. Varriale *et al.* Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

BOHM, David. **Unfolding meaning**. New York: Routledge, 1999.

BORDENAVE, Juan; PEREIRA, Adair Martins. **Estratégia de ensino aprendizagem**. 24.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

BOTELHO, Isaura. **Romance em formação**: Funarte e política cultural, 1976-1990. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. A política cultural & o plano das idéias. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. O papel das pesquisas sobre práticas culturais para as políticas públicas. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais**: um campo de estudo. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. p.103-116.

BRANT, Leonardo (Org.). **Políticas culturais**. Barueri: Manole, 2003. v.1.

BRANT, Leonardo. **O poder da cultura**. São Paulo: Peirópolis, 2009.

BUARQUE, Cristina; VAINSENER, Semira A. ONGs no Brasil e a questão de gênero. **Trabalhos para Discussão**, n.123, p.3-6, nov. 2001.

BUCCI, Maria Paula Dallari. **Direito administrativo e políticas públicas**. São Paulo: Saraiva, 2002.

BUNGE, Mario Augusto. **Treatise on basic philosophy**: ontology II: a world of systems. Dordrecht/Holland, Boston/USA: D. Reidel Publishing Company, 1979. v.4.

_____. **Emergence and convergence**: qualitative novelty and the unity of knowledge. Toronto: University of Toronto, 2003.

_____. **Mitos, Hechos y Razones**. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

_____. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Political Philosophy**: fact, fiction and vision. New Jersey: Transaction Publishers, 2009.

BURITY, Joanildo A. Identidades coletivas em transição e a ativação de uma esfera pública não-estatal. In: LUBAMBO, Catia; COELHO, Denílson B.; MELO, Marcus A. **Desenho institucional e participação política**: experiências no Brasil contemporâneo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. p.63-107.

CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais**: diálogo indispensável. Colóquio 2003. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.

_____. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 3., 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 23 a 25 de maio de 2007.

_____. (Org.). **Políticas culturais**: diálogo indispensável. Colóquio 2003. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. v.2.

CAMPAGNAC, Vanessa. As organizações não-governamentais (ONGs) e o mercado de trabalho. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS - DESAFIOS E OPORTUNIDADES DO CRESCIMENTO ZERO, 15., 2006, Caxambu. **Anais...** Caxambu, MG, 18 a 22 de setembro de 2006.

CAMPILONGO, Celso Fernandes, **Representação política**. São Paulo: Ática, 1988.

CARVALHO, José Murilo. **Cidadania no Brasil**: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CELLARD, André. A análise documental. In: POUPART, Jean *et al.* **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2008.

CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino. **Metodologia científica**. 5.ed. São Paulo: Prentice Hall, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados** [online]. v.9, n.23, p.71-84, 1995.

_____. **Cidadania cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **A cultura e seu contrário**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

COELHO, Vera Schattan P.; FAVARETO, Arilson. Dilemas da participação e desenvolvimento territorial. In: DAGNINO, Evelina; TATAGIBA, Luciana (Orgs.). **Democracia, sociedade civil e participação**. Chapecó: Argos, 2007. p.97-126.

CUÉLLAR, Javier Pérez de. **Nossa diversidade criadora**. São Paulo: Papyrus, 1997.

CUNHA, Eleonora Schettini M. O potencial de conselhos de políticas e orçamentos participativos para o aprofundamento democrático. In: DAGNINO, Evelina; TATAGIBA, Luciana (Orgs.). **Democracia, sociedade civil e participação**. Chapecó: Argos, 2007. p.25-44.

CUNHA, Maria Helena. Gestão cultural: profissão em formação. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: um campo de estudo**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. p.137-157.

DAGNINO, Evelina (Org.). **Anos 90: política e sociedade no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2004a.

_____. ¿Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando? In: MATO, Daniel (Coord.). **Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización**. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela. 2004b. p.95-110.

DAGNINO, Evelina; TATAGIBA, Luciana. **Democracia, sociedade civil e participação**. Chapecó: Argos, 2007.

DAHL, Robert Alan. **La poliarquía: participación y oposición**. Madrid: Tecnos, 2009a.

_____. **Sobre a democracia**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009b.

DALLARI, Dalmo de Abreu. **Direitos humanos e cidadania**. São Paulo: Moderna, 1998.

DELGADO, Mauricio Godinho. **Curso de direito do trabalho**. 6.ed. São Paulo: LTr, 2007.

DEMO, Pedro. **Participação é conquista: noções de política social participativa**. São Paulo: Cortez, 1988a.

_____. **Política social, educação e cidadania**. 7.ed. Campinas, SP: Papyrus, 1988b.

DOWBOR, Ladislau. **A reprodução social**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003. v.3.

DWORKIN, Ronald. **A virtude soberana: a teoria e a pratica da igualdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Levando os direitos a sério**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DYE, Thomas R. Mapeamento dos modelos de análise de políticas públicas. In: HEIDEMANN, Francisco G.; SALM, José Francisco. **Políticas públicas e desenvolvimento** (Orgs.). Brasília: UNB, 2009. p.99-132.

EGUINO, Luis Antonio. A dança no Brasil: condições de produção, circulação e consumo da dança. In: FUNARTE/CEDOC. **Relatório final do Seminário Reflexão Dança/Bahia**. Salvador, 1992. Mimeografado.

FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. 2.ed., 28. Impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3.ed. rev. e atual. Curitiba: Positivo, 2007.

FERREIRA, Juca. Apresentação. In: SALDANHA, Suzana. **Angel Vianna: sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p.13-14.

FUNARTE. **Funarte em ação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. v.1.

GAUDIN, Jean Pierre. **Gouverner par contrat: l'action publique en question**. Paris: Presses de Sciences Po., 1999.

GELINSKI, Carmem R. O. SEIBEL, Erni José. Formulação de políticas públicas: questões metodológicas relevantes. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, v.42, n.1 e 2, p.227-240, abr./out. 2008.

GOMES, Ângela de Castro. **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

GÓMEZ, José Maria. Entre potencialidades e limites, temores e esperanças: notas sobre a sociedade civil e a globalização. In: GARCIA, Joana. LANDIM, Leilah; DHAMER, Tatiana (Orgs.). **Sociedade e políticas**: novos debates entre ONGs e Universidade. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

GONÇALVES, Maria Fernanda. Rumos Dança 2000 define perfil do PR. **Jornal Gazeta do Povo**, Curitiba, 14 fev 2001. Caderno G.

GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la carcel**. México: Era, 1981.

GROSMAN, Elaine (Org.). **A função do espaço público no âmbito das artes cênicas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

GRUMAN, Marcelo. Oásis de reflexão: esboço de inventário do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Funarte (1979/2003). **Jornal Informação & Opinião**, n.4, jun. 2009. Asserte, 2009. p. 6.

GUSTIN, Miracy B. S. Rescate de los derechos humanos en situaciones adversas de los países periféricos. In: CONGRESO MUNDIAL DE FILOSOFIA DEL DERECHO Y FILOSOFIA SOCIAL, 22., 2005, Granada. **Anais...**, Motril, Granada: Imprenta Comercial, 2005. p.236-237.

HABERMAS, Jürgen. **Agir comunicativo e razão destranscendentalizada**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.

HEIDEMANN, Francisco G.; SALM, José Francisco (Orgs.). **Políticas públicas e desenvolvimento**. Brasília: UNB, 2009. 340p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JACOBI, Pedro R. Políticas sociais locais e os desafios da participação cidadina. **Revista Ciência e Saúde Coletiva**, v.7, n.3, p.443-454, 2002.

JACOBI, Pedro Roberto; BARBI, Fabiana. Democracia e participação na gestão dos recursos hídricos no Brasil. **Revista Katálysis** [online], v.10, n.2, p.237-244, 2007.

KATZ, Helena. A dança do corpo. **Piracema Revista de Arte e Cultura**, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.26-36, 1994.

_____. Tudo pronto para o recenseamento dos coreógrafos. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 02 maio 2000. Caderno 2.

KAUCHAKJE, Samira. **Gestão pública de serviços sociais**. Curitiba: IBEPX, 2007.

KAUCHAKJE, Samira; OLIVA, Jimena Cristina G. A. As políticas sociais públicas e os novos sujeitos de direitos: crianças e adolescentes (2009). **Revista Katálisis**, v.12, n.1, p.22-31, 2009.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 1993.

LEITE, Sebastião Uchoa. Governo Collor: os meses que assolaram a cultura. **Piracema Revista de Arte e Cultura**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.121-128, 1993.

LINS, Cristina. A produção de estatísticas culturais. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: um campo de estudo**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. p.45-48.

LUBAMBO, Cátia; COELHO, Denílson B.; MELO, Marcus André. (Orgs.). **Desenho institucional e participação política: experiências no Brasil contemporâneo**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005.

MAGNO, Paschoal Carlos. "Abertura". In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. **Programa do I Encontro de Escolas de Dança do Brasil**. Curitiba: UFPR, 1962.

MAMBERTI, Sérgio. Ao lado da crítica. In: PEREIRA, Roberto. **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.1. p.15.

MAMBERTI, Sergio. Por uma cultura democrática. In: BRANT, Leonardo (Org.). **Políticas culturais**. Barueri: Manole, 2003. v.1.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2006.

MARSHALL, Thomas Humphrey. **Cidadania, classe social e status**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTINS, Humberto Falcão. A ética do patrimonialismo e a modernização da administração pública brasileira. In: MOTA, Fernando C. P.; CALDAS, Miguel P. **Cultura organizacional e cultura brasileira**. São Paulo: Atlas, 1997.

MELO, Marcus André. Estado, governo e políticas públicas. In: MICELI, Sérgio (Org.). **O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)**. São Paulo/Brasília: Sumaré/Anpocs/Capes, 1999. p.59-100.

MICELI, Sérgio (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MOISÉS, José Álvaro. **Os brasileiros e a democracia**. São Paulo: Ática, 1995.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat. **O espírito das leis**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

MORAGA, Enrique G. Sistema político y políticas públicas en América Latina. **Revista del CLAD Reforma y Democracia**, n.38, jun. 2007.

NASCIMENTO, Amauri Mascaro. **Direito sindical**. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 2001.

NAVARRO, Alice; LIMA, Cleide F.; OLIVEIRA, Fábio A. S.; MARQUES, Jaqueline M.; CAVALCANTE, Maria Magdala da S.; CARVALHO, Sônia M. A influência da formação acadêmica em Educação na carreira profissional. **Revista de Pedagogia**, v.3, n.6, p.12-13, ago./dez. 2002.

NAVARRO, Zander. O MST e a canonização da ação coletiva. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). **Produzir para viver: os caminhos da produção não capitalista**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p.261-281.

O'DONNELL, Guillermo. Horizontal Accountability in New Democracies. **Journal of Democracy**, 1998.

OLIVEIRA, Silvio Luiz. **Tratado de metodologia científica: projetos de pesquisa, TGI, TCC, monografias, dissertações e teses**. 2.ed. São Paulo: Pioneira, 2002.

OLIVIERI, Laura. A importância histórico-social das redes. **Revista Rede de Informações para o Terceiro Setor**, p.11, jan. 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Cultura e desenvolvimento. **Políticas Culturais em Revista**, v.1, n.1, p.122-128, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A hora e a vez dos anos 70: literatura e cultura no Brasil. In: RISÉRIO, Antonio; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2006.

PEREIRA, Maria de Lourdes Dolabela. As políticas públicas locais e os processos de "hibridação" no Brasil e na América Latina. In: DAGNINO, Evelina; TATAGIBA, Luciana (Orgs.). **Democracia, sociedade civil e participação**. Chapecó, SC: Argos, 2007. p.331-350.

PESSOA, Sylvana; GUERRA, Karla. Programa de formação de gestores: relato de uma experiência em processo. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: um campo de estudo**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. p.185-204.

PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla B. (Orgs.). **História da cidadania**. São Paulo: Contexto, 2003.

QUEIROZ, Ronaldo Pinheiro de. A natureza jurídica dos conselhos fiscais de profissões regulamentadas. **Jus Navigandi**, Teresina, PI, v.10, n.1211, 25 out. 2006.

QUINO. **Toda Mafalda**: da primeira à última tira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RANCIÉRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Cia das letras, 1996.

REIS, Claudio José de O. A importância das organizações sociais. **Rev. Científico**, Salvador/BA, v.2, n.1, ago./dez. 2002.

REIS, Paula Félix dos. Políticas nacionais de cultura: o documento de 1975 e a proposta do governo Lula/Gil. In: ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 5., 2009, Salvador. **Anais...** Salvador (BA): UFBA, 27 a 29 de maio de p.1-17.

REZENDE, Maria Thereza Mendonça C. de. O papel social dos conselhos profissionais na área da saúde. **Rev. Soc. Bras. Fonoaudiol.** [online], v.12, n.1, p.viii-x, 2007.

ROBATTO, Lia. **Dança em processo, a linguagem do indizível**. Salvador: UFBA, 1994. 474p.

ROBBINS, Stephen P. **Comportamento organizacional**. São Paulo: Prentice Hall, 2002.

ROESCH, Sylvia Maria Azevedo. **Projetos de estágio e de pesquisa em administração**: guia para estágios, trabalhos de conclusão, dissertações e estudos de caso. 2.ed. São Paulo: Atlas, 1999.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil**: trajetórias e contemporaneidade. Salvador, 2008. Texto inédito. 25p.

_____. Canelas. Políticas culturais no Brasil. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE DANÇA, 1., 2009, Curitiba. **Anais...**, Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 29 a 31 de julho de 2009.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BAYARDO, Rubens (Orgs.). **Políticas culturais na Ibero-América**. Salvador: EDUFBA, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; RUBIM, Lindinalva. Televisão e políticas culturais no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n.61, p.16-29, 2004.

RUSSOMANO, Mozart Victor. **Princípios gerais de direito sindical**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

SÁBATO, Ernesto. **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SAINT-EXUPERY. **Terra dos homens**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

SALDANHA, Suzana. **Angel Vianna**: sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). **Democratizar a democracia**: os caminhos da democracia participativa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Produzir para viver**: os caminhos da produção não capitalista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2005.

SCHEINVAR, Estela. A escola e a produção da sociedade civil organizada – reflexões sobre os conselhos a partir do Estatuto da Criança e do Adolescente. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v.2, n.4, p.1-11, jul./dez. 2001.

SCHERER-WARREN, Ilse. **Cidadania sem fronteiras**: ações coletivas na era da globalização. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. Das mobilizações às redes de movimentos sociais. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v.21, n.1, p.109-130, jan./abr. 2006.

SEN, Amarthya. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. **O adiantado da hora**: a influência americana sobre o jornalismo brasileiro. São Paulo: Summus, 1991.

SILVA, Deonísio. **A língua nossa de cada dia**. São Paulo: Novo Século, 2007.

SILVA, Erotilde Honório. **O fazer teatral**: uma forma de resistência. Fortaleza: UFC, 1992.

SILVA, Jaciara Zacharias da. Atividades econômicas relacionadas com a cultura e sua correspondência na classificação nacional de atividades econômicas – CNAE 1.0. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais**: um campo de estudo. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. p.49-52.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. v.1. p.133-155.

SOARES, Leticia Junger de Castro Ribeiro. Natureza jurídica dos conselhos e ordens de fiscalização profissional. **Jus Navigandi**, Teresina, v.10, n.1211, 25 out. 2006.

SOBRAL, Sonia. Introdução. In: BRITTO, Fabiana Dutra (Org.). **Cartografia da dança**: criadores/intérpretes brasileiros. São paulo: Itaú Cultural, 2001.

SOIFER, Silvia. Descompasso entre o tema e a coreografia. In: PEREIRA, Roberto (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p.184-185.

SOUZA, Venceslau Alves de. Direitos no Brasil: necessidade de um choque de cidadania. **Revista de Sociologia Política**, n.27, p.211-214, 2006.

STARLING, Mônica Barros de Lima; OLIVEIRA, Fabrício Augusto de; SOUZA, Nícia Raies Moreira de. Descentralização de políticas públicas de cultura em Minas Gerais: estruturação institucional, gastos públicos e mecanismos de incentivo em âmbito municipal. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais**: um campo de estudo. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. p.159-183.

STEWART, Thomas A. **Capital intelectual**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

TELLES, Vera da Silva. Sociedade civil e a construção de espaços públicos. In: DAGNINO, Evelina (Org.). **Anos 90**: política e sociedade no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 2004.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. **Programa do I Encontro de Escolas de Dança do Brasil**. Curitiba: UFPR, 1962.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento**. Fortaleza: Edição, 2006.

_____. O método Angel Vianna é a ontologia sistêmica. In: SALDANHA, Suzana (Org.). **Angel Vianna**: sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 33-35.

TESES E DISSERTAÇÕES

BRITTO, Fabiana Dutra. **Mecanismos de comunicação entre corpo e dança**: parâmetros para uma história contemporânea. 2002. 155p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, 2002.

BRUM, Leonel. **Modelo de comunicação**: a dança contemporânea carioca dos anos noventa. 2004. 340f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, São Paulo, 2004.

GUIMARÃES, Isaura Botelho. **Por artes da memória**: crônica de uma instituição - Funarte. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes; CBD da Universidade de São Paulo – SP, São Paulo, 1996.

FREIRE, Roberto de Barros. **Participação política como exercício de cidadania**. 2006. 176p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-graduação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LEÃO, Doralice Soares. O papel da mídia impressa no embate marketing cultural x marketing social. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2004.

PIVA, Glauber. **Cultura, Participación Social y Reformas Institucionales**: Constitución de un Sistema Nacional de Cultura en Brasil. 2008. Dissertação (Mestrado) - Programa de Liderazgo Público (PLP), Fundación Internacional y para Iberoamérica de Administración y Políticas Públicas - FIIAPP, Espanha, 2008.

SEMERARO, Giovanni. **Gramsci e a questão da sociedade civil**. 1988. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 1988.

UILLE GOMES, Maria Tereza. **Políticas públicas e Ministério Público**. 2010. 398p. Projeto de Pesquisa (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

VELLOSO, Marila. **O Teatro Guáira e a dança em Curitiba**: influência e contaminação através da mídia. 2005. 197p. (Dissertação) Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2005.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ABONG - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ORGANIZAÇÕES NÃO-GOVERNAMENTAIS. **Quantas ONGs existem no país?** Disponível em: <http://www2.abong.org.br/final/livre.php?cd_materia=18034#o_que_é>. Acesso em: 04 fev. 2010.

ALVES, Ricardo Luiz. Montesquieu e a teoria da tripartição dos poderes. **Jus Navigandi**, Teresina, v.8, n.386, 28 jul. 2004. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=5484>>. Acesso em: 02 jun. 2010.

BARALDI, Camila Bibiana de Freitas; DRI, Clarissa Franzoi. **Sociedade civil participativa**: democracia através da boa governança ou negligência estatal? Disponível em: <<http://www.ufsm.br/direito/artigos/constitucional/sociedade-participativa.htm>>. Acesso em: 1.º mar. 2010.

BASTOS, Iolanda L. G.; ALENCAR, Jucinete C. de; SOUZA, Sandra Elisa P. **Os princípios de governo, a natureza das leis e a tripartição de poderes segundo Montesquieu**. Disponível em: <<http://www.eap.ap.gov.br/revista/upload/artigo7.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2009.

BAVA, Silvio Caccia. ONGs republicanas e democráticas em um novo cenário político. **Revista del Tercer Sector** (Brasil), outubro 2003. Disponível em: <http://www.democraciasur.com/ideas/CacciaBavaONGsDemocracia.htm>. Acesso em: 04 mar. 2010.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das idéias. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 3., 2007, Salvador, BA. **Anais eletrônicos**... Salvador, BA, 23-25 maio 2007. 20p. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/IsauraBotelho.pdf>>. Acesso em: 12 fev 2010.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Dança**. Disponível em: <[idanca.net/wp.../11/CSD-Plano-Nacional-da-Dança-diretrizes-Jun2009.pdf](http://idanca.net/wp.../11/CSD-Plano-Nacional-da-Danca-diretrizes-Jun2009.pdf)>. Acesso em: 10 mar. 2009.

BRASIL/MINC. **Portaria n.º 44**, de 28 de abril de 2010. Publica o Regimento Interno do Colegiado Setorial de Dança do Conselho Nacional de Política Cultural. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/cnpc/wp-content/uploads/2009/03/regimento-interno-dou1.pdf>. Acesso em: 12 out. 2010d.

BRASIL. Ministério da Integração Nacional. **Órgãos colegiados**. Disponível em: <<http://www.integracao.gov.br/orgaoscolegiados/index.asp>>. Acesso em: 03 jun. 2010.

BRASIL. Senado Federal. Subsecretaria de Informações. Decreto n.º 1637, de 05 de janeiro de 1907. Crea sindicatos profissionais e sociedades cooperativas. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=55323>>. Acesso em: 01 jun. 2010.

BUARQUE, Cristina; VAINSENER, Semira A. **Ongs no Brasil e a questão de gênero**: trabalhos para discussão. Fundação Joaquim Nabuco/Ministério da Educação. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/tpd/123.html>. Acesso em: 05 fev. 2010.

CEDAC - CENTRO DE EDUCAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO PARA AÇÃO COMUNITÁRIA. **Cartilha Terceiro Setor e OSCIPS**. Disponível em: <http://www.cedac.org.br/OSCIP.pdf>. Acesso em 07 fev 2010.

COLLA, Julio Ernesto. **Grupos informais**: conceito, causa, origens e objetivos. Disponível em: http://www.artigosinformativos.com.br/Grupos_Informais_Conceito_Causa_Origens_e_Objeticivos_Vitoria_da_Conquista_Bahia-r1130902-Vitoria_da_conquista_BA.html. Acesso em: 12 mar. 2010.

CONSELHO FEDERAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA. **Legislação**. Disponível em: <http://www.confef.org.br>. Acesso em: 02 mar. 2009.

DRUMMOND, Mônica. As leis de incentivo à cultura e o marketing cultural. **Jornal Gazeta Mercantil**. Disponível em: http://www.cdp.ufpr.br/ucap/anexos/organizacao_de_eventos/parte01/lei_rouanet/textos_antigos_sobre_lei_rouanet/as_leis_de_incentivo_a_cultura_%20e_o_marketing_cultural_gaze.pdf. Acesso em: 16 abr. 2010.

FREIRE, Roberto de Barros. **O público e o privado**. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/geral3/roberto.html>. Acesso em: 19 set 2007.

FUNARTE/CEACEN - FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES/CENTRO DE ARTES CÊNICAS. **Políticas estruturantes para as artes cênicas**. Disponível em: <http://debatecenico.blogspot.com/>. Acesso em: 09 nov. 2009.

GREINER, Christine. Um furacão que varreu conceitos sobre o corpo e o movimento: a professora e crítica Helena Katz rompeu com clichês e apresenta um novo olhar sobre as artes. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 mar. 2006. Caderno Livros. Disponível em: http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz5114371_9118.jpg. Acesso em: 06 jun. 2010.

GUIMARÃES, Rodrigo Leventi. Constituição Federal, a harmonia dos três poderes e a composição do Supremo Tribunal Federal. **Revista Jus Vigilantibus**. Disponível em: <http://jusvi.com/artigos/2439>. Acesso em: 02 jun. 2010.

IENSEN, Eliane. **Rita Patussi**: articulação em rede é determinante para o desenvolvimento de organizações sociais. Entrevista concedida ao site da Secretaria da Justiça e do Desenvolvimento Social do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.sjds.rs.gov.br/portal/index.php?menu=entrevista_viz&cod_noticia=1406>. Acesso em: 16 abr. 2010.

KATZ, Helena. Enfim, a união impossível do pessoal da dança. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 out. 1977a. Caderno de Variedades. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81193834021.jpg>>. Acesso em: 07 jun. 2010.

_____. Sair para poder ficar, a opção possível. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 27 jul. 1977b. Caderno de Variedades. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91193840589.jpg>>. Acesso em: 07 jun. 2010.

_____. SNT dá passo em falso com o Corpo de Baile. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 out. 1978. Caderno Folha Ilustrada. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz512579_49136.jpg>. Acesso em: 07 jun. 2010.

_____. Um grande encontro com a dança no TBC. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 out. 1979. Caderno Folha Ilustrada. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz9119_3672344.jpg>. Acesso em: 08 jun, 2010.

_____. Na Bahia, uma discussão sobre a dança no Brasil. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 jul. 1981. Caderno Folha Ilustrada. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz512137958_42.jpg>. Acesso em: 07 jun. 2010.

_____. A dança da vida em revista. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 abr. 1982. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31256318471.jpg>>. Acesso em: 04 jun. 2010.

_____. Nem tudo está perdido. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 dez. 1987. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz101141927988.jpg>>. Acesso em: 03 jun. 2010.

_____. Depoimento. **Dança Brasilis**. São Paulo, 31 mar. 1989. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz_41193758603.jpg>. Acesso em: 06 jun. 2010.

_____. Prêmio Estímulo mostra seu primeiro resultado. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 jan. 1995. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61259330839.jpg>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

_____. Brasil redescobre o valor da dança. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1.º out. 1996a. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91153853155.jpg>>. Acesso em: 06 jun. 2010.

_____. Dança: Balanço 1996. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 dez. 1996b. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41154444444.jpg>>. Acesso em: 07 jun. 2010.

_____. Projeto do Estado ganha em abrangência. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 mar. 1996c. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71217946442.jpg>>. Acesso em: 09 jun. 2010.

_____. Dança: balanço 1997. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 dez. 1997a. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61142432432.jpg>>. Acesso em: 03 jun. 2010.

_____. Piauí acerta o passo e dá exemplo ao país. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 jun. 1997b. Caderno 2, p.D3-4. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51259686633.jpg>>. Acesso em: 10 jun 2010.

_____. Balanço do ano de 1998. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 dez. 1998. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31155052464.jpg>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

_____. Artes cênicas ganham estímulo em núcleo. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 24 jun. 1999a. Caderno 2, p.D2. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71195048571.jpg>>. Acesso em: 04 jun. 2010.

_____. Festival de Alegrete resiste com bravura. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1999b. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91214228469.jpg>>. Acesso em: 06 jun. 2010.

_____. Uma luta criativa pela dança contemporânea. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 nov. 2001. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz101250698323.jpg>>. Acesso em: 10 jun 2010.

_____. Setor merece respeito for a do país. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 mar. 2003. Caderno 2, p.D2. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81195047360.jpg>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

_____. A definição de uma política pública para a dança. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 maio 2004. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81218207999.jpg>>. Acesso em: 09 jun. 2010.

_____. Hoje é dia da Dança: quem vai comemorar? **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 abr. 2005. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41233319096.jpg>>. Acesso em: 07 jun. 2010.

_____. As diferenças entre festivais e eventos com torcida escolar. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 01 ago 2006a. Caderno 2. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51154524156.jpg>>. Acesso em: 06 jun. 2010.

_____. Muitos editais, pouca política. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 dez. 2006b. Caderno 2, p.D10. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91167908521.jpg>>. Acesso em: 11 jun. 2010.

_____. Falta à dança o reconhecimento como uma atividade produtiva. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1.º jan. 2009. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51232394482.jpg>>. Acesso em: 07 jun. 2010.

_____. A gênese da arte de dançar em Palmas. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 24 mar. 2010. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz101269605208.jpg>>. Acesso em: 09 jun. 2010.

LONDERO, Daiane; RICHTER, Ingrid. **A globalização e a nova cidadania**. Disponível em: <http://bdjur.stj.gov.br/jspui/bitstream/2011/18416/2/A_Globaliza%C3%A7%C3%A3o_e_a_Nova_Cidadania.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2010.

MARTINHO, Cássio. **Redes síntese**. Disponível em: <<http://www.redescomunitarias.org.br/images/Biblioteca/Redes.pdf>>. Acesso em: 04 fev. 2010.

MARX, Ivan Claudio. Sociedade civil e sociedade civil organizada: o ser e o agir. **Jus Navigandi**, Teresina, v.10, n.1019, 16 abr. 2006. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=8257>>. Acesso em: 1.º mar. 2010.

MEC/INEP - MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO/INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS. **Instituições de Educação Superior e Cursos Cadastrados**. Disponível em: <<http://emec.mec.gov.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2010.

NASCIMENTO JUNIOR, Manoel F. **Medidas provisórias**: um mal necessário. Disponível em: <<http://www.boletimjuridico.com.br/doutrina/texto.asp?id=1023>>. Acesso em: 1.º fev. 2010.

NEGRÃO, Jô Braska. Por que nos orgulhamos da Escola Bolshoi no Brasil (a crítica responde). **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 abr. 2003. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz_51194623316.jpg>. Acesso em: 08 jun. 2010.

OLIVIERI, Laura. **A importância histórico-social das redes**. Disponível em: <http://www.rits.org.br/redes_teste/rd_tmec_jan2003.cfm> Acesso em: 1.º maio 2010.

PALADINI, Edson P. **As bases históricas da gestão da qualidade**: os reflexos da escola humanística. Disponível em: <http://www.abepro.org.br/biblioteca/ENECEP2000_E0218.PDF>. Acesso em: 22 abr. 2010.

PALLOCCI FILHO, Antonio (Coord. do Programa de Governo 2002 - Coligação Lula Presidente). **A imaginação a serviço do Brasil**: Programa de Políticas Públicas de Cultura. Brasília, out. 2002. Disponível em: <<http://www.pt.org.br/portaltpt/dados/bancoimg/c091030161630ProgramadeCultura2002.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2010.

PELBART, Peter Pál. **Estética e política**. Programa Cultura e Pensamento 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cep/index.html>>. Acesso em: 20 maio 2010.

PRATTEIN. **Organização da Sociedade Civil de Interesse Público**: a Lei 9.790/99 e o desenvolvimento do terceiro setor. Disponível em: <<http://prattein.publier.com.br/texto.asp?id=75>>. Acesso em: 08 fev. 2010.

REIS, Livia Kim P. S. **As entidades paraestatais**. Disponível em: <http://www.uj.com.br/publicacoes/doutrinas/2719/AS_ENTIDADES_PARAESTATAIS>. Acesso em: 02 fev. 2010.

RUBIM, Antonio A. Canelas. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 3., 2007, Salvador. **Anais...** Salvador, BA: UFBA, 23 a 25 de maio de 2007. 21p. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AlbinoRubim.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2009.

SCHENKER, Daniel. **Dramaturgia itinerante**. (publicado originalmente no Jornal do Brasil (on line). Disponível em: <<http://www.zemoleza.com.br/noticia/1480667-dramaturgia-itinerante.html>>. Acesso em: 08 jul. 2010.

SCHERER-WARREN, Ilse. Das mobilizações às redes de movimentos sociais, sociedade e estado. **Sociedade e Estado**, Brasília, v.21, n.1, p.109-130, jan./abr. 2006/2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922006000100007&script=sci_arttext&lng=pt>. Acesso em: 1.º mar. 2010.

SILVA, Beatriz Coelho. Petrobrás lança programa para as artes cênicas: estatal destinará até R\$ 7 milhões em 2002 para teatro, dança e outros setores. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 02 ago. 2001. Caderno 2, p.D1. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21258376561.jpg>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

SINTSEF. **Origens do sindicalismo no Brasil**. Disponível em: <[http://www.sintet.ufu.br/sindicalismo.htm#ORIGENS DO SINDICALISMO NO BRASIL](http://www.sintet.ufu.br/sindicalismo.htm#ORIGENS_DO_SINDICALISMO_NO_BRASIL)>. Acesso em: 03 fev. 2010.

SIQUEIRA, Holgonsi Soares G. **Nova cidadania**: um conceito pós-moderno. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/novacidadania.html>>. Acesso em: 18 maio 2010.

SOLWAY, Diane. Is it dance? Maybe. Political? Sure. **The New York Times**, 17 fev. 2007. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/02/18/arts/dance/18solw.html?ex=1329454800&en=3fcc24a3149a2b44&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss>>. Acesso em: 10 mar. 2008. (a reportagem mencionada se refere à criação coreográfica de William Forsythe, "Three Atmospheric Studies").

SOUZA, Valmir de; FARIA, Hamilton; VAZZ, José Carlos. **Formação de agentes culturais**. Disponível em: <<http://www.fpabramo.org.br/formacao/pt-no-parlamento/textos-e-publicacoes/formacao-de-agentes-culturais>>. Acesso em: 05 fev. 2010.

STEINKE, Adriane Lemos. **O sindicalismo no Brasil**. Disponível em: <[http://www.sintet.ufu.br/sindicalismo.htm#ORIGENS DO SINDICALISMO NO BRASIL](http://www.sintet.ufu.br/sindicalismo.htm#ORIGENS_DO_SINDICALISMO_NO_BRASIL)>. Acesso em: 1.º fev. 2010.

TESSMANN, Erotides K. Sociedade civil e (re) organização do espaço público: gestão democrática ambiental para reflexão na esfera pública. In: ENCONTRO PREPARATÓRIO DO CONPEDI, 16., 2007, Campos dos Goytacazes. **Anais...** Campos dos Goytacazes, 13, 14 e 17 de junho de 2007. Disponível em: <http://conpedi.org/manaus/arquivos/anais/campos/erotides_kniphoff_tessmann.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2010.

JORNAIS

JORNAL DIÁRIO DO PARANÁ. **Notas**. Curitiba, 14 set. 1969.

JORNAL DE BRASÍLIA. **Todos os grupos do Distrito Federal**. Brasília, DF, 22 maio 1980. p.32.

JORNAL CORREIO BRASILIENSE. **Inacen bota todo mundo para dançar**. Brasília, DF, 18 maio 1987.

JORNAL GAZETA DE NOTÍCIAS. **Dançarinos protestam**: sem teatro dançam na rua. Rio de Janeiro, 21 maio 1987. p.9.

JORNAL O POPULAR. Goiânia/GO, 6 out. 1978.

RELATÓRIOS

BRASIL. Ministério da Cultura. **Relatório de atividades**: um percurso cultural: Relatório 1985/1986. CEDOC: 9664. Rio de Janeiro: MINC, 1987.

BRASIL. Ministério da Cultura. Conselho Nacional de Política Cultural. **Relatório de atividades Mandato 2008-2009**. Brasília: MINC, 2009.

FUNARTE - FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. **Relatório de atividades 1976 a 1978**. CEDOC: 3091. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

_____. **Relatório de atividades Funarte 1981**. Rio de Janeiro: Imprinta, 1982.

_____. **Relatório de atividades Funarte 1982**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

_____. **Relatório de atividades da Funarte 1987**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

_____. **Relatório de atividades 1988-1989**. Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

_____. **Relatório de atividades ano 2000**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

_____. **Relatório de atividades 2003**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. **Relatório de atividades 2004**. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

_____. **Relatório de atividades 2003-2006**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007a.

_____. **Relatório de atividades 2006**. CEDOC: 306.40981. Rio de Janeiro: Funarte, 2007b.

_____. **Relatório de gestão 2007**. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

_____. **Relatório de gestão 2008**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009a.

FUNARTE/MEC - FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES/MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO E CULTURA. **Relatório de atividades 79/80**. CEDOC – 3067. Rio de Janeiro: ZEZ Programação Visual, 1981.

_____. **Relatório de atividades da Funarte 1983/1984**. CEDOC 8.306. Rio de Janeiro, 1985.

IBAC - INSTITUTO BRASILEIRO DE ARTES CÊNICAS. **Relatório de atividades 1991**. CEDOC: 306.40981. Rio de Janeiro: IBAC, 1991.

RELATÓRIOS INTERNOS FUNARTE

FUNARTE/CEDOC - FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES/CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO. **Relatório Interno**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1978a. Mimeografado.

_____. **Relatório de mostra de filmes e relatos de experiências**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1978b. Mimeografado.

_____. **Relatório do I Ciclo de Dança**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1978c. Mimeografado.

_____. **Relatório de mostra de filmes**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1979. Mimeografado.

_____. **Relatório de mostra de filmes.** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1980a. Mimeografado.

_____. **Relatório do III Ciclo de Dança.** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1980b. Mimeografado.

_____. **Relatório da I Mostra do Distrito Federal.** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1980c. Mimeografado.

_____. **Relatório do Encontro de Academias de Balé.** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1980d. Mimeografado.

_____. **Relatório I Congresso Nacional do Ensino de Dança – I CONED.** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1981a. Mimeografado.

_____. **Relatório do IV Ciclo de Dança.** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1981b. Mimeografado.

_____. **Relatório Instituto Nacional de Artes Cênicas (ex-Serviço Nacional de Teatro).** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1982a. Mimeografado.

_____. **Oficina Nacional de Dança Contemporânea 82.** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1982b. Mimeografado.

_____. **Relatório do V Ciclo de Dança.** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1982c. Mimeografado.

_____. **Relatório do II Encontro de Academias de Dança.** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1982d. Mimeografado.

_____. **Relatório Projeto Capoeira.** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1982e. Mimeografado.

_____. **Relatório da I Mostra de Dança do Maranhão/II Seminário Maranhense de Dança.** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1982f. Mimeografado.

_____. **Relatório do Ciclo de Conferências e Workshops sobre Dança na Sede da Unic.** Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1982g. Mimeografado.

_____. **Relatório Ciclo de Dança 83**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1983a. Mimeografado.

_____. **Exposição Ballet 50 anos**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1983b. Mimeografado.

_____. **Dança "Dança"**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1983c. Mimeografado.

_____. **Circular da Mostra Regional de Dança do Maranhão**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1984a. Mimeografado.

_____. **Mostra de Dança Regional do Recife**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1984b. Mimeografado.

_____. **Oficina Nacional de Dança Contemporânea na Bahia**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1985a. Mimeografado.

_____. **Mostra Maranhão**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1985b. Mimeografado.

_____. **Relatório Funarte 1985**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1985c. Mimeografado.

_____. **Curso Dança Afro**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1985d. Mimeografado.

_____. **X Festival de Campina Grande e III Encontro de Escolas e Exposição 50 anos**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1985e. Mimeografado.

_____. **A dança no cinema**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1986. Mimeografado.

_____. **Oficina Nacional de Dança Contemporânea da Bahia**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1987a. Mimeografado.

_____. **Sem teatro, companhias de dança se apresentam na Cinelândia**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1987b. Mimeografado.

_____. **I Festival de Dança Popular**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1987c. Mimeografado.

_____. **Nimbus mobilização**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1987d. Mimeografado.

_____. **I Festival Nacional de Danças Populares**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1987e. Mimeografado.

_____. **Dança em vídeo**: os mais célebres balés pelas melhores companhias do Brasil e do mundo. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1990.

_____. **Relatório de atividades 1995**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995a. Mimeografado.

_____. **Relatório sobre o Prêmio Estímulo a Grupos de teatro e dança - 1995**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995b. Mimeografado.

_____. **Relatório sobre o Prêmio Estímulo a Grupos de teatro e dança - 1996**. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. Mimeografado.

_____. **Relatório final da Coordenação de Dança e Ópera do Departamento de Artes Cênicas da Funarte sobre o Programa Nacional de Artes 1997**: "Funarte na Cidade". Rio de Janeiro: Funarte, 1997. Mimeografado.

_____. **Relatório de atividades 1995-1998**. CEDOC: 306.40981. Rio de Janeiro: Funarte, 1999a. Mimeografado.

_____. **Relatório sobre o Programa Funarte na Cidade**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1999b. Mimeografado.

_____. **Relatório sobre o Edital Oficina de Ator e Bailarino**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1999c. Mimeografado.

_____. **Relatório sobre o Seminário A Dança no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1999d. Mimeografado.

_____. **Coordenação de dança**: ações prioritárias 2009. Rio de Janeiro: FUNARTE/CEDOC, 2010. Mimeografado.

IBAC/CEDOC. **Olhar contemporâneo da dança**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1991a. Mimeografado.

_____. **Relatório final do Seminário sobre formação do artista e do professor de dança: RJ**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1991b. Mimeografado

_____. **Relatório final do Seminário Reflexão Dança/Bahia**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1992. Mimeografado

_____. **Relatório do Olhar Contemporâneo da dança'93**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1993a. 1.^a versão. Mimeografado

_____. **Relatório do Olhar Contemporâneo da dança'93: síntese das mesas redondas sobre a produção de dança no Brasil**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1993b. 2.^a versão. Mimeografado

_____. **Projeto para a 3.^a edição do Olhar Contemporâneo da dança**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1994a. Mimeografado

_____. **Relatório sobre o Dança no Cacilda Becker**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1994b. Mimeografado

RELATÓRIOS EM MEIO ELETRÔNICO

FUNARTE. **Relatório de atividades 2000**. Rio de Janeiro: Funarte, 2001. Disponível em: <<http://200.143.203.68/novafunarte/funarte/relatorios/relatorios.php>>. Acesso em: 18 jan. 2010.

_____. **Relatório de atividades 2002**. Rio de Janeiro: Funarte, 2003. Disponível em: <<http://200.143.203.68/novafunarte/funarte/relatorios/relatorios.php>>. Acesso em: 19 jan. 2010.

_____. **Relatório de atividades 2005**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. Disponível em: <<http://200.143.203.68/novafunarte/funarte/relatorios/relatorios.php>>. Acesso em: 26 jan. 2010.

_____. **Relatório de atividades 2006**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. Disponível em: <<http://200.143.203.68/novafunarte/funarte/relatorios/relatorios.php>>. Acesso em: 27 jan. 2010.

_____. **Relatório de gestão 2007**. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. Disponível em: <<http://200.143.203.68/novafunarte/funarte/relatorios/relatorios.php>>. Acesso em: 02 fev. 2010.

_____. **Relatório de gestão 2008**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Disponível em: <<http://200.143.203.68/novafunarte/funarte/relatorios/relatorios.php>>. Acesso em: 05 fev. 2010.

CADERNOS

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. Comissão Permanente de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados. Centro de Gestão e Estudos Estratégicos – CGEE. **Caderno "Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura"**. Brasília: MINC, 2007a.

_____. **Plano Nacional de Cultura: diretrizes gerais**. Brasília: MinC, 2007b.

_____. Secretaria de Políticas Culturais. **Caderno "Por que votar o Plano Nacional de Cultura: conceitos, participação e expectativas"**. Brasília: MINC, abr. 2009a.

_____. Secretaria de Articulação Institucional. **Proposta de estruturação, institucionalização e implementação do Sistema Nacional de Cultura: grupo de trabalho 1 – arquitetura e marco legal do Sistema Nacional de Cultura**. Brasília: MIC/SAI, 2009b.

_____. **Caderno de Propostas "Conferências Municipais, Estaduais, Distrital e Livres"**. Brasília: MINC, 11 a 14 mar. 2010a.

_____. **Resultados da II Conferência Nacional de Cultura: conferindo os conformes**. Brasília: MinC, 2010b.

_____. **II Conferência Nacional de Cultura: estratégias setoriais prioritárias**. Brasília: MinC, 2010c.

ANUÁRIOS

FUNARTE. **Cultura em números**: Anuário de Estatísticas Culturais 2009. Rio de Janeiro: MINC, 2009.

FUNDACEN - FUNDAÇÃO DE ARTES CÊNICAS. **Anuário Brasileiro de Artes Cênicas 1981**. Brasília: Imprensa Nacional, 1988.

_____. **Anuário Brasileiro de Artes Cênicas 1982**. Brasília: Imprensa Nacional, 1989.

SNT - SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO. **Anuário do Teatro Brasileiro 1976**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

_____. **Anuário do Teatro Brasileiro 1977**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

_____. **Anuário do Teatro Brasileiro 1978**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1982.

_____. **Anuário do Teatro Brasileiro 1979**. Rio de Janeiro: SNT, 1982.

DOCUMENTOS INTERNOS FUNARTE

FUNARTE. **A Importância dos Editais para as Artes Cênicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009b. Mimeografado.

_____. **Coordenação de dança**: 2007-2010. Rio de Janeiro: Funarte, 2010a. Mimeografado.

_____. **Coordenação de dança**: investimentos na área de Artes Cênicas. Rio de Janeiro: Funarte, 2010b.

CATÁLOGOS

FUNARTE/CATÁLOGO. **Quadro resumo dos espetáculos realizados no "Funarte na Cidade"**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

_____. **Espaços culturais Funarte: Teatro Cacilda Becker - período 01/01/2005 a 31/12/2005**. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

_____. **Catálogo referentes aos anos 2003, 2004, 2005, 2006**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

TEIXEIRA, Marcos (Org.). **Brasil Dança 2000: construindo um perfil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

INFORMATIVOS

BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura Hoje - Informativo do Ministério da Cultura**, v.6, n.102, p.3, 1.º fev. 2001. (pela Portaria 35/2001 de 24/01/2001).

BRASIL/MINC/INFORMATIVO. **Nova Lei da Cultura**. Brasília: MinC, 2010.

FUNARTE/INFORMATIVO. **Plano de ação: segundo semestre 2008**. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FUNARTE/DEACEN - FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES/DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS. **Artes cênicas**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 1998.

GONÇALVES, Maria Fernanda. **Panorama da dança profissional no Brasil. Jornal Gazeta do Povo**, Edição de 14.02.2001. p.6.

PORTARIAS

PORTARIA n.º 101, de 19 de setembro de 1994. Prêmio estímulo a grupos de teatro e dança, 1995.

PORTARIA n.º 177. Institui a Comissão de seleção do prêmio estímulo para teatro e dança, de que trata a Portaria n.º 167 de 21 de setembro de 1993 do IBAC:

Portaria n.º 235, de 7 de novembro de 1995. Comissão seleção etapa Norte/Nordeste.

PORTARIA n.º 209, de 18 de novembro de 1996. Funarte – Prêmio estímulo à grupos de teatro e dança, 1996

ENTREVISTAS

BRUM, Leonel. Entrevista concedida a autora em fevereiro de 2010, na sala de Coordenação da Funarte, no Edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro.

CAMPOS, Marcos Teixeira. Entrevista concedida à autora no dia 10/02/2010, no Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro.

CARVALHO, Orlando Miranda de. Entrevista concedida à autora, em 27/02/2010, no Teatro Galeria, no Rio de Janeiro.

CARDOSO, Celso. Entrevista concedida à autora em 26/02/2010, em seu apartamento, no Rio de Janeiro.

MORAES, Marcos. Entrevista concedida à autora em agosto de 2010.

LEIS E DECRETOS

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Constituição Federal da República Federativa do Brasil, 5 de outubro de 1988. Brasília, 1988.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Substitutivo ao Projeto de Lei n.º 330, de 1995. Da Comissão de Educação, Cultura e Desporto da Câmara dos Deputados do Congresso Nacional. Brasília/DF, 1996.

BRASIL. Ministério da Cultura. Moção n.º 25, de 23 de junho de 2010. Moção da 10.ª Reunião do Conselho Nacional de Política Cultural que dá apoio à Câmara Setorial de Dança pelo cumprimento da Recomendação n.º 01/2005, que aconselha a todas as instâncias públicas ou privadas, em todas as esferas da Federação, que evitem o uso da nomenclatura Artes Cênicas como expressão generalizadora de áreas distintas como Teatro, Dança, Circo e Ópera. **DOU**, Brasília, DF, 06 jul. 2010, seção 1, p.15. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cnpc>>. Acesso em: 16 set. 2010.

PROJETO de Lei de Pedro Pedrossian, n.º 2.939/2000.

SITES CONSULTADOS

http://portal.saude.gov.br/portal/saude/cidadao/area.cfm? id_area=1041

http://pt.wikipedia.org/wiki/Nei_Braga

http://www.abepro.org.br/biblioteca/ENEGEP2000_E0218.PDF

http://www.brasilcooperativo.coop.br/site/cooperativismo/arquivos/Decreto1637_1907.pdf

<http://www.cultura.gov.br/cnpc/sobre-o-cnpc/>

<http://www.dancecom.com.br/daa/ed68/politica.php>

http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20100821/not_imp598166,0.php

<http://www.funarte.gov.br/portal/links-do-topo/a-instituicao/estrutura/>

<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/2006/default.shtm>

<http://www.nucleododirceu.com.br>

[http://www.pt.org.br/portalpt/secretarias/cultura-15/campanha-cultura-nAo-pode-faltar-211/programa-nacional-de-fomento-a-cultura-\(procultura\)-foi-aprovado-hoje-\(8-12\)-33651.html](http://www.pt.org.br/portalpt/secretarias/cultura-15/campanha-cultura-nAo-pode-faltar-211/programa-nacional-de-fomento-a-cultura-(procultura)-foi-aprovado-hoje-(8-12)-33651.html)

http://www.senado.gov.br/comunica/agencia/infos/Infoterminativo_.htm

DOCUMENTOS CONSULTADOS

ARENDDT, Hannna. **A condição humana**. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **A promessa da política**. Tradução de Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Difel, 2008.

BAUMAN, Zigmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERTALANFFY, Ludwig von. **General system theory**. New York: George Braziller, 2006.

BRITTO, Fabiana Dultra (Org.). **Cartografia da dança: criadores/intérpretes brasileiros**. São paulo: Itaú Cultural, 2001.

CALABRE, Lia. Gestão cultural: análises e perspectivas das propostas da 1.^a conferência nacional de cultura. In: _____. **Políticas culturais: um campo de estudo**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. p.117-136.

CHAUÍ, Marilena (Org.). **Espinosa**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

_____. **Política em Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2004.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2005.

FUNARTE - FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. **Relatório da Oficina Nacional de Dança Contemporânea 82**. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 1982. Mimeografado.

_____. **Caravana Funarte Petrobras de Circulação Nacional – Dança**: Edital 2006. (Decreto n.º 5037 de 07/04/2004, publicado no DOU de 08/04/2004).

_____. **Relatório 2006**: Caravana FUNARTE Petrobras de Circulação Nacional de Dança. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. **Casa Funarte Paschoal Carlos Magno**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

_____. **Circuito Funarte de capacitação em artes cênicas**: circo, dança, teatro, técnicas cênicas. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

FUNARTE/CEDOC/ SNT – Serviço Nacional de Teatro. 1963. **2.º Encontro de escolas de dança do Brasil**. Rio de Janeiro: CEDOC, 1963. (Arquivo privado de Paschoal Carlos Magno, sob a guarda do CEDOC. Responsável: Caroline Catanhede. Acervo ainda não organizado).

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. **De pernas pro ar**: a escola do mundo ao avesso. Porto Alegre: L&PM, 2009.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

LAKOFF, George. **Whose freedom?** New York: FSG, 2006.

MENDONÇA, Maí Nascimento. **Fundação Cultural de Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural, 1996.

MORIN, Edgar. **O método 1**: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2002.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NAVARRO, Zander. Mobilização sem emancipação: as luzes sociais dos sem terra no Brasil. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). **Produzir para viver: os caminhos da produção não capitalista**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p.189-232.

NORA, Sigrid (Org.). **Humus 1**. Caxias do Sul: S. Nora, 2004.

_____. **Humus 2**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

PEREIRA, Roberto (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.1.

_____. A dança baila entre linhas e entrelinhas. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p.182-183.

_____. As agruras de um projeto não selecionado. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p.284-290.

_____. Belos saltos entre escorregadas feias: cancelamento de projetos e apoios não impediu criação de coreografias enxutas em 2005. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p.91-92.

_____. Dança brasileira em ritmo de inovação. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p. 27-128.

_____. Desafio ainda é politizar o corpo que dança: boas idéias e pouco aprofundamento marcam a 13.^a edição do Festival Panorama com seu excesso de performances. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.1. p.201-202.

_____. Dois caminhos possíveis de apoio à dança. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p.228-229.

_____. Driblando obstáculos: diante da ausência de políticas públicas para a área, dança do Rio depende de festivais para aparecer. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.1. p.209-211.

_____. Ensaios de uma política para a dança no país. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p.136.

_____. Garimpagem do corpo: em sua quarta edição, projeto baiano em torno da coreografia abre novos caminhos para a dança brasileira, mas começa a exigir revisão no formato. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p.81-82.

_____. No sentido da renovação constante. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p.134-135.

_____. O balé de uma nota só. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p.190-191.

_____. O Brasil em Lyon: se a bienal de dança na cidade francesa impulsionou a arte no Rio, sua 11.^a edição mostra que a mão inversa também se deu. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.1. p.194-196.

_____. O fim do Dança Brasil. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p.35-36.

_____. Para acertar o passo da dança. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p.132-133.

_____. Poder público quase mata o ofício da dança. In: _____ (Org.). **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.2. p.259-261.

PEREIRA, Roberto; MARTINS, Ana Cecília. Balança e dança: dança carioca encontra em festivais e mostras terrenos sólido para sua produção em 2003. In: PEREIRA, Roberto. **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009a. v.1. p.159-161.

_____. Movimentação a passos largos. In: PEREIRA, Roberto. **Ao lado da crítica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009b. v.1. p.120-121.

PINKER, Steve. **Tábula rasa**: a negação da natureza humana. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SECRETARIA DE CULTURA DO RECIFE. **Plano Municipal de Cultura do Recife 2009/2019**. Recife, PE, 2008.

KATZ ARTIGOS

KATZ, Helena. Bailarinos unidos para moralizar a profissão. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 maio 1979. Caderno Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81155321364.jpg>>. Acesso em: 04 jun. 2010.

_____. Em busca da dança como profissão. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 nov. 1979. Caderno Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61193754678.jpg>>. Acesso em: 06 jun. 2010.

_____. Bailarinos, profissionais por "amor à arte". **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 jan. 2003. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91195645303.jpg>>. Acesso em: 08 jun. 2010.

_____. Um passo na direção do profissionalismo. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 ago 1979. Caderno Folha Ilustrada. (Não paginado) Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51224596359.jpg>>. Acesso em: 07 jun. 2010.

_____. Município quer valorizar a profissão do bailarino. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 abr. 1981. Caderno Folha Ilustrada, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31256318471.jpg>>. Acesso em: 04 jun. 2010.

_____. Projeto de apoio ao trabalhador das artes cênicas provoca críticas. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 06 mar. 1998. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91258642241.jpg>>. Acesso em: 03 jun. 2010.

_____. Hora de definir conceito de "profissional" em arte. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 ago. 2003. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91194964024.jpg>>. Acesso em: 06 jun. 2010.

_____. Por que não me ufano da franquia do Balé Bolshoi. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 mar. 2003. Caderno 2, p.D2. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81138276076.jpg>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

_____. Quem é que confunde bailarino com atleta? **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 maio 2003. Caderno 2, p.D2. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41217947168.jpg>>. Acesso em: 11 jun. 2010.

_____. Coreografias de uma data especial. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 abr. 2005. Caderno 2, p.D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71219157608.jpg>>. Acesso em: 06 jun. 2010.

_____. Sobreviver exige criatividade. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 09 out 2006. Caderno 2. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51161080327.jpg>>. Acesso em: 06 jun. 2010.

_____. O caso das companhias oficiais. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 jun. 2007. Caderno 2. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41181655226.jpg>>. Acesso em: 04 jun. 2010.

_____. São Paulo ganha a sua companhia oficial. **Jornal O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 jan. 2008. Caderno 2. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41201609010.jpg>>. Acesso em: 20 fev. 2008.

_____. A diferença entre arte e cultura. **Jornal Urbano**, São Paulo, 21 abr. 2009. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31240414414.jpg>>. Acesso em: 07 jun. 2010.

_____. Só criatividade salva a democracia. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 ago. 2009. Caderno 2. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91250692328.jpg>>. Acesso em: 09 jun. 2010.

ANEXOS

ANEXO 1

O SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO E SUA POLÍTICA DE INCENTIVO À PRODUÇÃO PARA ESTA ÁREA ESPECÍFICA

Fundado em 1937, o SNT²²⁵ foi o primeiro órgão oficial a representar as artes cênicas em escala nacional no período entre 1938 e 1981. Mesmo estando prevista sua atuação em outras áreas, além da teatral, pelo Decreto-Lei n.º 92 foi somente a partir de 1977 e 1978 que o mesmo passa, também, a abranger as áreas de Dança e Circo²²⁶, respectivamente, "faltando apenas a integração da Ópera, em seus aspectos cênicos, para completar o quadro de operações" (FUNARTE, 1982, p.6).

Conforme mencionado anteriormente, a incorporação oficial do SNT à Funarte foi suspensa entre os anos de 1975 e 1981 (FUNARTE, 1982) pela postura das entidades da classe teatral de reivindicação pela autonomia do órgão que lhes representava.

Dentre as finalidades do SNT, encontrava-se a assistência técnica e cultural para companhias profissionais de diversos gêneros do teatro e o apoio a grupos amadores de todo o país. Incentivou, ao longo de sua vigência, o surgimento de novos autores através de concursos de textos; a formação por meio da promoção a cursos teatrais; a divulgação de textos de dramaturgia nacional por meio de publicações e o intercâmbio por meio de mesas redondas, debates e leituras dramáticas; produziu espetáculos através da antiga Companhia Dramática Nacional posteriormente denominado como Teatro Nacional de Comédia, chegando a produzir, no período entre 1953 e 1966, mais de 26 peças teatrais. Ao longo do tempo, o SNT passa a incentivar produções particulares por meio de patrocínio a montagens e excursões de espetáculos, ao invés de produzir uma companhia nacional (FUNARTE, 1982).

As diretrizes para a produção de espetáculos passaram por reformulações e ajustes também em 1977 e 1978, quando foi recriada a Companhia Dramática Nacional, agora com a denominação de Companhia Dramática Brasileira. Os dois projetos realizados neste ressurgimento foram um especial para a TV das peças "Rio de

²²⁵ Criado pelo Decreto-Lei n.º 92, de 21/12/1937 (FUNARTE, 1982).

²²⁶ Funarte (1982).

Janeiro, Verso e Reverso" e "O Domínio Familiar", de José de Alencar²²⁷; e a montagem da peça de teatro de bonecos "Sonhos de um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão", de Ernesto Albuquerque. Com esta última montagem, a companhia viajou para o Uruguai e os Estados Unidos, tendo sido premiada em primeiro lugar e tendo encerrado suas atividades "por motivos técnico administrativos" (FUNARTE, 1982, p.4).

Outras reformulações em programas e na estrutura do SNT deram-se ainda nos campos da formação profissional, com a transformação do antigo Curso Prático de Teatro para a criação do Conservatório Nacional de Teatro²²⁸, em 1945; nas atividades de documentação e nas edições; no âmbito patrimonial com abertura de espaços cênicos; e a partir dos anos de 1977 e 1978 com a importante abertura de seu raio de abrangência ao incorporar as áreas da Dança e do Circo (FUNARTE, 1982).

As mais amplas reformulações de ordem estrutural nas atividades do SNT ocorreram em meados da década de setenta, sendo considerada uma das mais importantes a criação de editais públicos de Patrocínio de Montagens e de Auxílios de Excursões de espetáculos. Esta reorganização estrutural, segundo o relatório (FUNARTE, 1982, p.2):

[...] resultou em auxílio substancial à produção teatral profissional e amadora, e no intercâmbio mais intenso entre a atividade cênica dos Estados através das viagens de grupos. O que já estava previsto nas antigas Comissões de Teatro Infantil e para o Teatro Amador (que datavam de 1952 e 1953), tornou-se uma prática intensificada através da criação do Projeto Criança em 1976, voltado para o estímulo 'a produção do teatro infantil e para o teatro educação, e através da atuação do SNT junto às federações de teatro amador em todo país, com patrocínio de Mostras e Festivais, e promoção de Encontros, Seminários e Cursos em todas as regiões do país.

Em 1978, depois de já incorporado à Funarte, o SNT acentua a difusão do espetáculo teatral com a expansão da "Campanha de Popularização do Teatro" com a "Campanha das Kombis", realizada em seis estados (RJ, SP, PR, RS, MG e BA), e que disponibilizava ao público espetáculos a preços populares durante o mês de maior evasão das platéias, o de dezembro (FUNARTE, 1982).

²²⁷ Segundo (FUNARTE, 1982, p. 4), o especial para a TV das peças mencionadas acima foram em comemoração ao centenário da morte do escritor José de Alencar.

²²⁸ O Conservatório Nacional de Teatro era integrado na então Universidade do Distrito Federal ficando depois o estudo do teatro integrado ao Centro de Letras e Artes da UNI-RIO (FUNARTE, 1982).

Outro ganho importante para esta área artística em virtude do intercâmbio promovido entre os movimentos teatrais foi a criação do Projeto Mambembão, com espetáculos para adultos, e o Projeto Mambembinho, com produções para crianças, em 1978, o que encorpou a mostragem de espetáculos em estados de Norte a Sul do país e permitiu uma nova compreensão da realidade do teatro nacional e da expansão das platéias voltadas a esta área (FUNARTE, 1982).

A compreensão da realidade nacional e expansão da abrangência do teatro junto às platéias podem ser analisadas como propriedades desta área que emergiram em detrimento do modo como foram sendo configurados e desenvolvidos os programas para o teatro, ao longo do tempo, pelo SNT.

As diretrizes formuladas para incentivar a produção teatral contaram com ações como os Patrocínios e Financiamentos de Montagens e os Auxílios para Excursão (1974 e 1975) que se expandiram nos anos subseqüentes, com o apoio a grupos de teatro amador, com o contato permanente com as federações, com cursos e oficinas de criação, com as premiações, com os concursos nacionais (de dramaturgia, de criação de textos para especificidades distintas, de monografias), com os ciclos de leituras dramáticas em diversos estados com os textos premiados pelo SNT e com atividades de documentação e publicações (FUNARTE, 1982).

Quanto aos prêmios, inicialmente, em 1974, instituiu-se o "Prêmio SNT" para os dez melhores espetáculos no RJ e SP e para os dois melhores no RS, PR, MG, BA e PE. E em 1977 foi criado, ainda, o "Prêmio MEC-Troféu Mambembe" para os destaques anuais em dez categorias profissionais nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, e o "Prêmio Van Jafa de Jornalismo Teatral", que se transformou em "Prêmio Van Jafa de Jornalismo em Artes Cênicas", na década de 80 (FUNARTE, 1982).

Outro exemplo de ação desenvolvida foram os concursos que estimularam a produção de textos: Concurso Universitário de Peças Teatrais (1975), Concurso Nacional de Monografia (1976) e Concurso Nacional de Textos para Teatro de Bonecos (1978). E os estabelecidos, inicialmente, dentro desta política, como o Concurso Nacional de Dramaturgia (interrompido em 1968 e retomado em 1974) e o Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil (FUNARTE, 1982).

A diretriz de incentivo à produção teatral definiu-se entre estas ações voltadas a especificidades da área do teatro: teatro infantil, teatro profissional, teatro na educação, de formação técnica, de bonecos (infantil e adulto) e teatro experimental, com a criação, em 1976, do Centro Experimental Cacilda Becker.

Todas estas ações voltadas para uma ampla gama de categorias teatrais conferiram robustez à difusão cultural nesta área e podem ser um vislumbre, pelo tempo de investimento do Estado e pelos desdobramentos com que foram sendo elaboradas, de um período de existência de políticas de continuidade que contribuíram para a construção institucional da área do teatro na instância de poder federal.

No âmbito patrimonial, o SNT, que possuía o antigo Teatro Nacional de Comédia, renomeado como Teatro Glauce Rocha, aumentou o número de equipamentos públicos voltados à área com a aquisição de espaços cênicos, como o Teatro Dulcina, e o Teatro Experimental Cacilda Becker (antigo Teatro do Rio), este sob regime de comodato, estando todos os três sediados no Rio de Janeiro; e com a aquisição do antigo Teatro de Arena, em São Paulo, renomeado como Teatro Experimental Eugenio Kusnet (FUNARTE, 1982).

Foram alugados, no Rio de Janeiro, o Teatro de Bolso (para espetáculos de teatro de bonecos), o Teatro Galeria, o Teatro do Liceu (para espetáculos de dança) e o Teatro Tereza Rachel, que por algum tempo acolheu também eventos e espetáculos de dança (FUNARTE, 1982).

Uma iniciativa que agregava a intenção de articular as instâncias de poder municipais e estaduais para fomentar as artes foi o desenvolvimento de um programa extenso de auxílio para aquisições, reformas e adequações de espaços para espetáculos em diversos estados do país, estabelecendo o SNT convênio com órgãos públicos e particulares para incrementar a infra-estrutura para as atividades cênicas nos estados (FUNARTE, 1982).

O SNT, como órgão responsável pelas artes cênicas que desenvolveu, em seu maior período de existência, diretrizes para a área do teatro, fortaleceu a produção e difusão desta linguagem no Brasil.

ANEXO 2

QUADRO AÇÕES EM DANÇA – ÂMBITO FEDERAL

continua

Ano	Ação	Instituição Promotora	Âmbito	Local
1977	- Produção e circulação de grupos: excursões	Área da Dança - SNT	Nacional	
	- Projeto dança: abertura de novos espaços	Área da Dança - SNT	Local	SNT/ RJ
	- Festival de Arte da Bahia: Concurso Nacional de Dança Contemporânea	Funarte	Nacional	Salvador
	- Criação da Associação Paulista de Profissionais da Dança (APPD)/out	Artistas - APPD	Estadual	São Paulo
1978	- Intercâmbios de professores, atividades e festivais de artes nas universidades	Funarte	Nacional	
	- Memória da Dança: Mostra de filmes de Dança e Relatos de experiências vividas	Área da Dança - SNT	Local	RJ
	- I Ciclo de Dança Contemporânea	Área da Dança - SNT	Nacional	RJ
	- Edital Público Patrocínio de Montagem N.º 04/78 e 08/78	Área da Dança - SNT	Nacional	
	- Excursões de Dança: Corpo de Baile Municipal de São Paulo	Área da Dança - SNT	Nacional	14 cidades brasileiras: Teresina, João Pessoa, Curitiba, Porto Alegre
	- Projeto Mambembão	SNT - Funarte - MEC	Nacional	
1979	- Festival de Arte da Bahia: Concurso Nacional de Dança Contemporânea	Funarte	Nacional	Salvador (BA)
	- Apoio a 13 festivais de artes nas universidades (música, artes plásticas, cinema, dança, folclore, teatro, artesanato, fotografia, educação artística)	Funarte	Nacional	
	- Memória da Dança: Mostra de Filmes de Dança	Área da Dança - SNT	Local	RJ
	- II Ciclo de Dança Contemporânea	Área da Dança - SNT	Nacional	RJ
	- 24 eventos em dança	Funarte	Nacional	
	- Projeto Mambembão	SNT – Funarte - MEC	Nacional	Salvador (BA)
	- Festival de Arte da Bahia: Concurso Nacional de Dança Contemporânea	Funarte	Nacional	
1980	- 1.ª Mostra de Dança Contemporânea de São Paulo/out	SNT; Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo	Regional	São Paulo/SP
	- Atividades e festivais de artes nas universidades: - Festival de Arte da Bahia: Oficina Nacional de Dança Contemporânea	Funarte Funarte	Nacional Nacional	Salvador (BA)
	- Memória da Dança: Mostra de Filmes de Dança	Área da Dança - SNT	Local	RJ
	- III Ciclo de Dança Contemporânea	Área da Dança - SNT	Nacional	SNT/RJ
	- Encontro de Academias de Balé	Área da Dança - SNT	Local	RJ
	- I Mostra de Dança do Distrito Federal/ Área da Dança	Área da Dança - SNT	Local	Brasília/DF
	- 42 eventos em dança	Funarte	Nacional	
1981	- Projeto Mambembão	SNT - Funarte - MEC	Nacional	
	- Atividades e festivais de artes nas universidades	Funarte	Nacional	
	- Festival de Arte da Bahia: Oficina Nacional de Dança Contemporânea	Funarte	Nacional	Salvador (BA)
	- IV Ciclo de Dança Contemporânea	Serviço Brasileiro de Dança - Inacen	Nacional	RJ
1982	- Congresso Nacional do Ensino da Dança	Serviço Brasileiro de Dança - Inacen	Nacional	RJ
	- Atividades e festivais de artes nas universidades	Funarte	Nacional	Salvador (BA)
	- Festival de Arte da Bahia: Oficina Nacional de Dança Contemporânea 82	Funarte	Nacional	Salvador (BA)
	- V Ciclo de Dança Contemporânea		Nacional	RJ

continua

Ano	Ação	Instituição Promotora	Âmbito	Local
1982 (cont.)	- III Encontro de Academias de Dança	Serviço Brasileiro de Dança - Inacen	Local	RJ
	- Projeto Capoeira Dança	Serviço Brasileiro de Dança - Inacen	Local	RJ
	- Inauguração do novo Teatro do Liceu	Serviço Brasileiro de Dança - Inacen	Local	RJ
	- II Congresso Nacional do Ensino da Dança com a Exposição de Ensino da Dança	Centro Educacional de Balé Leda Luqui e Inacen	Estadual	RJ
	- I Mostra Regional de Dança e II Seminário Maranhense de Dança	Secretaria de Cultura do Maranhão; Associação Maranhense de Dança; Teatro Arthur Azevedo	Regional	São Luiz/MA
1983	- VI Ciclo de Dança	Serviço Brasileiro de Dança - Inacen	Nacional	Teatro do Liceu – RJ
	- Exposição “Ballet – 50 anos de Visitantes” com curso de reciclagem para profissionais e professores de dança	Serviço Brasileiro de Dança - Inacen	Local	Cenacen e Auditório Murilo Miranda – RJ
	- Ciclo de Conferências e Workshops	Serviço Brasileiro - Inacen; União Internacional de Intercâmbio Cultural - UNIC	Internacional	RJ
	- Dançarte: Exposição Coletiva de Artes Plásticas com o Tema “A Dança”	Serviço Brasileiro - Inacen - MEC	Local	Hotel Nacional Rio – RJ
	- Apoio ao Festival de Dança de Joinville	Serviço Brasileiro de Dança do Inacen	Nacional	Joinville/SC
	- Festival de Arte da Bahia: Oficina Nacional de Dança Contemporânea	Funarte	Nacional	Salvador (BA)
1984	- I Mostra Regional de Dança	Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão e Coordenação de Ação e Difusão Cultural	Regional	Maranhão
	- Mostra Regional de Dança de Recife	Serviço Brasileiro de Dança - Inacen	Regional	Recife/PE
1985	- Festival de Arte da Bahia: Oficina Nacional de Dança Contemporânea	Funarte	Nacional	Salvador- BA
	- Curso de Dança Afro-Contemporânea	Serviço Brasileiro de Dança - Inacen - MinC	Local	Brasília – DF
	- X Festival de Inverno de Campina Grande com a Exposição Ballet “50 anos visitantes”	Serviço Brasileiro de Dança - Inacen – MinC	Local	Teatro Municipal Severino Cabral / Campina Grande (PB)
	- VII Encontro de Escolas de Dança	Serviço Brasileiro de Dança - Inacen - MinC	Local	RJ
1986	- A Dança no Cinema	Serviço Brasileiro - Inacen; Cinemateca do MAM; BNDES	Local	Auditório BNDES – RJ
	- Protestos pela falta de teatro e espaço para a Dança: 1.º de maio da Dança; Deixa eu Dançar; Metrôdança; Rio Dança	Rio Dança/Companhias de Dança Independentes do Rio de Janeiro	Local	RJ
	- Festival de Arte da Bahia: Oficina Nacional de Dança Contemporânea	Funarte	Nacional	Salvador/BA
1987	- I Festival Nacional de Danças Populares	Instituto Brasileiro de Dança - Inacen- MinC; Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado/ 1.º Núcleo de Cultura	Nacional	Campo Grande (PB)
	- Projeto Terças de Dança com o Projeto de Dança e de Devotos de Dança	Inacen	Local	Brasília/DF
	- Espetáculo e Exposição (protesto): “E a dança continua...”, pela falta de espaço e teatro para a dança	Nimbus Cia de Dança; Cias Independentes de Dança do Rio; Serviço Brasileiro de Dança - Inacen - MinC; Funarj	Local	RJ
	- IV Mostra Regional de Dança em São Luiz	Serviço Brasileiro de Dança - Inacen - MinC	Regional	São Luiz/MA
	- Festival de Arte da Bahia: Oficina Nacional de Dança Contemporânea	Funarte	Nacional	Salvador/BA
1988	- Festival de Arte da Bahia: Oficina Nacional de Dança Contemporânea 82	-	-	-
1989	- Festival de Arte da Bahia: Oficina Nacional de Dança Contemporânea 82	-	-	-

continua

Ano	Ação	Instituição Promotora	Âmbito	Local
1990	- Dança em Vídeo: os mais célebres balés pelas melhores companhias do Brasil e do mundo		Local	RJ
	- I Fórum de Dança Contemporânea	Regina Miranda		
	- Formação do Movimento Contemporâneo	Regina Miranda		Galpão das Artes - RJ
1991	- II Fórum de Dança Contemporânea	Regina Miranda	Local	Galpão das Artes - RJ
	- Olhar Contemporâneo da Dança	Ibac	Nacional	Teatro Cacilda Becker - RJ
	- Seminário sobre formação do artista e do professor de dança	Dpto de Ação Cultural do Ibac - Coord. de Desenvolvimento de Recursos Humanos: Valeria Ribeiro Peixoto, Alfredo Moreira	Nacional	Museu do Folclore Edison Carneiro - RJ
	- Festival de Dança de Joinville	Apoio Ibac	Nacional	Joinville/SC
	- 1.ª Mostra de Dança Contemporânea	Apoio Ibac	Estadual	Juiz de Fora/MG
	- Mercado Paralelo da Dança	Apoio Ibac	Estadual	Belo Horizonte/MG
	- Apoio ao Grupo Cisne Negro para temporada em Buenos Aires; ao Grupo Vacilou Dançou	Apoio Ibac	Nacional	
1992	- Seminário Reflexão Dança/Bahia	Ibac	Nacional	Salvador/BA
1993	- Olhar Contemporâneo da Dança '93	Ibac	Nacional	
1994	- Dança no Cacilda Becker	Funarte/Ibac - MinC		RJ
1995	- Dança no Cacilda Becker	Funarte - MinC		RJ
	- Prêmio Estímulo a Grupos de Teatro e Dança	Funarte - MinC/Portaria n.º 101 de 19/09/94	Nacional	
	- Programas de Promoção e Incentivo as Artes Cênicas que visavam apoiar a produção, pesquisa e difusão	Funarte/MinC	Nacional	
	- Promoção e Difusão de intercambio de bens e serviços	Funarte/MinC	Nacional	
	- Prêmio MinC Troféu Mambembe de Dança 1995	Funarte	Nacional	
	- Apoio à Excursão de Espetáculos Teatrais	Funarte	Nacional	
	- Dança no Cacilda Becker	Funarte	Nacional	RJ
1996	- Funarte – Prêmio Estímulo a Grupos de Teatro e Dança	Funarte/MinC	Nacional	
	- Oficina de Dança Contemporânea da Bahia (apoio a participação de convidado internacional)	Funarte	Internacional	Salvador
	- Panorama da Dança	Funarte	Internacional	RJ
	- Prêmio MinC Troféu Mambembe de Dança 1996	Funarte	Nacional	
1997	- "Funarte na Cidade"	Coordenação de Dança e Ópera - Funarte/MinC	Nacional	
	- Troféu Mambembe de Dança 1997 (1.º semestre: 10 troféus e no 2.º semestre: 23 troféus)	Funarte/MinC	Nacional	
1998	- Visita da Funarte às Secretarias de Cultura de estados e municípios para ver interesse em continuidade e estas deverão indicar representantes da área da dança para trabalhar diretamente no projeto Funarte na Cidade.	Funarte/MinC	Nacional	
	- Publicação do livro "Funarte em Ação"	Funarte/MinC	Nacional	RJ
	- Dança Brasileira	Funarte/MinC		RJ
	- Mergulho na dança	Funarte/MinC		
	- Apoio a festivais de dança	Funarte/MinC	Nacional	
	- Programa "Dança Funarte na Cidade"	Funarte/MinC	Nacional	
	- Incentivo aos grupos regionais	Funarte/MinC	Regional	
	- Programa de formação	Funarte/MinC	Nacional	
	- O Teatro Cacilda Becker (sala do Rio de Janeiro) destinada exclusivamente à dança	Funarte/MinC	Local/Nacional	RJ
	- Difusão Internacional/ Secretaria de Intercâmbio e Projetos Especiais	Funarte/MinC	Internacional	
	- Lançamento do livro de Graziela Rodrigues: "Bailarino Pesquisador Interprete: processo de formação"	Funarte/MinC	Nacional	RJ
- Programa de Apoio a Excursões de Espetáculos de Teatro e Dança, pela Portaria n.º 28 de 27/02/98	Funarte/MinC	Nacional		

conclusão

Ano	Ação	Instituição Promotora	Âmbito	Local
1999	- Funarte na Cidade/ Pela Portaria no. 084 de 05 de julho, de 1999	Coordenações de Teatro e Dança da Funarte	Nacional	Brasília, Manaus, Boa Vista, Belém, Macapá, São Luis, Teresina, Goiânia, Palmas, Cuiabá, Campo Grande, Porto Velho, Rio Branco, São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador, Aracaju, Maceió, Recife, Fortaleza, Natal e João Pessoa, Fortaleza
	- Edital Oficina de Ator e Bailarino	Coordenação de Difusão Cultural – Funarte	Local	Brasília-DF
	- Seminário A Dança no Rio de Janeiro	Funarte, UERJ, UFRJ, UFRRJ, Funarj e Senac (Vera Lopes)/	Local	Teatro Cacilda Becker/RJ
2000	- Publicação de catálogo sobre 72 grupos e companhias de dança brasileiras com o intuito de levantar o perfil da dança no país	Funarte	Nacional	RJ
	- Apoio a festivais de Artes Cênicas não apoiados pelo Fundo Nacional de Cultura: XIII Festival de Dança do Rio de Janeiro (RJ); Festival de Dança de Aracaju (SE); Festival de Dança de Vitória (ES); Festival do CONE-SUL e Bento em Dança, em Bento Gonçalves (RS); VIII Mostra de Dança de Florianópolis (SC); IX Festival de Dança do SESI, em Belém (PA); Mostra de Dança Conserve a Dança, em São Paulo (SP); IX Panorama Rio Arte de Dança	Funarte	Nacional	
	- Apoio a eventos: Encontro FORUM de Dança, na Aldeia de Arcozelo (RJ); Congresso e Fórum de Dança em Porto Alegre (RS)	Funarte		
	- Prêmio Estímulo para Teatro e Dança, na Bahia/Funarte; Fundação Cultural do Estado da Bahia/ 50% x 50% (p.9)	Funarte	Nacional	Bahia
	- Apoiou o Encontro dos produtores culturais da Região Sul da rede de Promotores Culturais da América do Sul e do Caribe para discutir manutenção da Rede Cultural do Mercosul	Funarte	Estadual	
	- Participação do coordenador de dança da Funarte no International Dance Fair NRW na Colombia e no evento “Lugar a`Dança”, em Lisboa (PT)	Funarte	Internacional	Colômbia e Lisboa
	- Apoio à Circulação de espetáculos de Teatro e Dança: apoio ao Ballet Stagium para o RJ; Homem Cia de Dança Contemporânea e, Florianópolis;Thanzhaus, da Cia de Dança, em São Paulo	Funarte	Internacional	
	- Cursos e oficinas em Artes Cênicas	Funarte	Nacional	RJ
	- Projeto “A Dança no Brasil”, no Teatro Cacilda Becker (p. 16 grupos)	Funarte		RJ
	- Reforma do Teatro Cacilda Becker	Funarte	Local/Nacional	
2001	-	-	-	-
2002	- Participação no <i>First International Disability Special Arts Festival</i>	Funarte	Internacional	Izmir – Turquia
	- Programa EnCena Brasil Teatro e Dança para montagem e circulação de espetáculos (124 projetos premiados e 711 inscritos)	Funarte	Nacional	
	- Apoio a festivais no país	Funarte/Deacen	Nacional	

Fonte: Pesquisa documental (2010)

ANEXO 3
MOÇÃO DA 10.^a REUNIÃO DO CONSELHO
NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL

MINISTÉRIO DA CULTURA

Conselho Nacional de Política Cultural

MOÇÃO N.º 25, DE 23 DE JUNHO DE 2010.

Moção de Apoio à Câmara Setorial de Dança pelo cumprimento da Recomendação n.º 01/2005, que aconselha a todas as instâncias públicas ou privadas, em todas as esferas da Federação, que evitem o uso da nomenclatura ARTES CÊNICAS como expressão generalizadora de áreas distintas como Teatro, Dança, Circo e Ópera.

O CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL – CNPC, reunido em Sessão Ordinária, nos dias 22 e 23 de junho de 2010, e no uso das competências que lhe são conferidas pelo Decreto n.º 5.520, de 24 de agosto de 2005, alterado pelo Decreto n.º 6.973/2009, tendo em vista o disposto em seu Regimento Interno, aprovado pela Portaria n.º 28, de 19 de março de 2010, e:

Considerando que a Dança é uma linguagem artística autônoma no campo do conhecimento;

Considerando a importância da Dança como forma de expressão artística cultural no Brasil;

Considerando que, segundo dados do IBGE, a Dança é a segunda atividade artística mais disseminada no território, sendo que cinquenta e seis por cento dos municípios brasileiros abrigam grupos de dança;

Considerando que o ensino da Dança tem suas próprias Diretrizes Curriculares organizadas pelo Ministério da Educação – MEC e pertence a área de ARTES; e

Considerando a necessidade de alteração da legislação vigente para a adequação necessária de maneira a assegurar e fortalecer os direitos e deveres dos artistas da dança a fim de que possam empenhar, efetivamente, suas atividades de forma coerente com suas especificidades;

Manifesta seu total e irrestrito apoio ao cumprimento da Recomendação n.º 01/2005, da Câmara Setorial de Dança, que aconselha a todas as instâncias públicas ou privadas, em todas as esferas da Federação, que evitem o uso da nomenclatura ARTES CÊNICAS como expressão generalizadora de áreas distintas como Circo, Dança, Ópera e Teatro.

JOÃO LUIZ SILVA FERREIRA^b

Ministro de Estado da Cultura

Presidente do Conselho Nacional de Política Cultural

GUSTAVO VIDIGAL

Secretário-Geral do Conselho Nacional de Política Cultural

Publicado no DOU de 06/07/2010, SEÇÃO 1, p. 15

ANEXO 4 QUESTIONÁRIO

Caro (a) Entrevistado (a)

Este questionário diz respeito ao estudo sobre as formas de participação da sociedade civil no processo de implementação do Sistema Nacional de Cultura, Plano Nacional de Cultura e Plano Nacional de Dança que comporá a Tese de Doutorado da pesquisadora.

Entendo ser desnecessário sublinhar a carência de estudos e pesquisas sobre Política Cultural na área de Dança e é nessa idéia que me apoio para solicitar, às organizações da sociedade civil, respostas a este questionário. Confio que cada um compreenderá a importância deste instrumento de pesquisa para o estudo que me proponho a desenvolver.

A contribuição das respostas extrapolará as questões individuais, pois será direcionada a uma reflexão acerca dos coletivos e organizações que atuam em prol da Dança, no Brasil, e aponta para a importância de se dar início a um diálogo que se propõe a identificar os lugares, organizações e mobilizações desta Área.

Comprometo-me, como pesquisadora, a manter o anonimato quanto aos nomes dos entrevistados, utilizando as informações somente para os fins a que esta pesquisa se destina, visando levantar as vozes e os modos de atuação da sociedade civil na área específica da Dança ou quando à ela relacionados.

Solicito um prazo de entrega até 22 de fevereiro podendo o mesmo ser feito por e-mail.

Agradecendo sua contribuição, reitero, ainda, que qualquer dúvida poderá ser esclarecida pelo e-mail: marilaemovimento@hotmail.com.

Atenciosamente,

Marila Velloso

QUESTIONÁRIO DESTINADO A DIRIGIDO ÀS ORGANIZAÇÕES DA SOCIEDADE CIVIL

1. Dados Gerais

1.1 Nome ou razão social da organização:

1.2 Indique a data de criação da organização (favor especificar, dia, mês e ano, se possível):

1.3 Mencione se a organização se constitui como pessoa jurídica: _____

1.4 Endereço:

1.5 Telefones:

1.6 Cidade: _____ Estado: _____

1.7 Responsável ou responsáveis:

1.8 Contato em meio eletrônico (e-mail, site, blog, etc.):

1.9 Caso tenha ocorrido, ao longo do tempo, alteração no nome ou razão social da organização ou no tipo de pessoa (física ou jurídica), favor mencionar:

1.10 Mencione quais os tipos de dança são abarcadas pela Organização:

a) Todas (clássica, moderna, contemporânea, de salão, etc.): ()

b) Apenas uma: ()

Qual: _____

c) Outras especificidades ou tipos de dança abarcadas pela organização:

1.11 Mencionar quais os meios de subsistência que garantem o funcionamento da organização (cobrança de anuidade, apoio de instituições, etc.):

Obs.: _____

2. O Ministério da Cultura, no Caderno do Plano Nacional de Cultura, considera a sociedade civil como organizada e não organizada, conforme discriminado abaixo. Favor assinalar com um "x" a opção na qual essa organização se insere:

Organizada:

a) Sindicato ()

b) Ordem ()

c) Oscip ()

d) ONG ()

Não organizada:

a) Agente Cultural ()

b) Grupo Informal ()

c) Cidadão ()

Obs.: _____

3. Quem participa atualmente da organização? Assinale com um "x" as opções nas quais se inserem os participantes que compõem essa organização:

3.1 Profissionais da dança:

a) Professores:

- 3.1.a.1 - universitários ()
3.1.a.2 - de academias ()
3.1.a.3 - de companhias de dança ()
3.1.a.4 - de escolas de dança públicas do Estado (federal, estadual, municipal) ()
3.1.a.5 - de grupos informais ()

b) Dançarinos, bailarinos e (ou) criadores-intérpretes:

- 3.1.b.1 - de companhias subsidiadas por recursos públicos
de Estado (federal, estadual, municipal) ()
3.1.b.2 - de companhias ou grupos independentes ()
3.1.b.3 - de companhias subsidiadas por patrocínio privado (iniciativa privada) ()
3.1.b.4- artistas independentes ()

c) Pesquisadores:

- a) Acadêmicos ()
b) Artistas ()

3.2 Coreógrafos ()

3.3 Curadores ()

3.4 Produtores ()

3.5 Gestores culturais ()

3.6 Outros ()

Quais: _____

3.7 Estudantes de dança ()

3.8 Comunidade e interessados em dança em geral ()

3.9 Profissionais de outras áreas ()

Quais: _____

3.10 Outros ()

Quais: _____

3.11 Outras instituições ou organizações participantes ()

Quais: _____

Obs.: _____

4. Assinale o número aproximado de participantes que compõem a organização:

a) De 01 a 10 ()

b) De 11 a 20 ()

c) De 21 a 50 ()

d) Acima de 50 ()

Obs.: _____

5. A organização se reúne para estudar e discutir temas:

a) Esporadicamente ()

b) Continuadamente ()

c) Para assuntos emergenciais ()

d) Outra ()

Qual: _____

Obs.: _____

6. Assinalar com um "x", quais os meios utilizados para a comunicação/contato com os participantes:

a) Internet ()

b) Mailing ()

c) Aula Vox ()

d) Telefone ()

- e) Correio ()
 f) Outros ()
 Qual: _____

7. Quais os procedimentos utilizados durante os encontros para debater e decidir temáticas ou questões? Assinale as opções que achar necessário:

7.1 Como se estabelece a colocação do tema:

- a) É agendado em reunião ou pauta prévia à data da reunião ()
 b) A apresentação do tema é realizada por escrito ()
 c) Apresentação do tema é realizada oralmente ()
 d) Outros ()
 Quais: _____

7.2 Quais critérios são utilizados para se debater sobre os temas:

- a) Inscrição de nomes ()
 b) Debate livre sobre o tema ()
 c) Estabelecimento de um tempo (minutagem) para cada expositor ()
 d) Entendimento sobre o assunto ()
 e) Por levantamento de consensos e dissensos ()
 f) Caso seja por levantamento de consensos e dissensos, os mesmos são colocados:
 7.2.f.1 - Por escrito ()
 7.2.f.2 - Oralmente ()
 7.2.f.3 - Outros ()
 Quais: _____

7.3 Como são decididos os encaminhamentos:

- a) Por consenso entre os participantes ()
 b) Pelo encaminhamento de alguns membros ()
 c) Por votação ()
 d) Outros modos ()
 Quais: _____

Obs.: _____

8. Sobre quais instâncias de poder são debatidas temáticas em torno da dança?

- a) Instância Municipal ()
b) Instância Estadual ()
c) Instância Federal ()

Obs.: _____

9. Quais os temas debatidos na organização?

- a) Representatividade da área ()
b) Projetos de Dança ()
c) Sistema Nacional de Cultura ()
d) Plano Nacional de Cultura ()
e) Plano Nacional de Dança ()
f) Conferências de Cultura ()
g) Editais Públicos ()

Quais e em que instâncias de poder público: _____

- h) Leis de Incentivo e Fundos de Cultura ()

Quais: _____

- i) Lei específica para a dança ()

- j) Questões no âmbito municipal ()

Quais: _____

- l) Questões no âmbito estadual ()

Quais: _____

- m) Questões no âmbito federal ()

Quais: _____

- n) Outras ()

Quais: _____

Obs.: _____

10) Com quais das instâncias de poder acima mencionadas a organização dialoga e/ou se mobiliza? E em que formatos costuma se mobilizar?

10.1 Instâncias

- a) Instância Municipal
- b) Instância Estadual
- c) Instância Federal

10.2 Formatos

- a) Enviando solicitações em documentos por escrito (carta, moção, etc.)
- b) Agendando audiências públicas com gestores
- c) Ações judiciais
- d) Manifestações Públicas
- e) Elaborando e promovendo pré-conferências

Quais: _____

- f) Participando e se organizando junto a outros grupos/formatos de organização
- g) Elaborando encontros, assembléias, e/ou atividades junto à comunidade

Quais: _____

- h) Outros formatos

Quais: _____

Obs.: _____

11. A organização se inter-relaciona com grupos de outras áreas? (Ex.: Artístico-Cultural, Saúde, Educação, Comunicação, etc.).

- a) Sim
- b) Não

Em caso afirmativo, mencione quais:

Obs.: _____

12. A organização esteve presente em alguns dos espaços de participação propostos pelo Ministério da Cultura, discriminados a seguir?

- a) Seminários
- b) Oficinas
- c) Conferências
- d) Redes de Articulação
- e) Fóruns permanentes

Em caso de participação em algum destes eventos, mencione o período e o local de realização:

Obs.:

13. A organização participou da equipe de organização de algum destes espaços à exemplo de conferências de cultura?

- a) Sim
- b) Não

Em caso afirmativo mencione em qual:

Obs.:

14. A organização foi convidada a compor a mesa junto a outras instituições em algum destes espaços?

- a) Sim
- b) Não

Em caso afirmativo, mencione em qual:

Obs.:

15. A organização já elegeu ou indicou representantes para a área da Dança em alguma instância de poder ou para compor alguma Comissão ou Delegação de Conferência? Assinale com um "x" quais:

- a) Colegiado de Dança (antigas Câmaras Setoriais) ()
 b) Coordenação de Dança Funarte ()
 c) Coordenação de Dança de alguma instância de poder municipal e/ou estadual ()

Quais: _____

- d) Comissão de Lei de Incentivo à Cultura Municipal ()
 e) Comissão de Lei de Incentivo à Cultura Estadual ()
 f) Comissão de Fundo Municipal de Cultura ()
 g) Comissão de Fundo Estadual de Cultura ()
 h) Conselho Municipal de Cultura ()
 i) Conselho Estadual de Cultura ()
 j) Conselho Nacional de Política Cultural ()
 l) Delegado (a) em Conferência Municipal de Cultura ()

Qual e em qual período? _____

- m) Delegado (a) em Conferência Estadual de Cultura ()

Em qual e ano: _____

- n) Delegado (a) em Conferência Pré-Setorial de Cultura ()
 o) Outras ()

Quais: _____

Obs.: _____

16) Assinale quais critérios e requisitos a organização utiliza para escolher seus representantes para a área de atuação política da dança?

- a) Capacidade propositiva ()
 b) Conhecimento macro sobre as condições da área da Dança ()
 c) Conhecimento sobre condições locais da Dança ()
 d) Capacidade de articulação entre distintas instâncias e para estabelecer relações ()

- e) Experiência e conhecimento sobre instâncias de participação
(Conselhos, Comissões, Conferências, Fóruns, etc.) ()
 - f) Assertividade ()
 - g) Cordialidade ()
 - h) Aparência física ()
 - i) Reconhecimento público ()
 - j) Capacidade para se comunicar e dar retorno à organização e a comunidade ()
 - k) Capacidade para defender os interesses da organização ()
 - l) Outros ()
- Quais: _____

17. A organização recebeu o Plano Nacional de Dança (PND) para estudo e contribuições para sua elaboração?

- a) Sim ()
- b) Não ()

Em caso afirmativo mencione a fonte de onde recebeu o PND e, se possível, quando:

Obs.: _____

18. Caso a organização tenha recebido o PND, como considera o tempo que foi disponibilizado para estudo e encaminhamento de sugestões para o PND?

- a) Mais que suficiente ()
- b) Suficiente ()
- c) Insuficiente ()

Obs.: _____

19. A organização participou de reuniões ou encontros com o representante do Colegiado de Dança de seu estado?

- a) Sim ()
- b) Não ()

20. Em caso afirmativo, a organização considera suficiente a freqüência dos encontros e reuniões que teve com o representante de seu estado do Colegiado de Dança?

- a) Sim
- b) Não

Obs.: _____

21. Caso a organização tenha participado de encontros e reuniões com representante do Colegiado de Dança quais os procedimentos utilizados durante os encontros para debater e decidir temáticas ou questões? Assinale as opções que achar necessário no que concerne a:

21.1 Como se estabelece a colocação do tema:

- a) É agendado em reunião ou pauta prévia a data da reunião
- b) A apresentação do tema é realizada por escrito
- c) Apresentação do tema é realizada oralmente
- d) Outros

Quais: _____

21.2 Quais critérios são utilizados para se debater sobre os temas:

- a) Inscrição de nomes
- b) Debate livre sobre o tema
- c) Estabelecimento de um tempo (minutagem) para cada expositor
- d) Entendimento sobre o assunto
- e) Por levantamento de consensos e dissensos
- f) Caso seja por levantamento de consensos e dissensos os mesmos são colocados:

Por escrito

Oralmente

Outros

Quais: _____

21.3 Como são decididos os encaminhamentos:

- a) Por consenso entre os participantes
- b) Pelo encaminhamento de alguns membros
- c) Por votação
- d) Outros modos

Quais: _____

Obs.: _____

22. Como a organização considera que tem sido a articulação nacional em torno do Plano Nacional de Dança (PND)?

- a) Alta
- b) Moderada
- c) Fraca

23. Como a organização considera que tem sido a articulação estadual em torno do Plano Nacional de Dança (PND)?

- a) Alta
- b) Moderada
- c) Fraca

24. Como a organização considera que tem sido a articulação municipal em torno do Plano Nacional de Dança (PND)?

- a) Alta
- b) Moderada
- c) Fraca

25. A organização tem conhecimento sobre o que as representações de outros estados do Brasil apresentam de consensos e dissensos sobre os eixos e diretrizes elaborados no PND?

- a) Sim
- b) Não

Obs.: _____

26. A organização já participou de algum processo de elaboração de Lei para a Cultura, Artes Cênicas e (ou) a Dança?

a) Sim ()

b) Não ()

Em caso afirmativo mencione em quais instâncias e junto a quais outras organizações:

Obs.: _____

27. A organização entende como necessário a elaboração de uma Lei específica para a Dança que a legitime enquanto de área de conhecimento autônoma?

a) Sim ()

b) Não ()

c) Talvez ()

Obs.: _____

28. Como a organização percebe a atuação política na área da dança:

a) Alta ()

b) Moderada ()

c) Fraca ()

29. Mencione se deseja ter o nome da organização mencionado como uma das fontes de consulta no projeto de tese desta pesquisadora:

a) Sim ()

b) Não ()

Obs.: _____

Assinatura do responsável pela organização

RG: _____