

Secretaria de Estado da Cultura e



Mariana Vaz de Camargo

Laura Bruno

Adriana Macul

Projeto

“Bichos da seda deslocados?”

Relatório Final

Julho/2008

PROJETO REALIZADO COM APOIO



SECRETARIA DE
ESTADO DA CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
TRABALHANDO POR VOCE

Agradecimentos

Aos entrevistados da pesquisa, que generosamente nos receberam e muito contribuíram com suas histórias e reflexões: Cacá Callegari, César Gouvêa, Clara Gouvêa, Geórgia Lengos, Helena Katz, Iracity Cardoso, Juliana Moraes, Key Sawao, Letícia Sekito, Patrícia Werneck, Paula Salles e Sandro Borelli.

Aos participantes da mesa-redonda do primeiro evento, na Casa das Rosas, por sua contribuição generosa e voluntária: Antônio Luís Zerbeto Rocha, Cristian Duarte, Dora Leão e Sônia Sobral.

A todos os que estiveram presentes, trocaram idéias, conversaram, debateram, deram opiniões, reclamaram nos eventos realizados, nas mesas de bar, nos corredores, nos saguões dos teatros e contribuíram para as reflexões aqui esboçadas.

À Tatiana Machado, pela criação do logo da Tríade e pela arte dos convites (além da paciência com nossas infinitas discussões);

À Casa das Rosas – em especial, ao Doni e à equipe de produção - que nos acolheu para a realização da mesa-redonda em 09 de abril de 2008.

À Galeria Olido – em especial, à Sula - que nos acolheu para a realização do evento de encerramento, em 08 de julho de 2008.

Aos funcionários da Secretaria de Estado da Cultura, gentis e atenciosos: em especial, à Kenia e à Tatiana, que prontamente ajudaram-nos e socorreram-nos durante o processo.

À Secretaria de Estado da Cultura, pelo apoio do PAC4.

Nota introdutória: para desobstruir rotas de fuga

A pergunta-guia dessa pesquisa, bem como as reflexões e hipóteses que nos guiaram/guiam, perseguiram/perseguem são fundadas em nossas práticas no mundo da arte, principalmente na dança (em seus múltiplos diálogos).

Assim como nossos entrevistados, temos vivido “vidas duplas, triplas, quádruplas...” para nos sustentarmos; temos passado mais tempo escrevendo editais do que criando; temos tido pouco tempo e energia pra mergulhos profundos criativos; engajamo-nos em espetáculos, por meses ou anos, que só apresentamos um par de vezes; poucas vezes temos a sorte de sermos “sorteadas” em um edital; muitas vezes não vimos uma crítica de espetáculos nossos ou de amigos próximos em jornais; algumas vezes, temos a persistência necessária, outras pensamos em jogar tudo pro alto; dobramo-nos a cachês inaceitáveis; aceitamos trabalhos inaceitáveis; queremos e não queremos uma vida com uma rotina; criamos grupos fictícios, com validade de um projeto, para concorrer a editais; ao invés de dizer não, adaptamos projetos criativos a demandas de contratantes...

Ou seja, não falamos de práticas ou realidades externas às nossas. Muito pelo contrário: o leitor pode sim ouvir o eco de nossas vozes, dúvidas e pensamentos nas falas de nossos colegas; como se, em parte, esse “personagem-artista-entrevistado” fosse Adriana-Laura-Mariana, em suas muitas facetas. Não estamos atrás, mas junto dessas entrevistas.

Incluam-nos dentro dessa: a cada prática ou fato que colocamos luz, pode-se ver também uma auto-reflexão que persegue caminhos de respostas: será que podemos fazer diferente? Afinal, para nós, a proposta dessa pesquisa veio de uma sensação de falta de oxigênio e dificuldade de respirarmos artisticamente. Unimo-nos nas fronteiras de um deserto: nossa junção poderia ser uma alternativa. Por meses, nos encontrávamos por horas a fio para debater. O incômodo frente à forma de vida que levamos nos unia. A possibilidade de concorrer ao PAC levou-nos à idéia de ampliarmos as reflexões para um projeto de pesquisa: sim, essa pesquisa também surgiu “para se adequar a um edital” (!), com o intuito que algum financiamento viesse e permitisse-nos permanecer dedicadas àquelas discussões de maneiras para desobstrução das rotas de fuga. Esperamos que seja um primeiro passo.

Adriana, Laura e Mariana – Junho/ 2008.

Sumário

Introdução	5
1.1	Artista: bicho da seda deslocado?.....5
1.2	Contexto: “forjando” condições de existência.....6
1.3	Nós, artistas-híbridas7
1.4	Objetivo8
1.5	Procedimentos de Pesquisa.....9
1.5.1	Sobre a identidade dos entrevistados..... 10
1.6	Resumo do percurso 11
2	Arte: trabalho e profissão 13
2.1	Flexibilização e precarização do trabalho 13
2.2	Sociedade salarial? 15
2.2.1	Viver por “empreitada”: laboratórios de flexibilidade 16
2.2.2	“Vida dupla, tripla, quádrupla...”: 19
2.2.3	Sobrecarga: dá pra dizer “não”?21
2.3	Instabilidade: como manter a criação?.....22
2.4	Fetichismo da mercadoria: quando dizer “não”?24
2.5	Dá pra viver de dança em São Paulo?.....27
2.5.1	Paitrocínio: só os ricos fazem arte?.....27
2.5.2	Quem fica?.....28
2.5.3	“eu ia me circulando” 29
2.6	Artista trabalhador:30
2.6.1	Rotina30
2.6.2	Salário, carteira assinada...32
2.7	Conseqüências da instabilidade: corrosão do caráter?.....33
2.7.1	Tempo: não há longo prazo33
2.7.2	Atrás da “cortina libertária” da flexibilização34
2.7.3	Ética do trabalho36
3	Política cultural, programas e mercado39
3.1	Relevância do Estado para o financiamento da cultura39
3.2	“Empurrãozinho”: política cultural?.....42
3.3	A esfera política: lamentar não, brigar sim.42
3.3.1	O Mobilização Dança e o Fomento à Dança da cidade de São Paulo.44

3.3.2	A São Paulo Companhia de Dança	49
3.4	Avaliando-se editais	53
3.4.1	Quem escolhe?.....	54
3.4.2	Prós	55
3.4.3	Contras	58
3.5	Faltam espaços de circulação	62
4	Da conjuntura: grupos com prazo de validade, arte solitária	67
4.1	Ser novo: como entrar e ser aceito?	68
4.1.1	O papel da faculdade	70
4.2	Vôos solos x vôos em grupo: circunstância ou princípio?.....	72
4.2.1	Grupo com prazo de validade.....	74
4.2.2	Como ser só?.....	76
4.3	Guetos ou classe: vamos lá, gente, vamos sair dos estúdios...	77
4.3.1	O mistério da classe teatral: arte coletiva?	79
5	Sobre pesquisa: das relações entre arte e ciência.....	80
5.1	Afinal, o que é pesquisa em dança?	80
5.2	Compreensão do que é pesquisa alterará o mercado.....	84
5.2.1	Necessidade de financiamento	85
5.2.2	Necessidade de um Circuito exibidor próprio	86
5.2.3	Necessidade de referências.....	87
5.3	Arte e ciência: como se relacionam?.....	88
5.3.1	Pinceladas dos “usos sociais da ciência” de Bourdieu	88
5.4	A dança paulista como “campo”	91
6	“Teatro é negócio”: o <i>Jogando no Quintal</i> como estudo de caso.....	93
7	(In)conclusões: deslocado, descompassante ou descompassado?	97
8	Referências Bibliográficas.....	99
9	Anexos.....	101
	Anexo 1 - Matriz: análise de editais de fomento à dança	
	Anexo 2 - Lista de premiados e vencedores de editais	
	Anexo 3 - Eventos	

Introdução

1.1 Artista: bicho da seda deslocado?

Em 1971, Mário Pedrosa faz as seguintes reflexões sobre a arte no Brasil no pós-guerra:

[...] ao lado de produções manipuladas e manipuláveis pelo mercado da arte, as mais desabridas e as mais niilistas experiências atuais, por aqui e pelo mundo, eles [os artistas] se entregaram a uma operação inédita [...] o exercício experimental da liberdade (PEDROSA apud MADEIRA, [s.d.], [s.p.]).

Segundo Angélica Madeira, ele se referia à experiência do Neoconcretismo, de Lygia Clark, Helio Oiticica, Lygia Pape, Artur Barrio, entre muitos outros. Alguns anos mais tarde, sua visão é mais sombria: a capacidade de absorção do ultra capitalismo era muito maior do que se poderia prever anteriormente. Ele aponta, então, uma solução: deixar de fazer arte e fazer política. O artista tornara-se uma figura anacrônica na sociedade comodificada, ultra capitalista, pela natureza artesanal de seu trabalho.

Mário Pedrosa, em suas análises e críticas, tinha as artes visuais em primeiro plano e um olhar fundamentado nas idéias de Marx e Trotski. Independentemente desse pano de fundo, suas reflexões acerca do lugar do artista no mundo supercapitalista fazem-se pertinentes. Afinal, perguntava-se ele o que seria a arte nas próximas décadas, e se ela manteria aquela diferença que lhe permitiria separar-se do *status quo* que ele havia identificado no pós-guerra, aquela capacidade que os artistas de seu tempo ainda guardavam, “esses bichos da seda deslocados que produzem o que não se lhes pede”.

Viver de arte; sobreviver de arte; ganhar a vida como artista. Se recorrermos à matriz marxista, isso quer dizer (às vezes é) vender força de trabalho no mercado e transformar – ou ter sua arte transformada – em mercadoria. Descobrir-se artista é “sempre meio um susto”: além do clichê (e do estigma) do artista livre e rebelde (Rancière, 2007), há a insegurança em relação à sobrevivência. E aqui, diante de tanta precariedade, aumenta o espaço para a “venda da força de trabalho” pura e simples, a realização de trabalho alienado ou com a vibratibilidade do corpo vampirizada.

1.2 Contexto: “forjando” condições de existência

A possibilidade de se realizar um trabalho em dança (e não só em dança) depende de fatores conjunturais, que podem favorecê-lo ou não. Um bom exemplo pode ser a conjuntura americana dos anos 1960/1970. É um período de muita experimentação e produção de novas possibilidades nas artes em geral. Havia um ambiente sócio-político que favorecia: anos de rebeldia, engajamento anti-puritanista e insurgência contra acontecimentos sócio-políticos da época, como a Guerra do Vietnã. Ao mesmo tempo, segundo a antropóloga Cynthia Novack (1990), a expansão econômica durante os anos 1960, nos EUA, criara condições para que se desenvolvessem possibilidades organizacionais no cenário da dança, como por exemplo, a Judson Dance Theater. Os jovens dançarinos podiam viver de maneira barata em cidades como São Francisco e Nova York, sem a necessidade de “viver de dança”, com dinheiro proveniente de trabalhos em meio-período (CAMARGO, 2008).

Essa conjuntura americana em nada se compara à brasileira - ou mais especificamente à paulista – dos anos 1990/2000. Em 2001, o Rumos Itaú Cultural Dança realizou um “mapeamento contextual” dos “fatores conjunturais que interferem no complexo setor da dança nas diferentes regiões brasileiras”. Um dos capítulos, de autoria de Leda Pereira, é sobre a cidade de São Paulo, que usamos como inspiração, base e contraponto para diálogo para a presente pesquisa.

Logo de início, ela já aponta uma realidade de São Paulo: a cidade cosmopolita, inchado pólo cultural, que oferece ao bailarino um diversificado mercado de trabalho, além das tradicionais atuações de professor e intérprete: migrações que se configuram como estratégia de sobrevivência, bem como ampliação de experiência. Como nas outras atividades, muitas vezes, a preeminência pela sobrevivência minando o fôlego artístico. Qual a opinião dos artistas: sobrevivência ou alimento à pesquisa? Ambos? Um pouco de cada? São também apontados por Pereira a predominância de bailarinos com idade entre 30 e 45 anos, bem como a escassez de companhias: em 2001, eram apenas 18 companhias. A autora também aponta o desamparo dos recursos institucionais e a falta de articulação da classe como fatores que mereceriam destaque

Intriga-nos: será que os jovens têm condição de fazer trabalhos solos consistentes, com exceção dos “pai-trocinaos?” Será que os formatos dos editais

vigentes não contribui para a i. exclusão dos jovens; ii. desarticulação da classe, e iii. olhar o “outro” como concorrente?

1.3 Nós, artistas-híbridas

Nas conversas cotidianas, transparece um sentimento da classe artística, especificamente dos artistas da dança, de desarticulação e de falta de assistência. Percebemos que, em nossas vidas, as condições para nos dedicarmos ao treinamento, à pesquisa e a criação artística interferem diretamente nas possibilidades de dar vazão a trabalhos inovadores, de cunho investigativo, com consistência e excelência artística. Ao mesmo tempo, observamos a inabilidade de grande parte da “classe” em lidar com o “mundo real”, articular-se politicamente, entender e saber transitar em meio à legislação, à realidade de patrocínio, editais e incentivo cultural.

Somos “artistas híbridas”, com formação (e, provavelmente, visão de mundo) que vem de outras áreas do conhecimento: dançarina-mestre-em-psicologia-economista; bailarina-socióloga; atriz-bailarina-psicóloga. De nossa experiência prática cremos que, hoje, compreender a TRIÁDE “artístico / burocrático / administrativo-financeiro” é essencial para que se possam criar condições para trabalhos artísticos consistentes, de pesquisa e investigação, sem finalidade imediatamente mercantil ou mercadológica. Observamos que o tipo de relação que se estabelece entre o trabalho artístico, sua viabilização e inserção no mercado da arte estão implicadas na própria forma em que a arte se manifesta.

A necessidade de reflexão acerca do contexto em que a dança se insere vem justamente da observação desta implicação na forma artística. E compreender como se dá a relação entre esse contexto e a produção artística é fundamental para nos aproximarmos do que artista da dança produz hoje na cidade de São Paulo. Logo, quando nos referimos a “uma produção em dança com excelência artística, com trabalhos que envolvem pesquisa e investigação”, faz-se necessário uma imersão no seu contexto de produção, a fim de problematizarmos a TRIÁDE: “artístico / burocrático / administrativo-financeiro”.

Um conflito entre uma crença juvenil, moderna, da arte como expressão do eu profundo do artista, como espaço de extravasamento de uma individualidade sempre primeira e única, sem herança ou herdeiros, e a consciência da arte hoje em dia como espaço pré-determinado, devidamente institucionalizado, num sistema que não comporta apenas aquilo que se entende como mercado de arte (galerias, museus, etc.), mas,

também, a própria história da arte. O que significa este conflito? Que, apesar do desejo, o gesto criador do artista na contemporaneidade (por mais desestruturador ou antiartístico que se pretenda) encontra-se cercado num sistema onde toda e qualquer atitude artística ou pretensamente antiartística parece já ter sido assimilada, catalogada. (CHIARELLI, T., 2002).

1.4 Objetivo

Pretendemos, por um lado, trazer à tona o discurso dos artistas da dança de São Paulo hoje. Cremos que a sistematização desse “eco de uma voz geral” pode servir como material para que o campo da dança se conheça um pouco mais, bem como para “agentes novos no campo” – tais como legisladores, membros dos poderes executivos, formuladores de políticas de fomento públicas ou privadas - possam compreender um pouco mais como vivem, pensam e sentem os artistas da dança paulista em 2008. Acreditamos que esse panorama possa auxiliar-nos a sair do lugar comum, dos estereótipos e permitir formulação de políticas com mais consistência, baseadas na realidade, práticas e cotidiano de uma classe.

Ao mesmo tempo, pretendemos desmontar “pensamentos feitos” relativos à imobilidade do cenário para averiguar possibilidades de criação de “espaços alternativos, descompassantes” como nos fala Tadeu Chiarelli no trecho a seguir.

“O artista contemporâneo (e falo aqui do artista contemporâneo, e não daquele que ficou inerte no mito da originalidade e/ou da individualidade incontaminada, ou daqueles que simplesmente – e pelas mais variadas razões– não se aperceberam das modificações ocorridas no campo e no sistema da arte nos últimos duzentos anos), tendo percebido a partir dessa conscientização de que cada atitude sua, em vez de exaurir o sistema da arte, sempre corre o risco de engordá-lo, viu-se entre duas opções: caía fora e ia tratar de outros assuntos (caso de Duchamp e Lygia Clark, por exemplo), ou então passava a operar nesse sistema fechado, porém não mais com a ingenuidade de seu antecessor moderno que acreditava poder com sua individualidade original modificar o mundo, mas, sim, como um produtor consciente de seu limite de atuação e consciente de que qualquer exercício de sua individualidade teria que ser praticado sempre no sentido de criar um espaço alternativo, descompassante, dentro desse sistema sempre tendente a reequilibrar-se, a recompor-se após qualquer investida”. (CHIARELLI, T., 2002).

Nesta reflexão sobre a pesquisa e investigação consistentes em dança, cabe-nos perguntar: pode ainda hoje o artista produzir aquilo que não se lhes pede? Que espaço existe para isso e como os artistas se relacionam com esse espaço? Mapear as possibilidades que o artista da dança encontra para pesquisa e como ele se relaciona e se articula com a TRÍADE é fundamental para que estes BICHOS DA SEDA DESLOCADOS possam existir.

Deste modo, o que nos interessa, através da presente pesquisa, é trazer à tona dados do cenário contemporâneo da dança paulista de modo a melhor compreendermos a realidade do artista da dança em São Paulo e sua relação com o processo de pesquisa em dança; salientar fatores que favorecem e/ou desfavorecem o processo de pesquisa e como os artistas se relacionam com isso.

Intriga-nos: como sustentar um processo de pesquisa em dança em São Paulo, hoje? Que espaço existe para o trabalho e desenvolvimento de pesquisa de linguagem em dança, na São Paulo?

1.5 Procedimentos de Pesquisa

A pesquisa foi desenvolvida por meio de duas estratégias principais: (1) mapeamento das práticas, fundos e recursos de fomento e patrocínio à dança na cidade de São Paulo e (2) doze entrevistas semi-estruturadas.

Na primeira etapa da pesquisa, o terreno foi preparado. Realizamos dois levantamentos de informações: (i) dos recursos de financiamento à dança, tais como editais municipais, estaduais e federais, editais privados, patrocinadores, etc. (anexo 1) e (ii) dos artistas / grupos da cidade de São Paulo, que fazem (ou pretendiam fazer) pesquisa em dança, inscritos e contemplados pelos Editais de Fomento, PAC e Funarte nos últimos 3 anos (anexo 2) .

Na segunda etapa da pesquisa, foram realizadas doze entrevistas semi-estruturadas. A fim de construirmos um retrato da dança no cotidiano dos artistas paulistanos, entrevistamos nove artistas da dança, escolhidos a partir do levantamento dos artistas e grupos que se inscreveram em editais de pesquisa. Foram levados em conta os seguintes aspectos para a escolha dos entrevistados:

- englobasse as danças contemporâneas; linguagens distintas, públicos distintos
- tempo de carreira/ idade: procuramos mesclar artistas jovens e artistas com mais tempo de carreira;
- membros de companhias X fundadores de companhias;
- criadores solo x criadores em grupo;

Com o intuito de complexificar o cenário e ter outros pontos de vista incluídos, entrevistamos um teórico da dança e professor universitário e uma pessoa que

exerce cargos públicos ligados à dança .Paralelamente, incluímos um artista do teatro/circo, inserido em outro contexto, para dialogarmos.

Como produto, mas também como fonte de alimentação, dois eventos públicos foram realizados. Uma mesa-redonda na abertura do projeto, para trazer novos insumos e subsídios às reflexões, bem como agregar outras opiniões, prismas e visões às nossas para auxiliar-nos na construção desse cenário inicial (contexto) em que se discutirá a relevância da TRÍADE, com a participação de um artista, um produtor de dança, um representante do setor público (responsável pela formulação/aplicação de políticas públicas em dança) e um representante do setor privado (patrocinadores da dança). Para finalizar o projeto, compartilhar reflexões e conclusões, um evento de fechamento, exposição de resultados e inauguração do Blog.

Além das estratégias supra citadas, devem ser citadas a vivência no campo das três pesquisadoras, que incluem bate-papos, listas de discussão, conversas de mesa de bar, entre outras. Um reflexão absolutamente guiada e fincada na prática, no cotidiano, a partir da vida das pesquisadoras-artistas, que se perguntam “como viver de arte?”.

A pesquisa concluiu-se com um Blog (<http://triade-bichosdadedeslocados.blogspot.com>) que tem por finalidade ser um espaço/veículo para reflexão e questionamento, além de ser um instrumento/serviço de consulta das possibilidades de recurso financeiro e de fomento para a classe.

1.5.1 Sobre a identidade dos entrevistados

Até o final debatemos qual seria a melhor maneira de preservar nossos entrevistados e, ao mesmo tempo, fazer jus a seus pensamentos e opiniões. Fazer as entrevistas e editá-las para a confecção do relatório colocou-nos em uma situação “privilegiada”. Saber-nos nessa “situação privilegiada” levou-nos a uma reflexão permanente, no sentido de usar, da melhor maneira, o material coletado, mas sem “ultrapassar os limites” éticos e a relação de confiança entre pesquisador e pesquisado.

Decidimos omitir os autores dos trechos selecionados: valem como eco das vozes de uma classe – muitas vezes contraditórios – mas não por sua personalidade. Ao mesmo tempo, algumas sessões e reflexões só têm sentido se colocadas pelo

entrevistado: é o caso da história do edital do Fomento à Dança e da criação da São Paulo Cia. de Dança, contados por Diretora Artística da Companhia, ex-assessora da dança do município de São Paulo, Iracity Cardoso, e das reflexões sobre pesquisa em dança da professora e pesquisadora Helena Katz.

1.6 Resumo do percurso

Iniciamos o **capítulo 2** recorrendo ao auxílio de reflexões de importantes autores da sociologia do trabalho (Robert Castels e Richard Sennet), bem como diálogo com pesquisas feitas anteriormente sobre o mercado de trabalho artístico brasileiro; abordamos as questões apresentadas no início da introdução: arte como profissão artística e, conseqüentemente, o mercado de trabalho artístico. Insegurança, precarização, instabilidade, vidas duplas, grupos com data de validade. Marginais? Sim e não: poucos direitos, mas sofrendo as mesmas agouras dos trabalhadores das “áreas tradicionais”.

O **capítulo 3** é dedicado à discussão da política cultural brasileira: o Estado é o principal financiador da cultura no país; entretanto, prescinde-se de uma política cultural ampla, que leve em conta pormenores e particularidades de cada uma das áreas beneficiadas. Não há como falar na relação que se estabelece entre o trabalho artístico, sua viabilização e inserção no mercado da arte sem analisarmos a estrutura das políticas de fomento à cultura em seus vários braços (e distorções), principalmente as leis de incentivo público-privadas e os editais - o Estado como principal financiador, mas não principal “decisor”. Apesar de principal instrumento de política pública, os editais são perenes, imprevisíveis: não há como sustentar trabalho contínuo contando-se com editais. Apesar de intermitentes, são uma conquista recente, com aspectos positivos e negativos, fruto de mobilização da classe. Para terminar, um aspecto fundamental para pensar-se a inserção: a falta de espaços para a circulação.

No **capítulo 4**, discutimos alguns aspectos relacionados às “conversas anteriores” que, cremos, deveríamos, enquanto classe, realizar a fim de reformular (ou formular) políticas de fomento (público ou privadas) para a área. Partimos do mapeamento contextual dos “fatores conjunturais que interferem no complexo setor da dança nas diferentes regiões brasileiras” realizado em 2001 pelo Rumos Itaú Cultural Dança, organizado pela professora Fabiana Britto (2001). São questões

abordadas aqui: os obstáculos à entrada dos novos artistas (na maior parte das vezes, jovens) e “as portas de entrada”, com uma atenção especial ao papel das faculdades de dança, que têm aumentado consideravelmente na última década. Já a segunda parte do capítulo (4.2) é dedicada às causas da “escassez de companhias”: no teatro é clara a ideia de “arte coletiva”. Será isso válido na dança também? Uma nova modalidade estaria surgindo: grupos com prazo de validade, para editais: o que é grupo? Para terminar, nos testemunhos e opiniões dos artistas, as vantagens e mazelas de se estar só ou em grupo (4.2.2).

Afinal, o que é pesquisa e o que é pesquisa em dança? O que era o ponto de partida torna-se um dos principais componentes do ponto de chegada. No **capítulo 5**, reunimos algumas das “definições” dadas pelos artistas para o termo “pesquisa em dança”: talvez o que os artistas queiram quando pedem “tempo e oportunidade” para pesquisar sejam processos mais longos, sem compromisso de produtos finais frequentes; ou a possibilidade de “rotina de trabalho” que tratamos no capítulo 2. A pesquisadora da dança e professora universitária Helena Katz atribui a falta de consenso e clareza em relação ao significado do termo a uma falta de “conversas de base” pela classe para formulação de entendimentos coletivos. Consequentemente, hoje, pela multiplicidade de usos, *pesquisa em dança* teria se tornado “um termo vazio”. A redefinição e consenso acerca do termo e do papel da pesquisa para a dança trariam modificações estruturais à organização do setor e da classe, assunto que abordamos no item 5.2. Finalizamos o capítulo trazendo novos elementos para a discussão: a noção de campo forjada por Bourdieu e sua discussão dos usos sociais da ciência: uma reflexão crítica a cerca das vantagens e desvantagens da aproximação entre arte e universidade.

Para finalizar, “tudo dito, nada concluído”: A boa-notícia é que a maior parte dos entrevistados é otimista. Já a má-notícia é que, pelo cenário esboçado, o buraco é bem embaixo: mesmo “à margem”, temos sofrido as piores auguras do capitalismo das últimas décadas – contratos de trabalho instáveis, laboratório de flexibilidade, sem longo prazo e compromissos descontínuos. Quais as brechas? Não terminamos com nenhuma fórmula mirabolante - oxalá tivéssemos...**Capítulo 6**, (in)conclusões.

2 Arte: trabalho e profissão.

Nesse capítulo, iniciamos a jornada de reflexão acerca do contexto em que a dança se insere. A profissão artística sempre foi vista como “marginal” e, conseqüentemente, poucas vezes as pesquisas na área do trabalho – por exemplo, Sociologia do Trabalho, Psicologia Social do Trabalho, Psicologia Ocupacional, Medicina Laboral entre outras – focaram a área artística. Nesse capítulo, encaramos a dança (ou a arte) como profissão. Usamos como referência, fonte de inspiração e diálogo alguns autores clássicos da Sociologia do Trabalho – como Robert Castel e Richard Sennett – bem como pesquisadores brasileiros que, nos últimos anos, estão abrindo o campo de pesquisa na área do “mercado de trabalho artístico”.

O capítulo está dividido em sete partes. Na primeira parte (3.1), a visão de Robert Castel sobre a precarização do trabalho na sociedade atual. Em seguida (3.2), em diálogo com pesquisas brasileiras, um diálogo entre o cenário construído por Castel e a situação do mercado artístico brasileiro: instabilidade, sobrecarga, vidas duplas. Na terceira parte (3.3), a busca por estratégias de sobrevivência diante de um cenário tão instável. Seguindo o caminho das “alternativas e resistências”, será que a arte resiste à lógica de mercado e à fetichização da mercadoria? Essa é a pergunta central do item 3.4. Diante do quadro construído anteriormente, de muita insegurança e instabilidade, quem consegue viver de dança em São Paulo? (item 3.5). Há, sim, um desejo por rotina e segurança, como apresentaremos no item 3.6.

Para terminar (3.7), na trilha das considerações de Sennett (1997) a respeito das conseqüências da flexibilização do trabalho no mercado atual, considerações a respeito da ética e da forma de se conviver como classe. (Classe; há uma visão de “classe”?).

2.1 Flexibilização e precarização do trabalho

Em uma conferência em 1996, Robert Castel colocara “o questionamento da função integradora do trabalho na sociedade” como a questão social da atualidade (Castel, 2004, p.239). Viveríamos uma degradação ou desagregação da “sociedade salarial” - a sociedade do século XIX, em que trabalho torna-se emprego - emprego protegido, “emprego como status”. No início do século XX, a condição salariada era ingrata e achava-se que era “um movimento transitório” e que os assalariados

poderiam tornar-se proprietários. No final do século, a partir da década de 70, a situação é oposta: percebe-se o salariado como um “estado permanente”, sendo preferível aceitá-lo a “ver se desenvolver no coração da sociedade industrial massas atingidas pelo pauperismo generalizado”, como ocorrera no início do século (Castel, 2004, p.243).

Assim, a partir da década de 70 fala-se em “sociedade salarial”, em que “a maioria dos sujeitos sociais têm sua inserção social relacionada ao lugar que ocupam no salariado”. Para Castel, é em torno desta situação que “a sociedade moderna se organizou” (Castel, 2004, p.244).

O final do século XX aponta uma nova realidade: as exigências crescentes da concorrência e competitividade pressionam a produção para cortes de custos. O trabalho foi um dos principais alvos dessa redução, através de minimização de preço e maximização de eficiência. “E a flexibilização a palavra-chave que traduz essa tendência”: nessa nova realidade, “instabilidade do emprego vai substituir a estabilidade como regime dominante da organização do trabalho” (Castel, 2004, p.249). Ou seja, precarização e uma constante condição de vulnerabilidade e desmembramento das regulações coletivas de proteção e direitos características das fases anteriores.

Como conseqüências desse processo, Castel (2004) aponta três aspectos: a (i) desestabilização dos estáveis; (ii) a instalação na precariedade (ou instalação de cultura do aleatório ou do dia-a-dia) e (iii) descoberta dos sobrantes – “pessoas que não têm lugar na sociedade, que não são integradas e talvez não sejam integráveis”. Segue Castel na descrição dessa nova classe: “são indivíduos que estão completamente atomizados, rejeitados de circuitos que lhes poderiam atribuir uma utilidade social” (Castel, 2004, p.259).

Castel toma como base a Europa Ocidental – principalmente França, Alemanha e Inglaterra para sua análise. A transposição para a realidade brasileira, como já sinalizara o autor, precisa de adaptações: diferentemente dessas sociedades, nunca conhecemos o pleno emprego e a instalação da precariedade é uma realidade desde sempre (não um fenômeno do final do século XX). Entretanto, a fundação da identidade social no trabalho e no emprego são uma realidade brasileira e as transformações recentes no mercado mundial operam transformações profundas – de realidades e perspectivas – também no mercado brasileiro.

2.2 Sociedade salarial?

Recentemente, Liliana Segnini (2007) realizou uma pesquisa acerca das relações sociais no mercado e nas relações de trabalho em música e em dança no Brasil e na França. Questionava-se pela especificidade central do trabalho artístico que o distinguiria de outras formas de trabalho. Assim como nós na proposta dessa pesquisa, Segnini observara que “o trabalho do artista é frequentemente analisado privilegiando sua performance ou obra”; já as “relações de trabalho e profissionais, implícitas nestes processos, são pouco analisadas e contextualizadas” (Segnini, 2007, p.2).

Segnini (2007, p.2) tem o intuito de “levantar o véu da produção artística” e problematizar a “tensão entre arte, trabalho e profissão”. Afinal, o trabalho artístico, para além de sua dimensão imaterial, insere-se também na lógica de mercado. E a atividade artística, como toda atividade reconhecida, segundo Becker nas palavras de Segnini, sujeita a “regras, constrangimentos, inserem-se numa divisão do trabalho, em organizações, profissões, relações de emprego, carreiras profissionais” (Becker apud Segnini, 2007, p.2). Perguntava-se a pesquisadora acerca do significado de ser reconhecido como artista na sociedade atual, salarial, num contexto de “mundialização e privatização da cultura” (Segnini, 2007, p.4). O artista é visto como um trabalhador e a “atividade artística inscrita na esfera do trabalho e dos constrangimentos singulares que a constituem” (Segnini, 2007, p.31).

Os entrevistados de Segnini - músicos membros de orquestras permanentes e bailarinos pertencentes (ou desejavelmente pertencentes) a corpos de Balés estáveis reafirmam, segundo a pesquisadora, em suas falas “o vínculo de trabalho salarial como uma das expressões da sociedade, no presente” (Segnini, 2007, p.9).

Diferentemente do resultado obtido por Segnini, para os artistas entrevistados da presente pesquisa, a realidade salarial não é conhecida no trabalho artístico: vive-se por empreitada, em situação de extrema precariedade. Precariedade nas mais diversas formas, as quais aprofundamos a seguir:

- i. Viver por “empreitada”
- ii. Sobrecarga: acúmulo de trabalho, muitos processos criativos concomitantes, beirando o esgotamento:
- iii. “Vida dupla, tripla, quádrupla....”

E, mesmo correndo o risco de uma extrapolação muito além do que temos insumos para fazer, não se pode falar tampouco em “precarização” como definida por Castel. Só se precariza algo que teve melhores condições um dia: será que, no Brasil, em algum tempo a situação do artista deixou de ser precária e marginal?

Talvez o baixíssimo número de profissionais dos espetáculos e artes – apenas 215 mil dentre 83 milhões de ocupados ou 0,26% - apontados por Segnini (2007) relacione-se com essa extrema precarização histórica: os editais e regulamentações que exigem do artista regulamentação da profissão são muito recentes. Antes disso, qual era a vantagem ou o interesse em registrar-se (e pagar mais taxas e impostos)? (Marginal por marginal, marginal por inteiro.....). Quiçá a chegada dos editais públicos e fortalecimento do financiamento público-privado (lei Rouanet) explique o crescimento desse grupo – profissionais dos espetáculos e artes - nos últimos anos, muito acima do da população ocupada entre 1992 e 2001: 67% contra 16% .

2.2.1 Viver por “empreitada”: laboratórios de flexibilidade

Segundo Segnini (2007), a carreira artística é historicamente reconhecida como “instável”. Por sua vez, tal condição tem se intensificado atualmente devido à precarização do mercado de trabalho em geral. A pesquisadora cita as pesquisa de Menger sobre o trabalho artístico na França, para quem os trabalhos artísticos são “verdadeiros laboratórios de flexibilidade” em sua face mais perversa: quando se trata de mercado de trabalho, flexibilidade e precarização costumam andar de mãos dadas – “heterogeneidade das formas instáveis de trabalho é a característica central do mercado de trabalho artístico”. Concluírá Menger: “que ironia que as artes, que tem cultivado uma posição radical em relação a um mercado todo-poderoso, apareçam como precursoras da flexibilidade” (Menger apud Segnini, 2007, p.20). E a realidade brasileira parece similar à francesa:

Ó, de todas as histórias que eu te contei, na verdade, tem vinte anos que eu vivo de dança, passando por vários lugares. Já tive contrato com salário, agora o outro com ... vendendo espetáculos. Agora, né, com esses editais, o que tá acontecendo, quando a gente fala assim: “ah mas o PAC é pontua, não é qualquer coisa”. Não vivo com o PAC, os outros editais eles têm os períodos, começa pelos períodos...

Como bem explicita Segnini em relação à realidade de orquestras e companhias de dança estáveis, a organização do trabalho por projetos – também a

lógica preponderante de editais periódicos com extensão máxima de 12 meses e projetos financiados por meio de leis de incentivos fiscais - contribui para o crescimento das formas flexíveis, intermitentes e precárias de trabalho. Em números: 84,8% da população de artistas trabalham sem vínculo empregatício, número muito acima da média do mercado brasileiro, em que 40% dos trabalhadores não possuem vínculo. Cenário de extrema concorrência, com muitos capazes e poucos recursos. Uma “luta inglória”, sempre em concursos, em que impera a lógica da “megasena”: ganhar é sorte ou mérito?

Se você pensa quanto é... Porque eu sinto assim, é igual Mega sena, sabe? [...] Daí, você manda, né, você sabe que pode ter um monte de legais e um monte melhor, um monte... Assim, ou pelo menos muitos que poderiam. Porque eu acho que tem, né, eu falei o negócio da sorte, parece que tem uma hora, que deve ser sorte, assim.

Atualmente a gente está trabalhando com prêmios. A gente entrou em alguns desses editais, Pac, fomento que estão por aí... O Funarte a gente começou, o Damas por exemplo, o Damas em Trânsito começou com a Funarte, com o prêmio Klauss Viana. A gente pesquisou durante seis meses com esse dinheiro e, em seguida, a gente pegou um PAC pra montagem que a gente está realizando uma montagem com o material dessa pesquisa.

As aflições em relação “à lógica de projetos e editais” refletem anseios em relação à estrutura do trabalho artístico que fazem. Vêm-se numa situação contraditória: por um lado, enxergam sua atividade como “não comercial”, não sendo possível a manutenção das companhias apenas por bilheteria. Todavia, não querem contar com o subsídio público, como se fossem parasitas e, mesmo que a aceitem, podem ser cortados de um dia para o outro, “por constelações políticas”. O receio de tornarem-se dependentes “do paternalismo estatal”, nesse cenário instável, impulsiona saltos empreendedores. A união da classe é tida como necessária para que não se corra o riscos de mudanças radicais com as trocas de governo, assunto que será melhor explorado no capítulo 3.

[...] eu acho que o artista ele não pode depender da bilheteria, isso é irreal, é surreal [...] Na história, assim, há pouco tempo o artista ganhou dinheiro com bilheteria e tal. Então eu acho que o artista tem que ser mantido mesmo pelo poder público, não mantido pelo poder público mas assim o poder público ele tem que estar sempre observando e sempre, dando suporte pra coisa, mas também [...] eu acho que chega num momento da sua carreira, sabe, que eu tô meio de saco cheio disso, se bem que de saco cheio porque também eu comecei a vivenciar esses editais agora também apesar de muito tempo já [...] tudo bem tem edital, tem o projeto aí você vai e concorre né? Mas é muito perigoso, precisa tomar muito cuidado de se ficar só à mercê do edital, você tem que começar aprender a caminhar com as suas próprias pernas e pensar no edital como suporte, como uma ajuda

[...] Paternalista total, aí meio que assim eu resolvi, não deu tempo ainda né mas eu quero sair disso entendeu? Quero sair assim, eu não quero depender disso nem que eu pague do meu bolso entendeu? Sabe quero ter meu estúdio pequeno, pago lá tal, se tiver edital e ganhar tem, ajuda né? Eu acho que todo mundo em que fazer sabe, assim de repente...

Eu acho que pra complicar tem essa questão da arte mesmo que a gente não se propõe a gerar lucros nesse sentido né mas e daí já.. fiquei perguntando: nossa parece que a gente fica falando assim ó então como a gente não gera grana né assim então a gente tem que ter alguém que subsidie a gente e que leve a gente no colo eu falei nossa! Estranho isso né? Porque é quase uma sensação de tipo assim: “olha, alguém precisa fazer dinheiro pra eu poder fazer a minha arte”. Mas, eu ainda entendo pouquíssimo dessas coisas de economia, mas, ao mesmo tempo, tudo gera dinheiro tudo né... Então eu entendi que não, não é assim, não é uma coisa que eu tô querendo que olhe eu vou fazer minha arte, não vou gerar dinheiro. Porque essa coisa de dinheiro, não é só dinheiro é valores. Tem outras coisas que a gente gera e faz girar é que é mais indireto, eu acho né.

[...] então agora as coisas vão e é com tudo, continuidade né? O problema é assim, agora bom, este ano, troca de administração: “o que será que vai acontecer no ano que vem, será que...”. Se bem que hoje em dia não é mais tão como antigamente que realmente troca de administração muda tudo de cabeça pra baixo. Existe uma série de empecilhos e é por isso que as classes precisam estar unidas né? Porque senão cada vez que troca, então vai um lá e diz: “olha eu sou muito mais bonitinho que aquela, muda tudo de novo né”, e você tem que ter um espaço para as pessoas desenvolverem os seus projetos né?

Ao mesmo tempo, o “impulso empreendedor” é uma garantia em cenário de risco extremo. Se os editais desaparecerem, pára-se de produzir? Os artistas da casa dos “trinta e poucos anos”, que começaram sua vida profissional sem nenhum apoio público, não hesitam em dizer que “acomodar-se é perigoso”. Para eles (depoimentos a seguir), a solução é inventar maneiras, dar um jeito, esticar-se, rodar-se, mas seguir. Nossa! Como esperar “ser sorteado” em um edital para começar a fazer?

Porque é assim, acho que depender de edital, por enquanto, é furada, também... que ainda é pouco....você só faz quando você ganhar? Aí é meio que estar entrando numa, sabe assim, meio uma dependência, né? Então, pode ser que assim, daí se a gente, sei lá, o próximo não vai dar, daí(...) nanã, alguma coisa tem que estar acontecendo, porque eu vou continuar de alguma maneira, não sei se vai dar pra ser grupo...Não sei o que que vai acontecer, não sei se vai chegar a virar um espetáculo, mas de alguma maneira, você vai achando um jeito de continuar, né, porque acho que conta isso também ,né, isso de esperar o edital vir pra fazer, nossa!

Eu não sei... esses editais aí... A gente foi lá pro Rio e ‘tava conversando com a Dani Lima; ela falou que no Rio acabou! Acabou... Acabou o Panorama do jeito que tinha, acabou o projeto da prefeitura que patrocinava durante todo aquele boom dos anos 90... Acabou, não tem, ‘tá tudo parado! Teve aquilo por que a prefeitura bancava, então as pessoas puderam criar e manter... E era um formato muito bacana, dois anos e podia ser renovado,

mas... os editais tem isso, né? Quem 'tá com o edital e consegue fazer e depois não conseguir, fica meio... num vazio. Acho que o Balangandança 'tá vivendo um pouco isso, agora... tá nesse vazio.

Há outro lado da realidade dos editais que é ainda mais assombroso e perverso: os próprios artistas estão por trás da elaboração dos projetos e, num cenário de concorrência extrema, muitas vezes, atribuem-se a si salários miseráveis ou um número excessivo de horas de trabalho. A maximização da lógica financeira. Mais do que isso: são os próprios artistas que participam das comissões que julgam os editais, concedem prêmios e fazem ajustes nos valores demandados: autofagocitose de uma classe desunida. “Empregador-direto” nenhum conseguiria extrair tamanha mais-valia, como mostra o primeiro trecho de depoimento abaixo, cuja última frase é reveladora: “é lógico que eles bancaram: tava barato!”.

O nosso projeto do Fomento foi o único que eles bancaram tudo, né? Era 187.000, mas era muita coisa pra fazer! E, aí tem uma coisa, que é: eu escrevo e eu faço orçamento; e o Anderson me ajuda. Então, por exemplo, nesse caso do Fomento, a gente fez um projeto de um dia pro outro, que é essa falta de organização, que é um problema do grupo. E o orçamento, que eu fiz praticamente sozinha, é uma coisa que eu não tenho a manha de fazer. Então eu inventei essas oficinas, com todo mundo do Balangandança dando, lá no Jardim Pantanal, oficinas de capacitação para professor, produção de uma mesa redonda, entendeu? Cinco meses de temporada, cada mês um espetáculo diferente; eu boleei uma coisa ali... É lógico que eles pagaram tudo, mas pagaram tudo por que o que tinha 'tava barato, entendeu?

O ano passado ... Eu não troquei minha televisão, tipo... sabe? Não rolou isso, foi pro trabalho. Eu pensei assim, “nossa...”, porque... eu ganhei uma grana! Eu me sustentei da história, mas eu não consegui fazer nada mais! Então é muito louco isso, por que... eu trabalhei demais, muito mesmo. Eu “tava dura” [...] o ano passado o Balangandança ganhou quatro prêmios, entendeu? Isso é que é uma viagem... Ganhou o APCA, mas não era grana, né? Ganhou o Caravana, o Funarte/Petrobras, ganhou o Fomento e ganhou o Klauss Vianna, pesquisa prática e teórica.

2.2.2 “Vida dupla, tripla, quádrupla....”:

Então é uma vida dupla eu chamo né? Uma vida dupla, uma vida de professora e uma vida de artista. E artista assim, sempre mandando projeto e ganhando dinheiro menores [...]. Eu não pago o aluguel com os projetos. Agora com a companhia, eu estou conseguindo viver metade-metade: metade do dinheiro da companhia, metade do dinheiro de dar aula, mas é a primeira vez.

Artista-professor; bailarino-massagista; artista-produtor-professor; bailarino-diretor-professor; bailarina-psicóloga, bailarina-coreógrafa-professora-diretora-

produtora-curadora, etc. Vive-se, sobrevive-se. Algumas vezes, as “ocupações paralelas” alimentam, trazem novo fôlego. Muitas vezes, sobrecarga. Afinal, ninguém é “ator global” e mesmo que em cartaz nos finais-de-semana, segunda-feira tem-se que acordar professor, massagista, psicólogo, etc. Por um lado, se a vida artística é instável, a ocupação paralela é o que, muitas vezes, garante o mínimo e permite a sua continuidade. Por outro, vidas duplas, triplas, quádruplas... Ampliação de experiência, como sugerira Pereira (2001), ou estratégia de sobrevivência?

[...] nessa época da companhia, eu fiz um curso de massagem, que é um curso técnico de massoterapia ,porque eu tava querendo fazer alguma coisa teórica, estudar um pouco sobre o corpo [...] eu comecei dar aulas, aquela história que todo mundo fica dando aula pra pagar [...] Daí o que aconteceu: 2006 eu tava começando a achar que ia ter que voltar a fazer massagem.

Dava aula,... Porque a gente ensaiava, era uma academia de dança de salão na Pamplona e aí a dona cedia o lugar para a gente ensaiar [...] mas nesse momento ainda era sustentada pelos meus pais na grande maioria.

[...] ela tem o trabalho dela como psicóloga, o A. trabalha com a companhia, outros trabalhos que ele faz, a D. também dava bastante aulas de piano na época, dava aula no conservatório e a gente estava nessa estória de um pouco da aula, um pouco a nossa estória de faculdade.

... Primeiro que a gente divide a gente tem que estar em vários outros trabalhos pra se sustentar porque a gente não tem esse ganho sempre, né? Os nossos dias de encontro acabam se reduzindo por conta, por vários motivos, por conta que a gente não tem um patrocínio ou financiamento fixo que garantisse o nosso salário, por conta que a gente tem que ficar em sedes que não são nossas e aí a gente tem que conciliar os horários dos locais, né? Então tudo isso, e isso com certeza compromete o modo como a gente aprofunda a pesquisa.

Aula de expressão corporal no curso de modas, aula de expressão corporal no curso de comunicação, aula de expressão corporal no curso de música e eu fiquei três anos dando aula assim. E aí eu mandava vários projetos e às vezes eu ganhava.[...]. E em 2005 eu entrei para dar aula na Belas Artes e foi o que me deu um pouco mais de estabilidade [...] E agora eu estou vivendo uma realidade ainda porque eu sou curadora do Cultura inglesa, agora eu estou fazendo a parte de trás também do edital. [...]

Aí o que rolou é que eu fiz um prova, entrei num concurso pro SESC, pra ver se eu conseguia, por que eu queria uma coisa fixa. Eu votei pra São Paulo, voltei a morar com a minha mãe, queria... né? Então eu vivia, não tinha a grana da casa, mas era sustentada de novo, né? Aí eu prestei o concurso do SESC, foram várias etapas... É, é uma... é um concurso pra instrutor de atividades, dá aula de tudo, ginástica voluntária, que era uma ginástica mais autônoma, trabalhava consciência corporal, tinha uma linha, assim, no projeto que eles tentaram... eles tiraram todos os aparelhos, era uma visão mais holística; mas... aí rolou que eu entrei [...] e dar muita aula. Eu dava tipo quatro aulas por dia e dava um total de vinte por semana [...] Aí... sei lá... Eu vivi um pouco de venda de espetáculo, mas sempre fazendo muita coisas, né? Dando aula em vários lugares... Tem gente que não faz isso também, né? Mas eu sempre dei aula, infantil, no Nova Dança... Fiquei sempre locatária do SESC depois que eu saí... [...] Então era meio... Essa coisa de fazer muita coisa... é dança, mas é diverso, precisa de muita

energia, assim [...] em 2000, eu entrei no Oswald, que é o que me permite fazer isso, por que senão... Que é um dos únicos colégios que tem dança curricular... É legal isso, né? De ter uma carteira assinada, por que tem uma segurança. De um lado é legal, de outro lado é outro foco, por que é dentro de uma instituição, por que você tem que adaptar muito o seu trabalho, aprende pra caramba também, mas tem esse esquema de aula, uma aula em seguida da outra... até hoje eu dou aula assim. Eu dou aula das 7h30 às 8h30, das 8h30 às 9h30, das 9h30 às 10h30... é trash, é diferente de você chegar e dar uma aula de criação, de composição, de conceitos [...]. É muito mais desgastante e você ganha menos, proporcionalmente. Mas você tem a carteira assinada, né? Em janeiro tinha gente dura e eu não estava dura, por que ganho décimo terceiro...

Dentre as estratégias, algumas passam por um momento de escolha: parar de dar aula ou diminuir as aulas para investir na produção e venda de seus produtos artísticos.

[...] e eu parei de dar aulas para poder investir num trabalho comigo assim, ter alguém pra produzir, pra correr atrás, porque estava muito dividida, a aula estava me tomando muito tempo aí eu não conseguia...

Então a minha opção de não dar aula durante um tempo foi porque eu comecei a perceber isso eu precisava de mobilidade pra n coisas [...] E aquela performance me dava mais dinheiro que as aulas regulares.

2.2.3 Sobrecarga: dá pra dizer “não”?

Sobrecarga em mais de uma versão: vidas duplas, salários insuficientes, exigências de contrapartidas para além do processo criativo dos editais. A vida artística como laboratório de flexibilidade em versões malignas: sem proteção alguma; sem garantia de folga semanal, jornadas semanais infinitas, sem férias remuneradas ou licença maternidade. Nos finais de semana, está-se em cartaz e folgar durante a semana é luxo pra “ator Global”.

[...] o ano passado a gente ficou cinco meses em cartaz e a gente quase se separou no grupo, né? Por que todo mundo continua fazendo suas coisas. Você não tem um esquema, tipo Marco Nanini, que vai lá de quarta à domingo e de segunda e terça não faz nada; não tem isso. É uma coisa de não parar, não parar corporalmente, né? Então fica punk a coisa da dança, assim...

[sobre estar participando de 3 processos de criação concomitantes] Mas é um pouco a realidade nossa é meio assim né. Você não consegue se sustentar com um projeto só, infelizmente então você tem que fazer mil coisas e isso cansa pra caramba, para conseguir se sustentar, morar em São Paulo e trabalhar com dança, infelizmente a realidade é essa.

O Fomento é um edital que agora está mudando um pouco, está exigindo menos contrapartida, mas nessa edição que a Marta pegou que a gente participou, eles exigiam muita contrapartida: eram 60 horas de workshop, o espetáculo tinha que ser apresentado em teatro da prefeitura a preço

popular e tal... O Pac também tinha uma contrapartida e tal, então eu falo ideal no sentido de você poder fazer a pesquisa, que é o porque você recebe o dinheiro, sem ter que justificar essa pesquisa com workshop para a comunidade, que pode ser muito legal se cabe dentro do projeto, mas às vezes não cabe e você tem que dispensar uma energia enorme sua para tem que mudar de caminho por um tempo pra depois voltar para a pesquisa, ou se dividir porque você, se justificar seu trabalho criativo por outro caminho que só o projeto criativo não justifica, não se justifica.

Então a gente ganhou o Fomento e o Klaus Vianna, dois projetos que era pra serem feitos num ano; então o que aconteceu, que acumulou, é que a gente ganhou dois projetos, que eram pra ser feitos separados... e eu vou dizer o quê? Que eu não vou querer o prêmio? Muito engraçado também, isso... Quase a gente falou não, não, a gente não quer; mas aí nessa época era até cem mil, agora não é mais, é menos grana... era até 150... E agora diminuiu, mas tem essa coisa da pesquisa teórico-prática, que a maior grana também. Com a grana que é agora a gente não teria conseguido fazer. Envolveu bastante gente, assim... Total de pessoas envolvidas era tipo 215, sabe, quando eu coloquei? Por que tinha que adequar a ONG, mais o grupo de estudos, que eram umas 12 pessoas. Uma Ong que se chama Instituto Alana [...] Então era muita coisa... Aí eu percebi que, por exemplo, só a publicação já era um trabalhão, entendeu? Só o site já era um trabalhão... De grana, também... Aí a publicação a gente só conseguiu fazer por que o SESC apoiou; e era uma seminário também...

Talvez tanta sobrecarga faça parte de uma fase de acomodação e aprendizado, até que a ilusão de “finalmente, existe algum dinheiro para realizar os sonhos” se dissipe, como já está acontecendo. (Afinal, o Secretário do Estado da Cultura, economista renomado, adiantou-nos o cálculo: uma companhia com padrões de excelência custa 13 milhões de reais).

[...] eu fui fazer o orçamento, eu falei “não dá... não dá...”. não vou fazer uma coisa que não dá, por que foi muito sacrificante o ano passado, entendeu? Então não dá pra fazer e todo mundo não topa mais, também... Topou o ano passado, mas todo mundo nesse não...

2.3 Instabilidade: como manter a criação?

De edital, “não se vive”; “paga-se aluguel da vida dupla”, do trabalho de professor, dos bicos e profissões alternativas. Como manter o trabalho criativo? Como ter continuidade?

O Fomento apóia X projetos em cada edição. Quantas mil pessoas estão precisando de grana pra trabalhar? Então são editais que dão um dinheiro muito pontuais. As pessoas não tem segurança nenhuma de que elas vão conseguir ter um trabalho continuado, continuar uma pesquisa, assim como a lei de incentivo também não garante essa continuidade,. Então acho que é muito difícil nesse sentido dessa instabilidade você não sabe quando você vai ser aprovado num edital, quando você não vai.

Como grupos independentes sobrevivem, se cada membro tem que “correr atrás da vida por fora”? Como ter energia para essa manutenção? Como manter o

trabalho criativo vivo, pulsante e sobreviver? Alguns grupos deixam de ser grupos, pois os membros vão “dar seus pulos” por aí; outros, investem na venda de espetáculos que garanta “um mínimo”; outros, pesquisam sem grana – com caixa próprio - e esperam realimentar-se com a circulação; ou bancam-se por fora e sobrevivem de permutas.

É qual que é a continuidade disso assim, como que é possível, que foi uma questão que a gente levantou até no segundo semestre: como que a gente vai conseguir manter o trabalho do grupo se não tem mais o Pac, não tem mais o dinheiro do prêmio [...]. Então como que a gente ia conseguir fazer essa continuidade, aí claro cada um deu o seu jeito, cada um deu os seus pulos, eu fui fazer um trabalho em Santos, os meninos já tinham um outro trabalho né.

Então esse ano, por exemplo, pra contar com elas eu precisava oferecer; então a gente tá se mantendo por que todo mundo topa se encontrar duas vezes por semana, ou se encontra uma vez fixa e, quando precisa, outra. Por que a gente teve apresentação em fevereiro, num lugar, a gente teve em março, a gente teve em abril e vai ter agora em maio. Então você sabe que vai ter um cachê mínimo, né? O que alimenta a pesquisa é você poder apresentar e ter um retorno financeiro, não necessariamente os editais.

a gente meio que já está pesquisando e a gente está no contato com a empresa, ainda não saiu o apoio de fato e a gente já está [...] Então, de uma certa forma, a gente já está fazendo a pesquisa sem a grana que seria e aí quando a grana chegar a gente circula...

[...] você tem que, ou bancar independente, né saber que é o caso do grupo[...] a gente está há nove anos juntas e a gente praticamente todas as pesquisas coreográficas nós bancamos; a gente trabalha num esquema de troca. A gente não tem uma sede própria, mas a gente está em lugares que ou a gente presta serviço ou paga uma coisa que é irrisória, assim tipo não dá nem pra dizer que é aluguel, mas é parcerias mesmo.

Bem ou mal, prêmios contínuos facilitam a permanência de um mesmo grupo e da pesquisa comum. Uma das entrevistadas, analisando o que mudou no cenário com a existência de editais nos últimos anos, fala em “não ter momentos de entressafra tão grandes”. A metáfora com a realidade agrícola é muito apropriada, se comparada à realidade da reforma agrária, em que se dá a terra, mas não os meios para que comece uma produção; tampouco fluxo de caixa suficiente para se sobreviver a todas as etapas: preparação do terreno, semeadura, plantio e, finalmente, vencendo as intempéries naturais, a colheita.

[...] o que é legal, inclusive porque senão também a gente já começa a ser daquele jeito né, e aí a gente ganhou de novo então assim não dá para garantir que a gente vai continuar ganhando mas está nos dando a possibilidade de fazermos por um ano e meio, quase dois anos, de ter uma continuidade de trabalho porque a gente está com as mesmas pessoas, foi essa opção que a gente fez então a gente quer trabalhar com as mesmas porque aí sim a gente começa a desenvolver alguma coisa, porque senão começa tudo de novo né mesmo que já tenha o meio trabalho de (...) como companhia trupe a gente está trabalhando e com isso vem o lucro né, então

querendo ou não... Tem uma continuidade e uma continuidade também que está sendo possível pelo prêmio né? Você tem... você está trabalhando, você está recebendo.

2.4 Fetichismo da mercadoria: quando dizer “não”?

Como já salientara Bourdieu, “a lógica comercial é preponderante em todos os estágios da produção e da circulação de bens culturais” (Bourdieu apud Segnini, 2007, p.7). Desejavelmente, a existência de editais culturais, seria uma forma de “contornar a lógica mercantil de produção e circulação”. Poder-se-ia pesquisar e não se chegar a produto comercial algum.

Ao contrário do que se poderia esperar do advento dos editais, os valores baixos dos prêmios e cortes – império da lógica financeira - empurram salários para baixo (afinal, os outros custos são fixos!). E a existência deles é usada como argumento para compradores de espetáculo baixarem cachês, como se o valor da obra fosse alterado pela existência de subsídio.

[...] tem uns momentos que mudaram assim desde que eu estou, eu estou em São Paulo há onze anos, então tinha quando eu cheguei aqui existia um mercado de venda de espetáculos muito mais fértil, muito mais potente. A gente fazia, na maioria dos grupos que eu conhecia aqui, a gente trabalhava sem nada assim, vamos lutar, vamos começar a trabalhar, vamos pesquisar isso, vamos pesquisar aquilo as vezes ficava seis meses ... Pesquisando sem salário, sem nada, todo mundo na vontade né, porque também sabia que o produto era possível de ser vendido, [...] Isso mudou sim, primeiro porque tá difícil pra todo mundo né, eu vejo festivais que estão falando: olha esse ano não vai rolar porque não conseguimos verbas, aqui mudou porque a gente tinha um grande... né o Sesc fazia esse papel de ... da instituição que tinha grana pra cultura né, comprava os espetáculos e tal só esses editais eles estão também se isentando, então os cachês não são tão bons [...] mas caiu assim porque o valor dos cachês diminuiu, então não tá tão fácil assim, é engraçado porque tem uma coisa assim, porque tá todo mundo cheio de produto...

Além das distorções do próprio mercado como, por exemplo, espetáculo infantil ser mais barato que espetáculo adulto.

Aí, com o Balangandança, a gente conseguia vender os espetáculos... Pra SESC, basicamente. Uns projetos, compravam... Mas vendia barato também, por que o preço de espetáculo infantil não é o mesmo do espetáculo adulto. Era legal por que entrava tanto em teatro infantil quanto em dança. Mas em 97 ainda não tinha isso, né? Era meio batalhando, também, pra caramba.

Persiste a questão: como sobreviver? Além das “vidas duplas”, as obras artísticas são produtos comercializáveis no mercado. Dentro da lógica comercial, para se vender, há de se levar em conta “o cenário do mercado”, os preços aplicados, o cenário da concorrência. Criam-se menus de trabalhos, pocket shows,

adaptações a lugares “convencionais e não convencionais”, etc. Ao mesmo tempo, as restrições do circuito de circulação e distribuição influem muito nesse cenário, como aprofundaremos no capítulo 3 (item 3.5).

O [espetáculo] era também um trabalho muito grande, duas câmeras, três telas de vídeo, precisava de gente... 2005 eu fiz um trabalho chamado “Instantâneo” que eu retomei ele, foi com o Jorge Penha - tá sendo até hoje na verdade, - que foi um trabalho que eu tentei, eu falei: ‘ah vou fazer um trabalho que é o que eu gosto de fazer que é improvisação’, mas também pensei bastante na questão do contexto aonde eu tava, os cachês que se pagavam não dava pra cobrir o “Me disseram”... Eu precisava vender o “Me disseram” por 5 mil reais, que lugar que paga hoje em dia e que não foi inédito também né [...] eu fui achando meios. Então teve uma hora que eu fui falar, eu tenho um espetáculo que é 6 mil, eu tenho um espetáculo que vendo por 4 mil, eu tenho um espetáculo que eu vendo por 3 mil, eu tenho um espetáculo que eu vendo por 500 reais. Então se a questão da criatividade relacionada com grana tem a ver, influi é.[...]

[...] então vamos fazer nós dois e a gente fez o Lar Doce Lar, não sei se você viu isso, aí a gente teve o Lar doce lar e rolou né a gente ficou ali anos agora que a gente parou porque (...) cansa. Mas ele rolou e era de vendas, (...) vendeu, vendeu, vendeu, vendeu... fomos pra um monte de festival, Sesc, rodamos o estado, tivemos um monte assim, tivemos muita coisa também e isso a gente teve um investimento inicial nosso que era pequeno também pela questão que estavam, questão né do salário e nada....

[...] o trabalho solo por exemplo, eu não tentando criar nada no espaço de poucos anos e ficar, e tentar rodar os que ... porque tem coisas que ...quase não rodaram [...] As vezes eu tenho essa chance, então agora na Fiesp a Renata Melo falou você dança se você quiser, eu sei particularmente que ela gosta mais de um trabalho meu do que do outro, não vou falar, não vou oferecer o outro porque eu sei que ela não gosta tanto. Então eu ofereci esse porque eu acho que ela gosta mais e também é uma chance que eu tenho de apresentar um trabalho que eu fiz em 2005 então vai ser um noite, então eu vou ensaiar que nem louca pra dançar um, então é um pouco o esquema de festival, porque em um noite eu vou ter 800 pessoas na platéia, mas do que em todas as outras 25, sei lá eu já fiz esse trabalho umas 20 vezes, não chega o tempo. E é uma experiência nova também, dançar pra tanta gente.

Nas adaptações, o que “fere os princípios artísticos da obra” e o quê pode significar uma nova experimentação de formato? Quando dizer: “não, isso eu não faço”? Como dizer não, se a grana é curta? Qual o cachê mínimo? Quem estabelece esse mínimo: o mínimo da aflição, angústia e do cheque especial?

E eu sou bastante chata em relação a questão técnica de luz, montagem, tananana... em vez de ficar sofrendo... e tem a ver com a minha linguagem, que é improvisação, basicamente eu trabalho com improvisação, então o meu interesse de fazer trabalho em espaço alternativo. Então por isso que eu não acho que me vendi, por exemplo, pro SESC Pompéia, que eu fiz o espetáculo na rua porque pra mim aquilo me interessa né, mas, por exemplo, essa grana que eu ganhei agora que está me salvando...

Eu posso falar que eu vivo do Balangandança, sabe? [...] O Balangandança tem uma coisa assim: se adapta ao espaço, você pode fazer em espaço

aberto... não é só “faço qualquer coisa”, mas a gente se adapta, seja pra fazer o espetáculo, seja pra manter as pessoas, acho que tem essa preocupação. Eu tenho essa preocupação. Não tem nada, vai ter uma apresentação, que vai ter uma grana, vamos fazer, sabe? Vai ter uma performance, vamos fazer... Não tem essa “ai, não vou fazer, por que sei lá o que”, não tem essa... Tem um... nada que vá contra o que a gente acha, mas tem um despojamento que à vezes... ser muito exigente com as coisas... Se não a gente não teria feito!

Por alguns meses, uma artista teve estrutura para trabalhar, fazer a criação e montagem, sem ter que correr atrás de tudo: sentiu-se num conto de fadas, com uma “vida de princesa”.

Eu falo uma vida de princesa porque o que aconteceu, eles me deram essa grana que seria... eu não tive então tendo 2 mil por mês durante três meses eu não precisei ficar me preocupando em dar workshop, em correr com outras coisas e eles também davam todo apoio de produção: gasto de produção de cenário repassei tudo pra eles parte de Ecad ... Toda parte de produção que normalmente tem que fazer, eles fizeram pra mim, então eu realmente fiquei só com a parte artística e lógico alguma coisa de produção mas assim pra eu conseguir uns dias de ensaio lá então né tem que saber como fazer as coisas. E foi quando eu pude realmente desenvolver tranqüila o trabalho, paguei todo mundo que trabalhou comigo: quem fez o vídeo, o design da luz, confecção de figurino, a costureira, a maquiagem.

Sem dúvida, aspectos da atualidade que influem radicalmente na criação artística. Muitos novos formatos e linguagens foram desenvolvidas nessa tensão entre arte e mercado e muita criatividade para sobreviver: achando brechas, fendas, por onde a vida criativa pode pulsar.

Que era um pequeno edital, assim... você ia lá e passava por uma curadoria, mostrava um trequinho do trabalho e eles ta davam uma verba que não era super, até não sei quanto seria hoje mas era pequena, só para você viabilizar aquilo, aí tinha uma mostra grande no SESC Consolação, tinha todo ano. Aí para umas dessas mostras a gente resolveu, eles davam um tema e tal, agente resolveu fazer e dali, assim... quando iam surgindo essas oportunidades assim, ou essas chances a gente fazia e por coincidência a gente foi trabalhando em muito lugar junto assim, sei lá, um coreógrafo ia chamar alguém, aí chamava eu, eu chamava ele e aí assim muita coisa [...]

E a gente, a nossa pesquisa em dupla, a gente começou na faculdade, sem dinheiro nenhum, do curso mesmo, daí a gente conseguiu o Feminino e daí a gente ensaiava e rolou uma grana de estar ali apresentando. E aí ,depois, a gente conseguiu o PAC pra criar “Jardim de rosas mudas” [...] Na verdade, o projeto do “Jardim de rosas mudas”, a gente começou em 2006 e a gente trabalhou 2006 o ano todo, no final do ano surgiu o PAC e a gente mandou e a gente conseguiu realizar a montagem na Casa das Rosas com o PAC. Mas a maior parte da pesquisa, a gente fez sem grana nenhuma.

2.5 Dá pra viver de dança em São Paulo?

2.5.1 Paitrocínio: só os ricos fazem arte?

Assim como outras profissões (medicina, odontologia e psicologia, por exemplo), a carreira artística demanda um investimento inicial alto e um tempo de “maturação” até que se consiga dela viver. Nas entrevistas, a possibilidade das famílias contribuírem para o sustento dos entrevistados é situação comum, principalmente logo que terminam a faculdade.

[...]às vezes dá essa sensação né só os ricos que fazem arte, não-sei-o-que, não-sei-o-que, não-sei-o-que... o que eu acho é que nessa situação, se a gente for falar isso, é a mesma coisa o meu irmão é um engenheiro e trabalha numa empresa porque ele pode ir para um colégio particular e ir pro vestibular, é a mesma coisa...

[...] eu também [era sustentada pelos pais]. Tinha acabado de me formar chegado em São Paulo, então ainda tinha a ajuda do meu pai que mesmo a grana das aulas era pouca coisa, era um projeto da prefeitura que pagava muito pouco, pagava 7 reais a hora-aula e que é um (...) também né, é porque não deixa claro e a gente nessa época começou a oferecer um workshop também.

É por que eu fiz a faculdade em Campinas, então... Tava pensando que foi minha família que me sustentou e bancou... e é integral, né? Então tinha essa coisa de não pagar, mas de morar lá. Então meu pai sustentava e eu já fui fazendo uns trabalhos, assim... aí eu fazia um monte de coisa, meio... tipo, no bandeirão vendia camiseta, meia, incenso e tal... mas não tinha nada com a dança... ‘

O momento em que, finalmente, conseguem se sustentar do trabalho com dança é um marco memorável.

Quando saiu a Funarte, saiu também o Pac para o “Jardim de rosas mudas” e a Marta Soares convidou a gente para um projeto dela que pegou um Fomento. Em 2007, a gente começou a trabalhar com o dinheiro desses três trabalhos e aí foi a primeira vez na minha vida que eu me sustentei trabalhando com dança, que eu me sustentei sozinha, mas isso acumulada de trabalho, três grupos, três diretores(...)

E fazia umas performances numa boate que abriu em Campinas, na Pachá Brasil. E foi na inauguração. E era muito bom, por que foi num ano em que eu tinha acabado de me formar e eu trabalhava de final de semana, à noite e quando pintava apresentação [...]. É, era a maior grana, eu vivia... Tinha acabado de me formar, pagava todas as minhas contas... Então, acho que desde que eu saí da faculdade, assim, mesmo morando em Campinas, meu pai parou de me bancar; e era uma coisa que eu queria, também... não queria depender.

Poder contar com o suporte familiar nas horas de aperto ajudou-os a manterem-se na profissão, apesar das instabilidades e impermanências. Se o *modus*

operandi é precário e inseguro, a família em que nasceram ou que constituíram é, muitas vezes, o porto seguro. Muitas vezes, foi o diferencial para conseguirem permanecer nos momentos de aperto.

[...] essa coisa você poder fazer outras coisas ali, então eu podia dar aula de inglês que era uma facilidade. A outra é você poder contar pessoas, como sua família, você liga lá e fala ó apertou, ferrou e muita gente não tem essa possibilidade mas, com certeza eu não estaria em SP neste momento de pausa né. Teve um momento mais difícil quando eu quase voltei pro interior é o meu pai falar não voltar a gente te mantém aí, e aí depois rapidamente eu já consegui trabalho, consegui... mas eu conheço muita gente que não teve essa oportunidade, principalmente gente do interior né que tem que vir pra cá pra tentar alguma coisa.

Se as famílias foram “portos-seguros” no início da jornada, constituírem suas próprias famílias é, em outro momento, outro balizador. A juventude um componente que permitia mais risco.

Tem uma coisa de juventude, também...É, “vamo lá”, né? Por que todo mundo também, do Balangandança tem família, tem filho, então não tem mais esse negócio que eu falei da juventude, tem umas coisas que precisa dar conta; e aí quando você pega um projeto de pesquisa que você faz, precisa de um tempo e, aí, as pessoas largam as coisas e depois não tem mais.

2.5.2 Quem fica?

[...] tem uma situação específica assim de nós duas, porque tem amigas, colegas bailarinas que se formaram na nossa turma e que foram para outros lugares: uma foi dar aula regular, outras foram desistiram de trabalhar com dança, foram fazer história, trabalhar com história da dança, outra foi fazer musical, então canta aí faz Miss Saigon. Por exemplo, pensando na nossa turma de 25 pessoas que se formou junto com a gente a gente é exceção. Então eu acho que dessas 25 quem realmente está se sustentando acho que somos nós duas.: E a Déia agora. A Déia agora e quem realmente escolheu trabalhar com dança/educação também está feliz com isso e tal beleza, mas eu acho que tem uma coisa... a gente foi muito insistente assim de tudo quanto era edita,l desde de produção de video-dança a gente resolveu escrever um vídeo-dança...

Por exemplo, aliás ano passado quando eu fui buscar uma interprete uma bailarina lá na Unicamp tava uma luta de foices porque eu não era a única coreógrafa de São Paulo e tava indo na Unicamp catar intérprete porque foi uma demanda pra pessoas de intérpretes aqui em São Paulo que a cidade não supre [...] na minha época imagina que era assim na Unicamp!É um momento de grana por mais que a gente reclama de grana então as meninas estão se formando e ganhando R\$ 60.000 para rodar o interior com o TCC, trabalho de TCC... E elas ganham. E aí enfim, entendeu então da minha turma tem eu e a Marina ainda trabalhando as outras pessoas ficaram muito nessas cidades trabalhando ou dando aula ou fizeram outras coisas, foram fazer outras faculdades.

2.5.3 “eu ia me circulando”....

“É o que eu vejo, na maioria os próprios artistas acabam sendo os próprios produtores”, diz uma artista, bailarina e diretora. Seja por falta de profissionais no mercado ou por falta de recursos para remunerar profissional da área. De qualquer maneira, há um consenso de que são competências diferentes e que, ao abarcarem também a produção, ambos – artístico e produção – ficam deficientes.[...] ou então você põe alguém para fazer isso, mas mesmo se você põe alguém pra fazer você tem que estar lá, né não é alguém e você fica no sofá. é diferente [...] eu sempre fui mais inquieta [...] eu ia me circulando.

Ao mesmo tempo te dá uma apropriação mesmo do que você está falando né [...] mas eu acho que são competências diferentes eu acho que podia, porque não é só aqui em São Paulo, tem poucos produtores de dança.[...] Então isso é uma coisa que de uns tempos pra cá a gente começando a trabalhar com as pessoas na produção, trabalhar nessa situação eu faço questão que tenha alguém sempre no momento do espetáculo.

[...] é uma falta de profissionalismo da área, de saber o que é necessário pra você não ficar só na sua sala de ensaio, mas depois o que você faz com isso. Então é uma falta de entender como é que o mercado funciona, das necessidades, então eu acho que isso é uma coisa da dança, de saber e agora que a gente tá começando e por isso tá aparecendo essas pessoas que tão fazendo produção de dança. Então eu acho que as próprias pessoas da dança contemporânea tem que começar a pedir esses profissionais que eles vão aparecer.

[...]e a gente não tem dinheiro para pagar produção então vamos fazer a gente e aí...Não funciona sem uma produção né? [...] A gente quando a gente chegou em São Paulo, a gente entrou em contato com alguns teatros que a gente estava chegando, não conhecia muita coisa então a gente foi atrás. A gente queria fazer temporada, a gente conseguiu a galeria Olido [...]

[...] a gente fazia a produção, mas que ficava enrolado, por conta que o trabalho artístico tava né... mas agora a gente tem uma pessoa que assumiu, tipo eu vou estar no grupo, mas o meu papel é só esse, que a gente dividia, né? [...] Então ela assumiu e a gente chamou uma pessoa de fora, mas que tá super afim de conhecer o grupo mesmo. Elas duas estão juntas, então é legal que tem uma pessoa com uma visão de fora que é que... tem essa linha de produção que vem do teatro, não vem da dança,

Muitos ainda sentem falta de profissionalismo: é uma coisa caseira, com funções pouco definidas e pouca clareza de papéis. Uma situação muito delicada ter um produtor pouco confiável: não só é a pessoa que cuidará do dinheiro, mas, antes de tudo, como lembra uma artista entrevistada, “é a pessoa que vai falar por você”.

Eu acho que é difícil essa coisa meio caseira, por que quem ‘tá dentro faz de um outro jeito. Tem um “carinho”, um envolvimento, que é diferente de quem não é. E eu acho que as coisas na produção elas são muito obscuras.... O produtor vai produzir, mas não é um faxineiro. Se fosse uma coisa de verdade, assim, nenhum produtor faria isso, entendeu?

Produtor executivo, aquele que olha o projeto, gosta do projeto, coloca embaixo do braço e ajuda a fazê-lo virar realidade, são raros. Afinal, diferentemente do cinema, cujos produtores são exemplos de eficiência ou do teatro “Global”, grande parte das produções não são bons negócios (do ponto-de-vista comercial). Patrocínio, cartão de crédito, cheque especial e permutas, as saídas. Eu sempre ensaio nas Belas Artes também, então eles me dão esse espaço.

Por que o Brincos, não. O Brincos foi grana, meu cartão, o cartão da Dafne, todo mundo “vamo lá” e...

Então tem essa realidade de público e grana de bilheteria. Na verdade, é um espetáculo que não se sustenta com a bilheteria por si só, porque tem luz, tem técnico, tem gente trabalhando porque a bilheteria se cada um pagar 10 reais, 300 reais pronto por noite e isso não paga tudo. Então, na verdade, é um espetáculo que precisa de um incentivo “fora” para acontecer, nesse caso né porque tem um espetáculo lá no teatro e tal daí...

Lógico que assim, eu paguei todo mundo mas as pessoas também me deram apoio então por exemplo: a Kika é vídeo artista ela tem uma produtora, então é óbvio que ela não me cobrou locação de equipamento de câmera e de exibição ela deu um apoio, então por isso que pra mim só (...)

Antes, eram poucos projetos que se escreviam por ano. Hoje, são inúmeros editais. Novas formas de organização, novas demandas e funções, como os relatórios exigidos pelos editais quando se ganha um prêmio. Quem faz?

Sou sempre eu que escrevo os projetos... Pra não mentir, juntou eu a Lílian e o Peck, a gente fez meio junto. Eu fiz uma parte, escrevi o grosso e o Peck ajudou pra caramba, a gente escreveu junto. E a concepção foi meio junto. Nos outros trabalho a concepção é sempre minha, sempre foi minha... E eu nunca ganhei pra isso [...]Mas tem um negócio que eu queria falar, que eu acho que depende do esquema que o grupo faz, também... Então tem essas coisas da clareza da produção, que é difícil, tem as divisões de grana, Daí o relatório... o relatório quem faz sou eu, entendeu? E é um puta trampo também, não tem grana pro relatório. Eu não pus, entendeu?

2.6 Artista trabalhador:

2.6.1 Rotina

Outra característica da sociedade contemporânea em sua relação com o tempo é “sua revolta e relação ao tempo rotineiro, burocrático, que pode paralisar o trabalho” (Sennett, 1996, p.35). Entretanto, desde o século XVII, discute-se o papel da rotina: libertadora ou aprisionadora?

Na Enciclopédia de Diderot, por exemplo, discute-se o valor da rotina para que as pessoas possam ter o controle de suas vidas e acalmar-se: “graças à repetição e ao ritmo, o trabalhador pode alcançar ‘a unidade mental e manual’”

(Sennett, 1996, p.38). Contemporâneo do pensador francês, Adam Smith chega a outro tipo de conclusão em relação à organização da rotina no tempo na nova ordem econômica – industrial – que ele testemunhava e sobre a qual pensava. A fábrica de alfinetes de Smith – exemplo prático com que Smith trabalha em sua principal obra, o “A riqueza das nações” (1776) - vira, à medida que o texto avança, segundo Sennett (1996), um lugar sinistro:

[...] em certo ponto, a rotina torna-se autodestrutiva, porque os seres humanos perdem o controle sobre seus próprios esforços; falta de controle sobre o tempo de trabalho significa morte espiritual [...] O fazedor de alfinetes torna-se uma criatura ‘estúpida e ignorante’ (Sennett, 1996, p.41).

No final do século XVIII, Smith já se preocupava com as conseqüências do trabalho rotineiro para o caráter. Primeiro, constata que a “simpatia” ou a capacidade de um ser humano ser tocado ou compreender as tensões e sofrimentos do outro, algo “mais sutil sobre o caráter individual”, depende de algo que nos empurra para fora da previsibilidade: as manifestações de simpatia fazem parte do “reino de tempo espontâneo” (Sennett, 1996, p.42). Conseqüentemente, “para desenvolvermos nosso caráter, temos que fugir da rotina”.

A lógica da rotina teve seu apogeu nas décadas de 1950 e 1960, em pleno capitalismo industrial. Fábricas que funcionavam sob o modelo “taylorista” do tempo métrico, da hierarquia e da engenharia racional. Mas o tempo rotinizado aqui não era uma simples prisão para os trabalhadores: passara também uma arena onde trabalhadores sindicalizados podiam exigir seus direitos – dava-lhes poder. Para esses trabalhadores, após grandes depressões, guerras e, principalmente, constantes reformulações nos modelos fabris, a rotina ganhou o status de proteção. Não é uma avaliação maniqueísta: “pode decompor o trabalho, mas também compor uma vida” (Sennett, 1996, p.49).

Contudo, a substância do temor de Smith continuou pulsante: mesmo insatisfeitos com o trabalho, cujo conteúdo se esvaziava paulatinamente, homens e mulheres não se revoltavam. Ou seja, “resistência à rotina não gera revolução [...] o trabalhador da rotina não tem conhecimento de como fazer a mudança”. Já para Diderot, “as rotinas de trabalho geram narrativas, à medida que as regras e ritmos do trabalho evoluem aos poucos” (Sennett, 1996, p.50).

Trazendo o debate para a atualidade, “hoje estamos numa linha divisória em relação à rotina”. Em tempos de flexibilidade, a rotina está morrendo nos setores

dinâmicos da economia. Entretanto, a maior parte da mão-de-obra “permanece inscrita no círculo de fordismo”. Para Sennett, não é tarefa fácil julgar ou refletir sobre esta realidade: se considerarmos a rotina como Diderot, a questão será discutir “condições de trabalho”. Entretanto, se estamos dispostos a “encarar a rotina como inerentemente degradante”, atacaremos a “natureza do próprio processo de trabalho” e creremos nas virtudes da espontaneidade. A questão que se coloca, então, para Sennett é: “a flexibilidade, com todos os riscos e incertezas que implica, remediará de fato o mal humano que ataca?” e “como poderá fazer o ser humano mais engajado?” (Sennett, 1996, p.51).

Nas falas dos artistas, situação paradoxal é latente: diante de tanta insegurança e incerteza, almejam uma rotina de criação, a possibilidade de um “dia-a-dia” de estúdio. O artista, que sempre foi o “marginal por excelência”, sonhando com estabilidade. Por mais estranho e antiquado que pareça, talvez querer estabilidade hoje, em tempos de extrema flexibilidade, em que o homem de sucesso é o que se adapta às mudanças rapidamente e não as teme, seja manter-se à margem do mainstream....

[...] na verdade o que a gente quer fazer né é, o dia-a-dia, a gente quer ter um dia-a-dia. Eu acho que não isso que a gente quer ter, a gente quer ter um dia-a-dia de artista que vai lá tem o seu atelier, tem o trabalho, tããã tãããã. Não é um momento de se retirar o mundo ou de ... que é diferente, é o ensaiar, é o pesquisar .

2.6.2 Salário, carteira assinada...

Não só rotina: gostariam de ter salário, carteira assinada, um mínimo de segurança. E suas jornadas duplas, triplas, buscam alguma possibilidade de estabilidade. Invejamos poucos bailarinos que têm condição estável, mas sentem-se até “meio ridículos” por isso.

Eu acho que o artista tem que ser respeitado como trabalhador, eu acho que a gente tem que puxar esse lado né, de que paga os seus impostos e tem o décimo terceiro salário sim, por que não? É uma profissão que começa muito cedo a se profissionalizar, sobretudo o intérprete da dança, se ele quiser desenvolver um tipo de dança que abarca uma série de estilos e técnicas diferentes, é uma coisa da juventude, da fisicalidade, que acaba muito cedo também nesse aspecto.

[...] , vou falar uma coisa que eu acho legal, mas é ridículo, é exatamente por causa da nossa miséria, uma coisa que eu achei legal dos bailarinos serem funcionários e serem funcionários públicos bailarinos e ter um salário bom.

2.7 Conseqüências da instabilidade: corrosão do caráter?

2.7.1 Tempo: não há longo prazo

Sennett afirma que uma das principais diferenças entre a geração de trabalhadores da década de 1970 e os trabalhadores do final do século XX está na sua relação com o tempo. O tempo, para os primeiros, era previsível e “sua vida faz sentido [...] em uma narrativa linear” (Sennett, 1996, p.14). Dessa maneira, os trabalhadores dessa geração podiam sentir-se “autores de suas vidas”.

Já os “filhos dessa geração” têm uma vivência diametralmente oposta: “por mais prósperos que estejam, [...] receiam estar a ponto de perder o controle de suas vidas” (Sennett, 1996, p.18). Uma vida profissional flexível, com muitas mudanças e riscos, assim é a vida de trabalho dessa geração. Para Sennett, o medo de perder o controle vem desta instabilidade, cuja vivência gera uma sensação de se estar colocando a “vida interior, emocional, à deriva” (Sennett, 1996, p.19).

Vive-se “novas maneiras de organizar o tempo [...] [e o] sinal mais tangível dessa mudança talvez seja o lema ‘não há longo prazo’” (Sennett, 1996, p.21). No plano concreto e material, talvez os ajustes sejam toleráveis; mas as conseqüências para o caráter pessoal é que trazem a sensação da vida emocional à deriva. Em relação à vida pessoal, o “não há longo prazo” pode significar “não se comprometer e não se sacrificar”. Em lugar da permanência e da narrativa linear anteriores, vive-se um tempo de impermanência, flexibilidade e “valores de camaleão”. Fica a dúvida: como ter consistência?

Conclui Sennett: o homem comum de hoje é aquele cujo sucesso depende do comportamento flexível e, nesse caminho, do enfraquecimento do caráter.

O que é singular na incerteza de hoje é que ela existe sem qualquer desastre histórico iminente; ao contrário, está entremeada nas práticas cotidianas de um vigoroso capitalismo. A instabilidade pretende ser normal [...]. Talvez a corrosão de caracteres seja uma conseqüência inevitável. ‘Não há mais longo prazo’ desorienta a ação a longo prazo, afrouxa os laços de confiança e compromisso e divorcia a vontade do comportamento (Sennett, 1996, p.33).

No cenário atual da dança, essa “urgência do curto prazo” pode ser vista, por exemplo, nos grupos com prazos de validade, datas para começar e terminar, com a duração de um prêmio. Um novo elemento no cenário da dança paulistana: se rios perenes duram a estação das chuvas, as companhias perenes duram o “tempo dos

editais”. Será essa a tendência atual? Se sim, talvez o lado predatório dos editais seja maior do que cremos e só teremos essa dimensão em alguns anos.

Superficialidade, falta de vínculo:

A gente não sabe exatamente como vai ser depois que o dinheiro do fomento acabar né? A companhia começou em março e vai até o final de novembro, justamente no período do Fomento e o orçamento está fechado pra em novembro a gente não ter dinheiro mais nenhum. Todos eles tem outro trabalhos, estão em quatro, cinco coisas ao mesmo tempo, eu acho isso bom por um lado porque eu não sou responsável por eles, responsável no sentido financeiro, no sentido emocional, eu sou parcialmente responsável, caso esse processo for uma porcaria a vida deles vai virar um inferno porque se você está em três processos e um é u ma porcaria a sua vida vira um inferno do mesmo jeito, então eu tomo esse cuidado pra esse processo não ser um percurso chato.

A diferença de comprometimento “antes e depois dos editais” é sentido pelos bailarinos da geração de “trinta e poucos”. Antes dos editais, cada um se virava como podia, tentava achar “seus buraquinhos”. Entretanto, o compromisso também mudou: antes, pessoas associavam-se apenas por “muita afinidade”.

[...] não se articulava enquanto classe, mas ao mesmo tempo cada um ia descobrindo uns buraquinhos para ir fazendo, né ? E aí também suscita outras conversas, também... O compromisso eu acho que também muda, um pouco, às vezes, não sempre, mas pelo o que eu vejo e escuto de como as pessoas se associavam em núcleos de trabalho, era por muita afinidade porque não tem nada, não tem nada.

2.7.2 Atrás da “cortina libertária” da flexibilização

Em nossa era, sob a cortina da liberdade do trabalho flexível, uma nova forma de poder e controle, moldado – segundo Sennett - por três elementos: “reinvenção descontínua das instituições, especialização flexível de produção e concentração de poder sem centralização” (Sennett, 1996, p.54). O primeiro relaciona-se com o “exigido desejo de mudança” nesses tempos de flexibilidade extrema, que acarreta rompimentos extremados e irreversíveis; “o presente se torna descontínuo com o passado”, num sistema fragmentado.

A instabilidade é inaugurada na esfera do consumo: a demanda é cada vez mais volátil. Inovação é uma palavra chave para a concorrência pela preferência do consumidor, daí a necessidade da “especialização flexível”, em que “as mutantes demandas do mundo externo determinem a estrutura interna das instituições” (Sennett, 1996, p.60). Do ponto de vista ético e político, que versará sobre as

relações entre mercado e estado, uma dúvida fundamental: “haverá limites para onde as pessoas são obrigadas a dobrar-se?” (Sennett, 1996, p.61).

Os regimes flexíveis têm uma terceira característica: “concentração de poder sem centralização”. O controle é exercido estabelecendo-se metas quase inexecutáveis, mas dando-se liberdade que cada grupo formule suas estratégias. O controle deixa de ser exercido como uma pirâmide, mas sim em rede, como já bem observara Foucault para a estrutura geral da sociedade.

O homem de sucesso na era da flexibilidade tem também “caráter flexível”: não se apega ao longo prazo (ou ao seu passado), tem grande “capacidade de largar, embora não de dar” e tolera a fragmentação. São traços de caráter que geram espontaneidade e capacidade de inovação nos bem-sucedidos. Todavia, salientará Sennett, “esses mesmos traços [...] se tornam bem mais auto-destrutivos para os que trabalham mais embaixo no regime” (Sennett, 1996, p.73).

Para sobreviver, os bailarinos dependeram de criatividade extrema e capacidade de adaptação. Por outro lado, rendidos à instabilidade do curto prazo. Repito a pergunta de Sennett citada acima: haverá limites para onde as pessoas são obrigadas a dobrar-se? Será um jogo de azar? Sobreviver já é uma vitória a ser reconhecida. E passa a ser entendida com uma característica necessária ao “ser artista”: “quem é artista, é assim”...

É assim com isso, com esses editais com o que esta acontecendo, é um pouco isso assim ... É porque assim sustentar eu acho que ainda não, porque quando fala de sustentar, eu imagino uma coisa assim, né? A longo prazo, freqüente que de suporte, não seja assim... (...) Pontual, que já melhorou muito, né? Antes não era nada, agora tem um tantinho, mas é sempre por um ano ou menos dependendo do seu projeto e daí, cê não sabe. Por exemplo, agora a gente tá com o Fomento, acaba em novembro acho, aí eu não sei o quê que vai acontecer, né? ... Então a sensação que dá é que cê tá fazendo um pouquinho assim, e aí vai, vai... Não sei o que vai acontecer, aí você pode dar sorte de achar uma coisa que emende mais um pouquinho, e assim vai indo de..., dando sorte. Acho que tem a ver com sorte, ou não sei, ou interrompe até você poder... Então eu acho que isso não é bem um sustentar, né? (...)

o fato da pessoa ter chegado ali eu já acho que só isso já merece todo o nosso mérito, porque são poucas que conseguem batalhar, que é isso que eu falei, né? Que deixam de lamentar, porque muitas vezes aquelas falam: aí eu não cheguei lá, ficaram na lamentação e a pessoa deixou de lamentar e foi trabalhar e ela está ali, né?

“quem é artista é assim”. [...] se você é artista - e isso vai além dessas condições de tem dinheiro pra pagar aluguel ou se você tá contente com aquela sua criação ou se você vai ter que se mudar de situação pra você continuar fazendo a sua arte.

Sobreviver torna-se tarefa individual, segredo do sucesso, que depende de cada artista: adaptar, tentar ir atrás e mudar.

... porque é realmente difícil não tem como é mentira não falar que não é realmente difícil. Mas o que eu agora estou tentando mudar, aí é pessoal, isso aí também vai do meu trabalho... O ano passado - falei pra você - entrei num trabalho de solo, então vai disso também. O que eu consegui vivenciar com esse trabalho foi uma experiência muito legal nesse sentido, que tem uma coisa de você ir atrás e que vai, é desse jeito. Então como é que eu vou me adaptar e tentar ir atrás e mudar e conseguir os meios, mesmo sem dinheiro, porque as coisas acontecem.

Uma artista entrevistada conta que, na Europa, há “dois tipo de bailarinos”: os de companhia, com emprego fixo e “os de projeto”, que ficam em um grupo por alguns meses e depois, ou entram em outro projeto ou vivem da seguridade social. Talvez seja uma estratégia de sobrevivência em tempos de extrema flexibilidade, encontrando-se brechas “por dentro”: nesses intervalos, podem ter tempo de fazer seus próprios projetos. Contudo, não são todos que se sentem confortáveis nessa situação: teme-se ser parasita do Estado, “virar funcionário público”, o que seria um grande fracasso e demérito. Vivemos como marginalizados, mas queremos as mesmas medidas do “homem de sucesso” do capitalismo atual.

Eu acho que tem um lado interessante concurso sabia? Por exemplo pelo tempo que eu morei na Europa e esses contatos que eu tenho na Europa, tem esses dois tipos de bailarino, bailarino de companhia e bailarino de projeto. E bailarino de projeto, ele fica quatro meses num projeto, quatro meses no outro às vezes levando dois projetos ao mesmo tempo. Geralmente o que acontece na Inglaterra, por exemplo, é que o cara fica quatro ou cinco meses num único projeto, e ganha suficiente e depois ele fica desempregado quatro ou cinco meses, mas sem o dinheiro do estado que banca, tipo assim, seguro social. Então o seguro social na França e na Inglaterra é um salário de artista, tem um monte de bailarino que vive assim. Então, por um lado, é bom, por outro lado, é uma porcaria porque, o cara é um pontinho desempregado, daí emendando um projeto no outro que também não é uma maravilha. E eu não sei se é... porque a gente também não pode virar todo mundo funcionário público de uma hora para outra e quando o projeto termina se você depende exclusivamente desse projeto pra viver você vai ficar sem, né, sem ter como pagar as contas.

2.7.3 Ética do trabalho

Na experiência contemporânea do trabalho, o tempo fora partido: segundo Sennett (1996), as pessoas “sentem falta de relações humanas constantes e objetivos duráveis”. Tudo é rápido, arriscado e fugaz. Conseqüentemente, para o autor, “a ética do trabalho é a arena em que mais se contesta hoje a profundidade da experiência” (Sennett, 1996, p.117). Se nas gerações passadas, com instituições

“permanentes”, a ética no trabalho afirmava a autodisciplina e satisfação adiada, hoje, num cenário instável, deixa de ter valor “adiar”.

Nos bailarinos, há um sentimento nostálgico em relação a essa fibra, essa necessidade de fazer acima de todas as coisas, sempre “fazendo, de alguma maneira, fazendo”, característica da geração e da forma-de-vida pré-editais.

E todo mundo tinha que ter outro trabalho, ou alguma coisa, ou você dava aula o dia inteiro, ou você ficava dando cheques especial todo mês, ou sei lá o que e ia ensaiar de noite, de madrugada, essas coisas... mas de alguma maneira ia fazendo, não sei...

Para Sennett, poderia ser uma conquista libertar-se da “autonegação” que, muitas vezes, significava a autodisciplina e o adiamento da satisfação. É o “homem moderno motivado” descoberto por Weber, cujo valor moral e caráter são provados pelo trabalho. Para o homem motivado, a riqueza é um sinal de virtude. Diferentemente da “culpa católica” pelos vícios da riqueza, o homem motivado acumula e sua vida é “uma interminável busca de reconhecimentos de outro e auto-estima”[...]: [um homem] oprimido pela importância que tem de atribuir ao trabalho” (Sennett, 1996, p.126).

Por um lado, Sennett considera que o enfraquecimento dessa ética do homem motivado seria um ganho para a civilização. Entretanto, ressalta o autor, a alternativa moderna não tem sido um remédio: a moderna ética concentra-se no trabalho em equipe e na adaptabilidade às circunstâncias que ela ele requer. Sennett é radical em relação a essa prática: para ele, “o trabalho em equipe é a prática de grupo da superficialidade degradante” (Sennett, 1996, p.118), que logra transformar as relações humanas em farsa. Para durar, vive-se problemas e entraves superficialmente, sem que abale a “ordem e coesão do grupo”. Nada é realmente aprofundado. Assim como nas instituições em que o poder fora concentrado, mas não centralizado, nas equipes desaparece a figura da autoridade: o poderoso apenas “media, facilita e capacita os outros”, o que desorienta os empregados, que ainda sentem-se subjugados, mas sem saber por quem ou o quê. O único foco é o presente e quaisquer mudanças são legitimadas por uma necessidade presente, sem que haja um responsável por ela.

Um novo tipo de caráter é então gerado: o homem motivado é substituído pelo homem irônico, que não é “exatamente capaz de se levar a sério, porque

sempre sabe que o termo que se descreve está sujeito a mudanças”, ou seja, uma visão irônica de si.

Mas será justo pedir que se trabalhe sem remuneração? Talvez a diferença seja “a força motriz dos trabalhos”: o que se sinta autoral, que fale de algo muito valioso, sim, possa ser feito sem remuneração. Mas quando são grupos reunidos para e pela vontade de um terceiro: bailarinos motivados?

É eu acho assim como na verdade nenhuma das meninas é financeiramente, exclusivamente dependente da companhia o que vai acabar acontecendo é o que eu vejo acontecer com todo mundo, que as pessoas que juntam pra reestrear, eu sei que o Boreli consegue manter a companhia ensaiando mesmo sem dinheiro, eu não sei nem se eu tenho cara de pau pra pedir uma coisa dessas, não tenho... enfim, e aí pode ser que elas engrenem em outros trabalhos e quando a gente precisar voltar talvez elas não possam, em termos de cruzamento de horários e tal, não que isso, não dá pra prever.

3 Política cultural, programas e mercado

O Estado é o principal financiador da cultura; entretanto, prescinde-se de uma política cultural ampla, que leve em conta pormenores e particularidades de cada uma das áreas beneficiadas. Não há como falar na relação que se estabelece entre o trabalho artístico, sua viabilização e inserção no mercado da arte sem analisarmos a estrutura das políticas de fomento à cultura em seus vários braços (e distorções), principalmente as leis de incentivo público-privados e os editais.

O capítulo está dividido em cinco partes. Começamos (3.1) pelo principal instrumento de política cultural: as leis de incentivo público-privado e, conseqüentemente, o Estado como principal financiador, mas não principal “decisor”. Apesar de principal instrumento de política pública, os editais são perenes, imprevisíveis: não há como sustentar trabalho contínuo contando-se com editais (3.2). Apesar de intermitentes, são uma conquista recente, com aspectos positivos e negativos (item 3.4) fruto de mobilização da classe (assunto que abordamos no item 3.3). Para terminar, um aspecto fundamental para pensar-se a inserção: a falta de espaços para a circulação (3.5).

3.1 Relevância do Estado para o financiamento da cultura

Acaba de ser lançado (junho/2008) o Plano Nacional de Cultura, cuja idéia básica é ampliar os recursos para o setor cultural, bem como expandir a abrangência da Lei Rouanet (Lei no 8.813/91), além de cobrir todas as áreas culturais no país, incluindo a arqueologia. Associado ao plano, o governo defende a aprovação da PEC (Proposta de Emenda Constitucional) 150, que modifica o repasse de recursos federais para a cultura, que passaria de 0,6% para 2% o total de recursos que recebe atualmente.

Como já constatara Segnini (2007), o Estado é o principal financiador dessas atividades artísticas. Entretanto, na última década é cada vez maior a participação do capital privado. Esta última afirmação merece muita cautela e atenção: os investimentos privados têm crescido por meio de renúncia fiscal, principalmente via Lei Rouanet. Ou seja: dinheiro público aplicado de acordo com diretrizes e interesses privados!

E se esse tem sido o caminho da política cultural no Brasil na última década, os outros níveis de governo acompanham a tendência e tem suas próprias leis que regulamentam investimento em cultura privado por meio de renúncia fiscal. O Estado de São Paulo lançou em 2006 a “Lei do PAC”, para aplicação de recursos provenientes do tributo estadual (ICMS) e o município de São Paulo a lei de incentivo, para aplicação de recursos provenientes de tributos municipais (IPTU e ISS).

Helena Katz, pesquisadora da área de dança, resume em uma frase a complexidade dessa situação: “E a Petrobrás é o nosso Ministério da Cultura, porque tem a maior verba possível, então ela tem vários nichos. Porque tem muito dinheiro, aí dá para ter vários nichos”. Não porque a Petrobrás e todos os outros “investidores da cultura” tenham entendido seu papel social, mas sim porque é uma boa estratégia de marketing, que agrega às marcas e é muito barata. Usam o “dinheiro público com alta competência, de associar o seu nome somente a determinados produtos que o marketing dela explica que são os produtos desejáveis. Então são especialistas em executar projetos de marketing cultural”. E não é que sejam vilões: é um desvio de política pública. “Se o governo lhe dá de graça um dinheiro, vai usar, por que não?”. O Ministério da Cultura e as Secretarias Estaduais e Municipais outorgam às empresas o direito de distribuição dos recursos públicos da cultura. Ou seja, sem mudanças de base, a triplicação dos recursos para a cultura não nos conduzirá para fora do deserto, como bem ilustram os trechos das entrevistas a seguir:

[busca por outros caminhos como “lei de incentivo”] na verdade, apesar dos apoios da Funarte do Pac, o dinheiro do grupo não foi feito em... cada pessoa, todos, têm que trabalhar com outras coisas porque a grana... O Pac falando agora, nós somos seis a gente consegue realizar o projeto, mas a gente não consegue se sustentar por ele com o salário para se sustentar em São Paulo cada um né, então a gente percebeu bom a gente tem que ir por outras vias também, identificar outras vias. E aí a lei de incentivo entrou com uma oportunidade de uma empresa específica né, que já havia um contato {...] as empresas estavam buscando grupos num perfil que elas acham interessantes para elas então tem esse lugar... Até você consegue aprovar o seu projeto no ministério, mas até você conseguir captar uma empresa que ache o seu trabalho interessante para ela. E até a gente se surpreendeu, porque a gente escreveu o projeto bem idealista assim. A gente fez um orçamento para um projeto de um ano, que visava fazer a pesquisa e realizar a circulação de um espetáculo né e aí quando a gente foi captar o dinheiro, a gente viu que não tinha perspectiva para a empresa não era interessante apoiar a pesquisa, ela apoiaria a circulação. Então tem esses contras né, que a gente tem que ir moldando o nosso projeto pra conseguir o apoio de uma empresa e como moldar também sem que o projeto perca sua natureza né, sua qualidade né.

Apesar desse cenário inóspito, Katz está animada com as mudanças prometidas pelo MinC para a Lei Rouanet: haverá, segundo ela, um “avanço substancial”. A Rouanet continuará existindo com essa mesma estrutura mercadológica (“publicidade com dinheiro público”) e será criado um outro mecanismo paralelo, que contemple os segmentos artísticos que, do ponto de vista de mercado, não são sustentáveis.

Eu estou muito confiante nessa promessa da Funarte e do Minc de criar essa outra coisa, que vai ficar ao lado da Rouanet, pra Rouanet ficar completamente mercadológica e, quem faz pesquisa de linguagem ter um outro abrigo. Acho que aí vai começar alguma coisa a se mexer de fato, porque não é possível falar em pesquisa de linguagem se você não mexe nessas duas pontas: produção de conhecimento na universidade, e produção de arte, produção e criação artística. (Helena Katz)

Ademais, se diz confiante com o fato de haver “muita gente jovem, dedicada, esclarecida, desenvolvendo projetos interessantes, artísticos e acadêmicos”. Jovens que começam a acordar para a necessidade de “pensar as políticas públicas para a dança, se especializar nisso”. Ou seja: a união da classe como única saída frente ao “cenário nefasto”:

Face a um cenário como esse, há muito o que esperar de 2008. Mas, de nada adiantará somente esperar, se a classe da dança não conseguir se organizar politicamente. Sem isso, sua força de reivindicação não poderá ser plenamente exercida, e a atual situação, que é a de fabricação contínua de projetos para atender a todos os editais, será mantida. Muitos parecem não perceber que se encontram mantidos em um mesmo campo de extermínio, do qual alguns são temporariamente retirados, ao serem selecionados por algum dos editais, para serem, em seguida lá devolvidos, retornando à situação anterior de instabilidade. Somente a discussão política poderá trazer a clareza de que eles permanecem imobilizados pela esperança que cada um tem de ser a próxima bola da vez. (Katz, 2007)¹

Na trilha de Katz que encara a atual realidade dos editais com um “campo de extermínio”, a observação de Maíra Spanghero sobre a realidade dos editais é absolutamente terrível para a construção de uma “classe profissional colaborativa”. Diz ela:

[...] edital é uma espécie capaz de provocar a felicidade em alguns poucos e a frustração em muitos tantos. Eu mesma já fui vítima várias vezes. Com isso, aprendi que são muitos participantes para uma verba insuficiente e que se trata, portanto, de uma concorrência, de uma competição.²(SPANGHERO, 2007).

¹ KATZ, H. Imobilizados por acreditar em editais. Jornal O Estado de S. Paulo, Caderno 2. 31/12/2007.

² SPANGHERO, M. A partilha do possível (17/04/2007). Em: <http://idanca.net/2007/04/17/a-partilha-do-possivel/>. Acesso em 11/02/2008

3.2 “Empurrãozinho”: política cultural?

[edital] dá uma ajuda, dá uma ajuda. Pode ajudar a viabilizar um pouquinho assim, empurrando um pouco (...), da uma empurradinha e vamos ver, da uma empurradinha e vamos ver. E agente... e tem um lado que da uma, uma, uma sobrecarregada, uma tensão, né? Você ta desenvolvendo uma coisa que você imagina que você vai continuar ou tentar, mas você sabe que logo no meio pode ser que tudo..., que pare. Ou que não ou que não seja possível, porque parar também... Agente sempre vai continuando de algum jeito, assim... Talvez você não tenha as condições e você tenha que descobrir como é que você vai fazer pra dali a pouco surgir uma outra chance de você poder continuar um pouquinho...

Segundo a professora e pesquisadora da dança Helena Katz, “a pesquisa em dança enfrenta a mesma situação que qualquer outra produção em dança [...]: nós não temos um programa de políticas públicas para dança que seja pensado como programa”. Para Katz, não há clareza do que seria “um fomento de áreas artísticas específicas, porque fomentar áreas artísticas implica em conhecer a especificidade de cada área artística”. Consequentemente, quando não se conhece essas especificidades, prescinde-se dos alicerces: “nós não temos essa arquitetura, nós temos só o outdoor, sem nada atrás, só o edital” (só os “empurrõesinhos”). Mais um ingrediente do bolo do “fazer política pública de outdoor”.

Se as diversas áreas culturais sofrem desse mal generalizado, a pesquisa em dança, que é, segundo Katz, “a mais recente a ser atendida em editais”, padece do mesmo mal: assim como “todo o resto da dança é atendida sem nenhuma especificidade”.

Um quadro complexo: políticas públicas de outdoor, falta de clareza das especificidades de cada área artística e dos diferentes “segmentos e práticas” internos às áreas. Em relação à pesquisa em dança, o quadro se complexifica: para Katz, se há falta de clareza no pode público, ela é compartilhada pelos artistas da área: “A pessoa não é mau caráter em dizer que está fazendo pesquisa e não está. A pessoa tem de fato a convicção que ela está fazendo uma pesquisa, justamente porque não tem uma conversa pública sobre o que é fazer pesquisa”, tema que recuperaremos no capítulo 5.

3.3 A esfera política: lamentar não, brigar sim.

O surgimento dos editais de fomento e apoio são acontecimentos políticos. Em alguns casos, conquistas da classe; em outro, conseqüências de “constelações

políticas favoráveis”. Recentemente, dois acontecimentos na dança paulista ilustram essas realidades: o Programa de Fomento à Dança da cidade de São Paulo, em 2005 e a criação da São Paulo Companhia de Dança, em 2007.

O primeiro é tido como “a grande conquista da classe”, que talvez denote o surgimento de “uma classe política”. Nas palavras dos artistas:

Mudou totalmente, totalmente, não sei o que aconteceu, porque que de repente de cinco anos pra cá isso começou acontecer aqui em São Paulo né eu até acho que talvez por uma disputa política de PT, PSDB [...] eu tenho impressão que essa fatia política, esse patamar político começou a perceber que a classe artística é poderosa e pode mudar o rumo de muita coisa, é isso mas assim é muito importante, agora mas isso também é perigoso, é muito perigoso porque a gente pode cair numa cilada ...

[...] daí assim, foi de 2002 pra 2003 que teve, que começou a ter uma Mobilização da Dança [...] Em 2003 com o Mobilização Dança, tem o prêmio Estímulo [...] Então quando eu lembro que eles falaram isso pra Mobilização Dança quando eles foram lá falar com os vereadores meio tipo vocês não dão dinheiro pra dança não sei o que, eles pegaram e viraram mas “é a primeira vez que vocês vem pedir dinheiro aqui, nunca até então ninguém tinha vindo pedir” e funciona assim: é quem grita é quem leva.

Já o segundo, mostra que política é uma atividade diária e que a classe não é tão coesa e articulada: fruto de uma “constelação política favorável”, que, para a maior parte dos aqui entrevistados, denota a falta de articulação e pouco debate, em que parte da classe sentiu-se “deixada de fora dos trâmites do poder”, sem ter conseguido mobilizar-se e tornar o debate público. Não há um consenso a respeito da companhia estadual, mas todos entendem que seja um assunto polêmico que envolve a articulação e força política da classe.

Daí eu acho que a gente lida mais uma vez com a questão de que a nossa classe política tem uma grande defasagem de formação cultural eu acho. Então as decisões do que se fazer com o dinheiro ou ah o que vamos fazer com esse dinheiro são burocratas que são, são tecnocratas nem sei como é que é o termo que eles usam, mas assim a própria classe política, classe política não as pessoas que tão ali no poder...

Não, não conheço ninguém .mas me falaram que muita gente quando teve o lançamento da companhia lá no Espaço São Paulo [...] quando a festa de lançamento e tal muita gente da dança independente estava lá né entendeu? Porque fica essa coisa também sabe, de não se posiciona e tá lá e de repente quer ficar amigo também. De repente vai pintar um trabalho[...] eu sou contra isso.

A gente tem que lutar também nessa parte de dança independente pra todo mundo usar o dinheiro de forma mais inteligente e daí se posicionar mais.

3.3.1 O Mobilização Dança e o Fomento à Dança da cidade de São Paulo

É unânime entre os artistas entrevistados o reconhecimento do Programa de Fomento à Dança da cidade de São Paulo como a principal conquista política recente da classe. Opinião dos artistas, pesquisadores e reconhecido nos “autos da história oficial”. Sobre o surgimento da Lei Municipal no. 14.071 de 18/10/2005 que cria o programa, esclarece a Secretaria da Cultura em seu site: “o projeto nasceu da politização da dança em São Paulo. O maior agente da criação da lei foi o movimento Mobilização Dança, formado em outubro de 2002 com o intuito de discutir e propor projetos e programas públicos para a dança contemporânea”

Ainda segundo informação da Secretaria Municipal da Cultura uma parceria entre deputados estaduais, vereadores, o movimento Mobilização Dança e a Secretaria da Cultura definiram “as bases para o edital público e, em 2004, realizada a Mostra Contemporânea de Dança ao longo de três meses, com 35 grupos circulando por dez teatros municipais e sete CEUs, totalizando 280 apresentações” .

Em setembro de 2005, a Lei de Fomento à Dança foi aprovada por unanimidade. O primeiro edital do "Programa Municipal de Fomento à Dança" abriu inscrições em 17 de julho de 2006. Segundo o site do Programa, o objetivo do Fomento à Dança “é estimular a continuidade dos trabalhos na área e auxiliar na difusão da produção artística paulistana” . No primeiro (2006), com dotação de R\$ 2 milhões, foram premiados 14 entre 32 inscritos. Nos dois seguintes, em 2007, foram repassados, respectivamente, R\$ 2 milhões (março) e R\$ 1,5 milhão (agosto). Na quarta edição (maio/2008), foram R\$ 2 milhões.

3.3.1.1 Da lei ao edital: “o que você dá em contrapartida”?

Dez meses se passaram entre a aprovação da Lei e a abertura de inscrições ao primeiro edital. No início de 2006, Iracity Cardoso, bailarina e coreógrafa que havia regressado a poucos anos da Europa, foi convidada a assumir a Assessoria de Dança da Secretaria municipal da Cultura, uma das entrevistadas da presente pesquisa. Sua primeira tarefa era, segundo ela, “apagar o incêndio do pessoal da dança independente de São Paulo com a secretaria municipal de cultura, que estava uma briga infernal”.

Como primeiro passo, ela teria que compreender a Lei recentemente aprovada, que institua o Programa do Fomento à Dança. Para ela, não havia motivo para a segregação e só “um tipo de dança” ser contemplada:

Porque fui ler aquela lei... não entendia nada do que tava dito ali... por isso (...) termos né jurídicos, de tudo isso, que não é a minha praia. Já encrenquei com algumas coisas lá achei aquilo: “o que é isso, que história é essa de só dança contemporânea?”. Isso segrega, dança é dança. Por exemplo, o teatro não diz “teatro xis, teatro experimental, teatro de peso, teatro...” é teatro, é uma forma de arte. E dança, porque que tem essa coisa? Bom, enfim, já comecei a encrencar com umas coisas... (Iracity Cardoso).

Segundo Iracity, começaram, então, os encontros com o Mobilização Dança para a compreensão da Lei e das demandas do movimento para o edital, bem como uma discussão acerca dos recursos que seriam oferecidos no primeiro edital. Eles estavam “bravos”, diz Iracity.

[...] então eu tive o primeiro contato, eles estavam meio bravos e daí eu disse, “vamos acalmar e vamos...”. Claro, eu também acho que eles tem razão, é pouco dinheiro, tem que dar mais dinheiro então tem que batalhar para dar mais dinheiro e tem que fazer isso também [...] Então vamos agora falar das coisas que são práticas e dos deveres de cada um, porque também não adianta ficar só, eu quero, eu quero, eu quero, o que você dá em contrapartida? como é que são? Porque hoje em dia não tem mais essa: é preciso se organizar de outra maneira né, a sociedade mudou nós estamos no ano 2000, enfim... (Iracity Cardoso).

O primeiro edital saiu “atrasado, e tal, mas foi”. Iracity diz que achou “que a gente tinha realmente que privilegiar os trabalhos de grupo. Acho que você não faz nenhum trabalho de criação em nada sem pesquisa [...]”. A partir do primeiro edital, usou-se as experiências anteriores, aprendizados, conversas com o Mobilização e com a classe, bem como orientações das Comissões julgadoras para se rever os editais. Aprendizados para a classe e para as ações de fomento à dança. Afinal, “quando o Fomento surgiu, foi uma coisa inédita, não existe em nenhum outro estado ou cidade do Brasil que tenha um programa assim para a dança”.

O segundo edital já a partir sempre de conversa com as pessoas né, do Mobilização e outras pessoas, fomos modificando esse edital, fomos modificando e adaptando às circunstâncias, aos pedidos, inclusive porque participar de um edital de fomento, não só a criação como a participação foi um aprendizado pra todos porque o que é escrever um projeto? (Iracity Cardoso).

3.3.1.2 A Galeria Olido

Uma segunda etapa desse processo do Programa de Fomento à Dança foi a revitalização da Galeria Olido, que tendo sido construída como um espaço para a dança numa gestão anterior, havia ficado fechado e sem programação durante todo o ano de 2005. Na avaliação de Iracity, a única forma de reflorescer a Galeria seria usá-la como “sede do Fomento”: sala de ensaio para os grupos fomentados e a sala Paissandu como palco para estréias e temporadas dos trabalhos apoiados:

Gente, a galeria, ela só vai adquirir vida nos centros de dança no momento em que a gente der os prêmios do fomento, porque está intimamente ligada com o fomento. O fomento é municipal, a galeria Olido é municipal então é um espaço que tem a sala de ensaios pros grupos e que tem o palco para se exibir de graça. Então, além do dinheiro que você dá que é aprovado do projeto, você ainda tem o espaço para ensaiar e o espaço para se apresentar, então aí as coisas vão florescer [...] Então foi a partir disso que a coisa começou a florescer, e daí chegou em outubro fizemos a Mostra do Fomento e as coisas começaram, teve mais um, mais dois e o trabalho foi se modificando. (Iracity Cardoso).

Originalmente, eram quatro salas de ensaio no primeiro andar da Galeria. Uma das salas foi convertida em “Centro de documentação e referência”, para que se tenha registro da história do Programa.

Nós temos três salas, eu já separei uma sala para fazer aquele centro de documentação e referência pra já começar a documentar desde o início os projetos do fomento, os vídeos, os relatórios, que é história, é história a gente tem que documentar. E se você não faz logo no início depois ah daí se acaba para fazer, para pegar de 10 anos atrás e não sei o que então enfim. [...] você tem que, quer dizer o programa ele tem que estar todo documentado, todo organizado (Iracity Cardoso).

Segundo Iracity, tinha-se a expectativa de que o Programa poderia ser registrado pelos veículos de mídia, por crítica especializada. Entretanto, o Programa e a Mostra não tiveram mídia. Buscou-se uma solução alternativa:

[...] não nós tivemos crítica, nós não tivemos artigo no jornal, então eu fui obrigada a chamar pelo menos uma pesquisadora e um jornalista para escreverem um pouco sobre o que foi esse trabalho, porque senão a gente não tinha registro, o olhar da pessoa de fora, não é? [...] se eu tivesse, nós tivéssemos tido, durante o processo todo ou pelo menos durante a Mostra alguém que escrevesse falando da Mostra, “aconteceu isso, isso, isso, fulano de tal que deu tanto tananana, o resultado foi esse ou o resultado foi aquele” (Iracity Cardoso).

3.3.1.3 Avaliando-se o Fomento

Em artigo no O Estado de São Pulo, a professora e pesquisadora da dança Helena Katz considera a lei do Fomento “indispensável, uma conquista histórica”.

Entretanto, após três anos de programa, mereceria reflexão. Os problemas, para Katz, começam pela reunião “inespecífica de produção e difusão”, sem que se defina realmente “o que se entende por ‘produção artística paulistana’”. Ademais, necessidades distintas estão sendo misturadas, “sem nichos específicos que abriguem necessidades distintas”: concorrem paritariamente, por exemplo, “tanto grupos jovens quanto os de longa carreira povoada por trabalhos descontínuos”. (Katz, 2007b) .

Na opinião de Katz (2007b), quatro tópicos não poderiam ser esquecidos nos debates que norteariam a revisão do edital após a terceira edição:

1. “a necessidade de definir o conceito de “núcleo artístico” que norteia os editais” (aspecto que analisamos no capítulo 5);
2. a urgência em incorporar instrumentos oficiais de acompanhamento e avaliação dos selecionados;
3. a rediscussão do conceito de “contrapartida social” que tem obrigado artistas a se travestirem de educadores do terceiro setor;
4. a questão da gratuidade dos espetáculos.

Entretanto, mais importante do que tais revisões, seria, na opinião de Katz, a discussão de “entendimentos fundamentais” de princípios e alicerces: “o que se entende por fomento, o que deve ser fomentado, como isso deve acontecer, por quanto tempo e com quais formas de avaliação”. O edital, por sua vez, seria a consequência legal desses alinhamentos e predefinições”.

Além dos pontos apontados por Katz, outros dois aspectos merecem atenção: o prazo máximo de um ano e os cortes que têm sido realizados nos orçamentos enviados com os projetos.

E..., e..., eu acho que nesse último edital já tiveram algumas pequenas mudanças e tal, mas eu acho que ainda precisa... Ter uma coisa de um ano, um projeto de um ano no máximo, eu acho pouco tempo. Ou como é que isso se estende? Mas também não fique fechado, porque também não tem tanta verba para tanta gente, então aí pra quem pega vai ficar com aquilo um tempo, e quem tá fora, entendeu, não consegue. Então, assim, um monte de coisa assim pra descobrir como é que faz, um pouco assim... Então é..acho que sustentar não, eu acho que dá umas forças.

E tem uma outra coisa ainda que eu acho, que é o pior problema pra bancar uma pesquisa, que é esse julgamento de corte e de continuidade. Eu acho que o prêmio do Fomento tinha que ser de no mínimo dois anos. Por que, que nem agora... A gente não tem grana pra pagar sala de ensaio, a gente não tem sala de ensaio, entendeu?

Mesmo de quanto tempo você precisa, né? Eu lembro da meninas lá da Porque no hacemos cine? cortaram na metade a verba delas. [...] E como você vai fazer uma coisa que você se propôs? Você ganha metade e aí você tem que fazer... s

O Fomento é o único dos editais que estabelece um valor máximo e que cada proponente pode dimensionar seu projeto e pedir o que for conveniente. Nos últimos editais, projetos têm sido aprovados, mas com cortes que variam entre 20% até mais de 50 %. Muitos problemas são gerados: primeiro, os autores dos projetos aprovados têm que “se virar” com o recurso que lhes é oferecido. Na maior parte das vezes, acaba-se trabalhando muito recebendo-se salários ridículos. Tal prática gera uma bola de neve infinita: sabendo-se que o corte será inevitável, incha-se orçamentos, na esperança de se poder cortar, sem se prejudicar o projeto.

Mas aí teve um corte de verba muito grande. É, acho que quase todos os projetos, mas o nosso era de trinta por cento, que é bastante, e eu tinha feito um orçamento bem enxuto, assim, que a gente não tinha, sabe, engordado nada. Aí eu fui cortando tudo pra não chegar na gente, né, elenco, e justifiquei assim, porque...o projeto era, a proposta era muito a ver com o processo e... a gente tinha também um processo de colaborar entre a gente, enquanto grupo. E aí eu falei, aí eu fui tirando, assim, produtor, zero, colocava de volta assim, é.. aluguel de teatro, zero, ... e ainda chegou na gente, um pouco.

Agora com companhia que é um dinheiro maior, que é R\$ 150.000,00 que é o Fomento. E o projeto original era de 215 mil aí eles me deram 150, foi a primeira coisa que eu cortei foi ter um espaço, né ter, alugar um espaço seria de repente uma possibilidade de continuar e tal. É porque o corte que eles fizeram, por exemplo, na minha verba que era de 215 pra 150 foi o que abaixou no salário, que foi cortar em mil reais, 780 reais por mês o salário de cada pessoa.

Frente a essa realidade, cremos que duas alternativas deveriam ser avaliadas: a determinação, em edital, de um percentual máximo de corte para a aprovação de um projeto. Por exemplo, determina-se que o máximo é 20%. Assim, qualquer projeto que se acreditar ser válido um corte superior ao teto estabelecido estaria desclassificado por “orçamento não condizente com a proposta do projeto”. Os orçamentos teriam que ser mais justificados, mas cortes que tornam projetos inexequíveis e a “bola de neve” do inchaço dos orçamentos deixaria de existir.

Outra possibilidade é a adoção de valores fixos, assim como acontece no PAC e no Funarte Klauss Vianna. Mais engessado, com certeza, mas cortes deixariam de ser um problema de antemão. Com a existência de histórico de quatro

edições e cerca de quarenta projetos inscritos por edição, poder-se-ia levantar valores médios e estabelecer-se um “menu de prêmios” e a quantidade por “valor”.

3.3.2 A São Paulo Companhia de Dança

3.3.2.1 A Cia. de Dança de São Paulo por Iracity Cardoso

Para Iracity Cardoso, diretora artística São Paulo Companhia de Dança, a criação da companhia tem a ver com uma “constelação política”, similar ao momento da criação do Balé da Cidade, na década de 70. E se o modelo da companhia é tradicional, é por uma necessidade, por faltarem referências à dança paulista, que estaria “muito perdida”.

Existem momentos, existem constelações que acontecem e quando essas constelações acontecem é preciso estar muito alerta e pegar e fazer. Nós tivemos uma constelação na década de 70 que foi, o secretário de cultura que chamava-se Sábato Magaldi, com o diretor do teatro municipal que chamava-se Minagibi, com o prefeito de São Paulo que chamava-se Faria Lima. Então esta constelação política deu, da época da ditadura brava, brava, deu oportunidade de pegar o Balé da cidade de São Paulo, o corpo de baile municipal, que era um grupo de bailarino que foram criados para fazer ópera e transformar aquilo numa companhia de dança profissional em dança moderna com uma pesquisa, com o “blalalalá”, com salários melhores, com uma sede (...) tá lá até hoje, um prédio pra pessoa, tem uma sala de ensaio, camarim, fazer a sua produção, etc., etc. Então foi uma constelação e, por mais que os governos tenham mudado, teve seus momentos top e teve seus momentos de decadência, teve os momentos que o Maluf mandou todo mundo embora e depois voltou todo mundo. Tem bailarino lá com contrato precário há 15 anos, 15 anos de contrato de prestação de serviço - 96% da companhia assim, você acha justo? [...] Eu trabalho pela dança e sempre trabalhei pela dança, eu não trabalho em outra coisa, e a oportunidade de aparecer o ouro eu vou criar, e não vou dizer: “ah não”, não sou piegas nem... ah não coitadinha de mim, cem euros, vou... Não, vou sim, porque a quantidade de profissionais que eu estou contratando, entendeu, e que tou dando um bom salário, uma boa possibilidade de trabalhar, eu acho isso maravilhoso, não só bailarinos como professores, coreógrafos, produtores, gente pra fazer a música... Abre um mercado de trabalho enorme, sem contar que vai-se poder criar obras que o público paulista não tem oportunidade de ver, ao vivo e a cores né? Pro grande público... vai ter oportunidade de fazer também as obras experimentais. [...]Eu agora estou montando uma companhia de estrutura tradicional, eu acho que está faltando em São Paulo, tradicional o pessoal está muito perdido fazendo qualquer coisa por aí, achando que tá... não tá fazendo nada. (Iracity Cardoso)

Seu desafio tem sido construir a companhia. Para ela, a tarefa é construir bem: “com uma sede, direito, com os contratos todos CLT. Eu acho que o artista tem

que ser respeitado como trabalhador, eu acho que a gente tem que puxar esse lado né, de que paga os seus impostos e tem o décimo terceiro salário”.

Tá, companhia sim, contrato bailarino sim, tem que ter carteira assinada, décimo terceiro, fundo de garantia, isto custa caro, custa caríssimo... Então é só o governo que pode pagar isso, porque ele paga e depois tira impostos, mas é o governo que tem que pagar pra você poder fazer, tem que ter incentivo pra você poder fazer. 70% do nosso orçamento - não, não chega a 70, acho que 60% - é folha de pagamento porque é da folha de pagamento que todos os encargos trabalhistas. [...] Nós vamos chegar a 70 [funcionários] mais ou menos. Não estrutura, é companhia de dança não é, é uma estrutura que nem a OSESP teve a sua estrutura....: É uma companhia que tem pessoas para cada setor, pra desenvolver uma série... vai se construir um teatro e a gente precisa começar a fazer a estrutura já. Tem uma estrutura profissional ... agora, o fato de que foi aprovado esse dinheiro e que os outros tenham um outro tipo de dinheiro, agora isso é a classe que tem que trabalhar por, é a classe que tem que trabalhar por. (Iracity Cardoso)

Outro aspecto é a criação de mercado de trabalho para bailarinos que têm tido que sair do país para dançar “por falta de “mercado de trabalho para o quê eles querem fazer”. Segundo Cardoso, há falta de opção para jovens bailarinos, já que há poucas companhias estáveis no Brasil - Balé da Cidade, Cisne Negro, Grupo Corpo, Salvador e Curitiba – e todas sofrem com baixos orçamentos. As únicas alternativas para esses bailarinos seriam competir em Festivais ou ir para companhias no exterior.

3.3.2.2 A São Paulo Companhia de Dança de em debate

Para os artistas, independentemente da opinião que tenham sobre a companhia, um aspecto ficou evidente com a constituição dela nos moldes em que foi feita: desmistifica-se a idéia de que “não há dinheiro para a cultura”. Alguns mais revoltados com o fato, outros, “pagando para ver: acreditando que se ela der certo, todo mundo vai ganhar”.

Eu acho que entra uma coisa que dá pra desmistificar que é o seguinte: não tem dinheiro pra dança então tem dinheiro, se apareceu dinheiro então é porque tem dinheiro né?

Eu já ouvi de tudo né sobre A Dança Companhia, [...] a gente sempre pensa que o outro tá ganhando dinheiro e a gente não tá, eu acho que essa é uma questão que permeia a criação dessas questões . Mas tem um lado que você pode questionar a cara dela e tudo, mas eu acredito se ela der certo todo mundo vai ganhar.

Olha eu não tenho essa postura que as pessoas independentes têm de rechaçar a Companhia, eu não tenho, eu estou esperando pra ver tipo sabe eu estou dando uma chance assim, eu quero dar uma olhada, tem coisas que eu acho esquisitas, né, aquela carta do secretário eu achei um pouco mal assim ah do Sayad, demonstra que ele tem uma vontade ideológica por

trás dessa companhia [...] então em termos de políticas públicas o meu medo era secar o dinheiro pra dança independente e ficar só na companhia ao mesmo tempo são duas instâncias diferentes, quem dá dinheiro mesmo pra dança independente é a cidade, o fomento da cidade, e a companhia e do estado.

Ah... eu acho um absurdo, essa companhia; acho o maior absurdo. Achei um absurdo também a coisa vir da Iracity, que tava ali, tinha toda uma história; achei um absurdo ninguém saber; achei um absurdo fazerem teste em outro lugar, ir pra Buenos Aires fazer esse negócio de São Paulo; achei um absurdo a grana... Achei um absurdo essa comparação, acho que foi com a OSESP, não sei quem foi... Uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa, pra que que é isso, né? E tem um monte de coisa acontecendo, né? E coisa boa... Não sei... Acho que é muita grana, muita grana, concentrada pra um grupo só.

Ao mesmo tempo, porque se constrói toda uma estrutura nova, com orçamento de 13 milhões e só se destina 10% disso para o resto da classe, por meio de editais? “E os outros todos?”. Um “modelo predador”.

E o que me incomoda é o que eu tô pensando agora nesse momento que é essa questão dessa injeção de dinheiro que vai até criar uma nova coisa, um novo edifício e todos os equipamentos que já existem e que poderia... Então é uma coisa que pra mim fica assim: o problema não é que criou uma companhia estatal, estado lá de corpo e estado, o problema não é esse. O problema é e as outras coisas que já estão né a coisa da diversidade né então se tem grana pra subir ali, e os outros todos ?

Tipo 1 milhão e pouco e a companhia tem um orçamento de 13 milhões e pouco, é desproporcional, mas eu não acho que a gente tem que lutar pra companhia não existir, a gente tem que lutar pra ter mais dinheiro e ao mesmo tempo eu também sei.

Não existiu nunca esse dinheiro para a dança. Não é curioso, aí tem 13 milhões para uma companhia só. Mas esse dinheiro não foi capaz de fomentar a excelência antes, ele não existia. É uma tristeza. Tenho mesmo tristeza, são anos para a falência desse modelo, anos, anos. E é um modelo predador, porque na medida em que 13 milhões são destinados para uma companhia, e 1,3 para toda a dança do Estado, não é competitivo. Então é predador. Não tem graça, mas continuaremos, todos, sem desanimar.

Quem na dança independente ousou – sim, seria um ato de ousadia – imaginar um salário de 4 mil reais por mês, regime CLT ?

De dizer se é ruim ou se é bom, eu sinceramente eu achei, vou falar uma coisa que eu acho legal, mas é ridículo, é exatamente por causa da nossa miséria, uma coisa que eu achei legal dos bailarinos serem funcionários e serem funcionários públicos bailarinos e ter um salário bom.

[...] eles são jovens né, pessoas bem jovens né, não é 22 você vai lá com salário de 4000,00(...)

João Sayad, Secretário Municipal da Cultura, justificou a criação da São Paulo Companhia de Dança, entre outros aspectos, pela necessidade de infraestrutura adequada e de excelência nessa arte. Nas palavras do Secretário-

economista ao ser indagado porque o montante de recursos não fora aplicado nas iniciativas já existentes: “o que você preferiria: salvar a Varig ou começar uma Gol?”(Katz, 2007c). Talvez com a crise mundial no setor aéreo, essa seja a melhor saída para empresas de transporte aéreo – o secretário é economista, professor Titular da Faculdade de Economia da Universidade de São Paulo. Mas será a melhor saída para a construção de uma política pública de fomento a uma área da cultura?

[...] quando ele fala que não existe criação em dança com excelência, como ele falou no texto, não concordo com ele, eu acho que tem criação de dança de excelência aqui, mas quando ele cria uma companhia de dança do estado para justificar essa falta de excelência, será que é um caminho né? será que não tem que se pensar mais embaixo né, na formação, isso dessas referências mesmo de corpo.

A impressão da classe é que há uma ignorância no executivo em relação às demandas e necessidades da classe. “Por que a classe artística não foi consultada?”, perguntam-se os artistas. A criação da companhia é descrita com um ato de “coronelismo”, pouco democrático, de cima para baixo.

E que os caras na secretaria são completamente ignorantes em relação à cultura e as necessidades [...] então a nossa, é a mesma história por a nossa ignorância de como funciona os trâmites na política o uso de verba, as verbas vão embora, vão pra outro lugar [...]

Eu acho um absurdo, um absurdo isso, terminantemente contra assim um ato de coronel sabe não cabe e enfim um verdadeiro absurdo, eu não sou contra A Companhia.[...] e porque que ele não consultou a classe artística?

É, então... Isso que é... Não é democrático. É o que? Isso surgiu de uma mobilização da classe? Não surgiu... é uma coisa muito... ah, é muito “quero ser europeu”, sabe? Por que eu acho que vêm umas propostas de cima, essas coisas de visibilidade.

Helena Katz, pesquisadora da área, concorda com os artistas: “é a estatização de um modelo, isso é muito antigo, isso é muito antigo [...] o Estado assume um modelo de excelência para a dança, isso teve nome ao longo da história: stalinismo”. O que é necessário para estimular a dança em São Paulo é “uma conversa antes”. A cidade de São Paulo já tem uma companhia municipal; será que ela precisa de uma companhia estadual? Na opinião de Katz, não. Como São Paulo é um estado muito grande e diverso, teria que ser feito um levantamento das necessidades específicas de cada região e não importar um modelo que vem da OSESP e que, segundo Katz, têm causado muitos problemas para a música. Ou seja, discute-se “o como fazer política pública”: outdoor ou arquitetura?

Talvez o modelo para São Paulo, São Paulo é um estado muito grande, talvez nesse momento, olhar para o estado da arte da produção da dança em São Paulo, que é vinculada a esses festivais. O que seria necessário para fazer avançar? Criar uma companhia que vai ser modelar de alguma coisa ou fomentar a diversidade regional em São Paulo. A região de Botucatu, o que precisa para essa região? Porque é diferente do que precisa na região de Araraquara, que é diferente do que precisa em Santos, e por aí vai, o que o litoral precisa do que precisa Campos do Jordão. Ou seja, olhar para o Estado, para mim isso que seria política pública. Então tem problema sim que a gente tenha, assim, como tem problema com a Osesp. A Osesp é um enorme problema para a produção de outras orquestras. Então eu tenho a impressão que estamos importando os problemas que a Osesp trouxe para a música, para os músicos de São Paulo. [...] Se você está numa Secretaria do Estado, precisa pensar como fomenta dança no Estado, antes de chegar nessa questão dos recursos que isso é a pontinha do iceberg, mas o que interessa é a base desse iceberg, que está furada. (Helena Katz)

Na opinião de Katz, os enganos não param aí. Pelo modelo de excelência do secretário, uma companhia excelente custa 13 milhões de reais por ano. Com 1,4 milhões para toda uma classe por ano, como que poderíamos ter companhias excelentes antes? E, ainda mais sério pensando-se em política pública: será que criar uma companhia excelente desenvolve a dança do Estado?

[...] segundo o secretário declarou, ele quer uma companhia de excelência porque as companhias são ruins. Então ele tem um modelo da excelência. Se ele tem o modelo da excelência, e sabe que ele custa 13 milhões, ele precisaria dar 13 milhões para cada uma das companhias existentes, que elas seriam excelentes [...] Não tem quem não fique excelente, porque você contrata os melhores profissionais em todos os quesitos. Isso desenvolve a dança? Não sei, mas que elas ficam excelentes ficam. [...] você não volta no tempo, a não ser como farsa, a história não se repete, a não ser como farsa. É uma farsa. (Helena Katz)

3.4 Avaliando-se editais

Nesta sessão, compilamos pontos positivos (4.4.2) e negativos (4.4.3); boas e más experiências levantados nas entrevistas em relação aos editais culturais existentes. Podem ser encarados como avaliação dos programas existentes e usados como inspiração para políticas públicas ou programas de fomento futuros.

Para introduzir o debate, na primeira parte (4.4.1), uma questão polêmica: o papel dos curadores ou selecionadores. Será que essas pessoas têm conhecimento suficiente daquilo que estão avaliando? Os formatos de comissão de avaliação/curadoria são vários, mas as consequências e implicações dos formatos não têm sido discutidos com a atenção que mereceria.

3.4.1 Quem escolhe?

Um aspecto a ser salientado é o papel do curador, do membro da comissão de avaliação ou daquele que formula políticas públicas. “As pessoas que têm decidido como apoiar e o que apoiar elas têm que estar diretamente ligadas com o assunto”, afirma um entrevistado. Mesmo no caso das comissões de avaliação formadas majoritariamente por artistas, como na última edição do Fomento, será que há uma “unidade de pensamento de política pública”?

Em artigo que “resume as principais discussões” que permearam a edição 2006/2007 do Rumos Dança, Maíra Spanghero aborda essa questão: faz uma definição e diferenciação entre curador, jurado e selecionador e conclui que, no Brasil, não há muito espaço para a atuação dos curadores, tampouco uma política razoável para sua atuação. Mesmo falando a partir de um programa específico - o Rumos Dança – suas reflexões a respeito da indefinição do tema são bastante pertinentes e dizem respeito a uma realidade maior:

Entendo a atuação do jurado associada à festivais e eventos competitivos, o que passa por dar notas respeitando normas mais ou menos pré-definidas. No caso do selecionador, como o próprio nome diz, seu papel é escolher e pinçar os projetos de acordo com critérios definidos pelo edital e/ou pelos participantes da comissão, tal como aconteceu durante alguns dias, horas a fio entre os “curandeiros” (nome dado pelo coreógrafo Alejandro Ahmed, em uma das felizes mesas de boteco) que separaram as propostas apresentadas. Os critérios consistiram em: a coerência entre o que estava escrito e o que era mostrado no vídeo, a relevância e o caráter investigativo em propostas de dança contemporânea. A distribuição geográfica foi um critério secundário, praticamente irrelevante. Assim sendo, os 25 premiados vieram do denominador comum das quatro cabeças dessa equipe. Já o curador tem uma função diferenciada e as práticas demonstram uma variação grande nesse campo (em muitos casos os apoios nacionais/internacionais e patrocínios podem definir grande parte da programação de um festival). Independente ou funcionário de uma instituição, o curador pode ser aquele que cuida do bem-estar das obras de arte e/ou promove exposições com acervos. Também pode eleger um tema, uma questão, um tipo de prática e, a partir daí, reunir trabalhos que dêem visibilidade múltipla a isso. Existem outras curadorias que propõem releituras de obras históricas ou co-produzem trabalhos sugerindo algum assunto. No Brasil, a área de dança não conta com uma política razoável nem com muitos espaços para a atuação desse profissional. Também não há formação específica. Uma iniciativa nessa direção (mas que não sobreviveu) fazia parte do projeto inicial do Rumos Dança, em 2000. Na época, uma equipe de curadores-assistentes viajou para algumas cidades das regiões brasileiras para assistir ao vivo a apresentação das obras inscritas. (Spanghero, 2007a)

3.4.2 Prós

3.4.2.1 Colocar idéias no papel “exige” clareza de propósito

No início de 2007, Maíra Spanghero (2007b) publicou no site idança (www.idanca.com.br) artigo cujo intuito era contribuir com a classe na hora de se formular projetos. A iniciativa veio de sua participação em comissões de avaliação de projetos e sua constatação – a partir dessas experiências – que a maior parte deles está abaixo das expectativas. “Justificativas frágeis ou desconectadas, desordem, falta de clareza e propostas pouco pensadas estão entre os problemas mais comuns”, destaca Spanghero (2007b).

Em comentário ao artigo de Spanghero, um artista traz aspectos favoráveis a esse novo *modus operandi*. Para ele, talvez não da forma desejável, mas uma consequência positiva foi a “profissionalização da classe artística”.

Um amigo recentemente me expôs sua preocupação “estamos nos tornando fazedores de projetos, e isso me preocupa porque pode atrapalhar a nossa atuação como criadores”. Eu entendo a sua preocupação, acho que em alguma medida ele tem razão, mas por outro lado, vejo que algum benefício as leis de incentivo tem nos propiciado, pois, tem exigido o mínimo de organização aos artistas, uma previsão orçamentária, tempo de execução, uma clareza de proposta e conseqüentemente tem nos pressionado na direção de uma profissionalização que se faz necessária .

Nas entrevistas, artistas também reconheceram aspectos positivos do exercício de “parar para escrever”: em grupo, um momento para que o grupo pare e se pergunte as razões que os reuniu.

Então quando a gente mandou o projeto para o edital do Klauss Viana foi uma coisa legal da gente escrever uma coisa junto logo no começo para identificar porque que a gente tinha se juntado, quais eram as vontades do grupo. Tinha uma coisa de pesquisar dança e música que era muito forte que já era o trabalho da Laila e da Débora, mas que a gente também tinha pesquisado durante a faculdade bastante essa relação entre a dança e a música com o aluno da música da Unicamp, então foi legal para clarear e a gente escrever/colocar no papel as coisas e a gente começou a trabalhar e o prêmio saiu no final do ano, na segunda remessa né.

3.4.2.2 Prêmio é reconhecimento para o trabalho e abre outras portas

Alguns artistas dizem que ganhar um prêmio, por um lado, legitima o trabalho, facilitando-os o contato com locais de distribuição e circulação da obra: sinalização de um mínimo de “continuidade” entre editais de fomento e locais de circulação. Por outro, pode sinalizar que a barreira de entrada aos que não conseguirem prêmios só

aumenta. Entretanto, aqui não devemos esquecer o outro lado colocado por alguns artistas: o fato de terem ganhado prêmio empurrara cachês para baixo, pois já teriam tido “financiamento para realizá-lo”.

[...] PAC, o Fomento ou o Rumos dança, quando você ganha, por você ter ganhado, o prêmio automaticamente dá um reconhecimento pro seu trabalho, então isso faz com que você tenha a possibilidade de dialogar com outros lugares [...] eu acho que é bom, quando você ganha uma coisa, por exemplo eu ganhei o Rumos é muito mais fácil você falar com eles, com essa pessoa, eu falei olha depois vai estar na divulgação o seu nome né.

3.4.2.3 Colocar artistas em diálogo: bom formato

Editais e Festivais que permitem o intercâmbio entre artistas são vistos com muitos bons olhos: ambiente de troca, oxigenação de pesquisa, aprendizado, encontros, alimento para criação...

Então ele me ajudou como: pondo em contato com outros artistas que discutiam, tinham eventos que ia acontecer, que eles iam fazer eles convidavam pessoas que eles achavam que tinha a ver [...] Então esse Obra em Construção mostrou também um pouquinho uma maneira fácil de colocar os artistas em contato e tínhamos um espaço e façam aí e teve uma performance no final no Centro Cultural Banco do Brasil, mas também sem nenhuma pressão de ... Era um laboratório mesmo

[sobre o Festival de Nova Dança de Brasília] Então era, um lugar que se encontravam pessoas do Brasil do exterior, da América Latina que estão trabalhando com dança e sobrevivendo das suas maneiras sobre isso..... com criação...então eu tenho falado: nossa gente tem pessoas pensando e sobrevivendo, pensando coisas. E aí quando a gente foi para esses encontros era uma coisa de se perceber o quanto você está no lugar ainda do começo e o quanto você precisava continuar caminhando. E aí era assim tipo, porque aí foi muito legal também foi um encontro (...)

3.4.2.4 Produto é a pesquisa em si

Então a Funarte, para a gente, era ideal nesse sentido: a gente estava pesquisando e estava recebendo pra isso. A gente não tinha que justificar essa pesquisa por nenhum outro meio, era a pesquisa em si. A importância da pesquisa era ela própria. Nesse sentido eu acho mais interessante. Porque é ótimo você oferecer workshops, você oferecer contrapartidas, mas às vezes não cabe no projeto. Nesse projeto nosso da Funarte, por exemplo, não cabia, workshop não cabia, a gente estava começando a pesquisar a gente nem sabia o que era ainda a nossa linguagem, como é que a gente ia oferecer um workshop e ao mesmo tempo para realizar essa pesquisa, a gente precisava de dinheiro então... Essa é a questão.

3.4.2.5 Temporadas de dança

Uma mudança de cenário positiva apontada pelos artistas pós-editais é o surgimento de temporadas de dança um pouco mais longas e a destinação de teatros exclusivamente para a dança – Teatro da Dança e Galeria Olido – com programação contínua. Mas ainda é insuficiente, aspecto que retomamos no item 3.5.

temporada de dança começaram a surgir assim mais, temporada de dança, depois que esses prêmios começaram a acontecer né, Klauss Viana, a Pac, fomento, porque existe um incentivo então a gente pode ficar um mês no teatro, dois meses no teatro, entrada franca às vezes, muitas vezes e as pessoas começaram a ter o costume (...) tem outra entrada de dança em tal teatro, eu vou ver e ah em tal, tal dia vai ter um... Antes disso quando eu vim para São Paulo não tinha isso que tem agora...

As temporadas são muito pequenas, eu acho que pro fomento está melhorando porque agora a gente tem mais dinheiro, o problema do fomento é que a gente não tem dinheiro pra viver só desses projetos e é muito trabalho, dirigindo companhia.

Como teve a mostra dos fomentados, que foi super bacana.

3.4.2.6 Abertura para novos

Sem dúvida, um ponto polêmico. Para muitos, esse é um aspecto que não está resolvido nos editais: “novos e velhos” competindo pelos mesmos recursos, sem nichos específicos. Entretanto, alguns artistas apontam a existência dos diversos editais em que “todos competem igualmente” como uma possibilidade de entrada para os novos. Antes, só os “antigos” tinham chance de conseguir pauta nos exíguos espaços de circulação, por exemplo.

[...] então está dando abertura pros novos também [...] e continuidade pra coisa porque se isso hoje em dia não dá mais pra, quer dizer até dá né porque com esses projetos, com esses editais tal então tá propiciando né novos artistas, novos pesquisadores, novos coreógrafos tal de chegar e concorrer também.

3.4.2.7 Minuta do edital para consulta pública antes

Novidade no edital 2008/2009: a Funarte disponibilizou a minuta do edital para consulta pública, antes de publicá-la, com “o objetivo de garantir a transparência na elaboração das políticas culturais da instituição” – será uma

iniciativa democrática do atual presidente da instituição, artista ativo, ator, diretor e professor?

3.4.3 Contrás

3.4.3.1 Perenidade dos editais: não dá pra se acomodar.

Ponto já ressaltado anteriormente: não há garantias de que o edital continuará existindo, tampouco que se será vencedor. Assim, como ter continuidade de pesquisa e trabalho? O ideal, dizem os artistas, seria conseguir estabilidade sem depender de editais: quando viessem, seria uma “folga”, um alento mais, mas não o “único porto”, por não ser nada seguro.

[...] quando eu saí da Companhia em 2002 e 2002 foi um período terrível, porque a bolsa Vitae acabou, daí o prêmio Flávio Rangel que a gente achou que ia começar por todo ano não saiu, várias coisas tanto do lado ... 2002 foi um ano péssimo porque parecia que todos os apoios tinham sumido né?

Fomento apóia oito projetos em cada edição. Quantas mil pessoas estão precisando de grana pra trabalhar então são editais que dão um dinheiro muito pontuais. As pessoas não tem segurança nenhuma de que elas vão conseguir ter um trabalho continuado, continuar uma pesquisa, assim como a lei de incentivo também não garante essa continuidade,. Então acho que é muito difícil nesse sentido dessa instabilidade você não sabe quando você vai ser aprovado num edital, quando você não vai.

eu sinto que tem que ter um olhar pra isso assim pra gente se remodelar e não acomodar porque senão a gente também vai acomodar, estourar tem um edital aí eu consegui então eu estou trabalhando, então agora eu tenho um dinheirinho e tal até não sei quando. Depois eu consigo mais outro dinheiro, mas a gente não gera o que sustenta, né existir o nosso trabalho, Senão, não tem graça fazer assim.

3.4.3.2 Prazos

Aspecto que precisa de revisão, em muitos sentidos. Primeiro, não se sabe quando sairão os editais: não há como se organizar. O Fomento à Dança, por exemplo, cujas datas de lançamento de edital estão previstas na Lei que o rege – janeiro e julho – em suas quatro edições não foram respeitadas. Outro exemplo é o Funarte Klauss Vianna 2008, que em abril foi anunciado para maio. Até o final de junho, não havia sido lançado.

[...] o edital e você tem que elaborar o projeto, entregar o projeto e daí você nunca sabe o prazo que ele sai quando sai, porque realmente a gente nunca sabe quando eles vão dar a resposta tem um mínimo de prazo que eles dão né o máximo a gente não sabe.

Em relação aos prazos, outro aspecto complicado – já ressaltado anteriormente em relação ao Fomento - é o prazo de realização: na maior parte das vezes, é curto. Hoje, os prêmios têm duração máxima de um ano, o que, para pesquisa, é um tempo curto, na avaliação dos artistas.

O Fomento e a Vitae é mais tempo, mas eu acho que, por exemplo, a minha mãe me falou uma vez que eu tava pra estreiar a Ofélia e eu tinha criado - a cultura inglesa dá pouco tempo são quatro meses, então eu tava nervosa, ela virou e falou assim: “mas você nunca sobe no palco por quatro meses você dança tua vida inteira, você dança desde os seus 6 anos de idade então se você pensar no seu trabalho assim você não tá apresentando ali quatro meses de trabalho você tá apresentando ali muito tempo de trabalho”. Agora, quando você tá trabalhando com uma pessoa nova [...] aí eu acho que precisa mesmo de muito tempo. Então o meu trabalho solo [...] eu não fiz aquilo em um ano de mestrado, eu fiz aquilo, eu fiz faculdade de dança, eu fiz pós-graduação, eu fiz mestrado e deu origem aquilo; aí a Bolsa Vitae que foram oito meses deu origem a mais um negócio então eu tive experiências longas e experiências curtas eu acho que eu as duas são interessantes.

E..., e..., eu acho que nesse último edital já tiveram algumas pequenas mudanças e tal, mas eu acho que ainda precisa... Ter uma coisa de um ano, um projeto de um ano no máximo, eu acho pouco tempo. Ou como é que isso se estende?

3.4.3.3 Vender-se, adaptar-se?

“Aceitação de um molde”: muitas vezes, essa é a sensação dos artistas em relação aos prêmios e editais. Adequar-se às exigências, muitas vezes, influencia processos criativos. Até que ponto ceder para poder concorrer ao financiamento? O perigo, dizem alguns, é entrar num automatismo de grupos que se unem para elaborar propostas que se adaptem, sem nunca buscarem outras alternativas ou formatos.

Às vezes é lógico que a gente vai mesmo atrás de dinheiro, de onde esta a grana, e às vezes a gente tem que, adequar projetos nossos com a idéia pro formato do edital, isso ocorre sim mas a gente tenta manter os nossos princípios de criação, né?

Então eu acho que assim um pouco o lugar que estão os prêmios agora é de um, enfim já fechou, é de um não sei se é o conformismo, mas uma aceitação de um molde e de se colocar nesse molde, que tem sido isso e que na criação é muito difícil. [O molde é o molde do edital] É, por exemplo: você tem seis meses para fazer uma criação. Você é um grupo de pessoas que não se conhecem, que são profissionais que mais ou menos se conhecem, mas nunca trabalharam junto, são pessoas que fazem aula junto ou são do mesmo nível artístico no sentido do ambiente e as pessoas se juntam pra fazer um projeto de uma criação para fazer uma temporada no final de fevereiro, que prum projeto artístico de que eu acredito que é uma trajetória, isso é muito delicado. Não que não possa acontecer, não que não

possa ser válido também, mas é muito complicado a gente: ah se pensa isso então é isso, que eu me enquadrando: ah, então vamos juntar agora todos juntos e vamos fazer um projeto que é o que quem cala consente claro, é uma maneira de sobrevivência. Mas, na verdade, eu sinto falta do que a gente pensa assim: “caramba, gente, mas será que é essa, esse é o nosso molde?”, “será que é isso, será que eu preciso de um ano para se criar um negócio ou será que eu preciso de seis meses?” Esse tempo sabe que a criação precisa que eu acho que é um pouco por isso que às vezes também não entra na discussão, está entrando num automatismo (...) estreou e temporada de dois meses.

3.4.3.4 Competição desigual entre pares

É uma competição por recursos: uma selva de pedras. E, por falta de algumas diferenciações, há cenários de muita desigualdade, com “todo mundo no mesmo balaio”. Primeiro, em relação ao tempo de carreira, aspecto salientado por artistas novos e mais velhos:

As políticas fazem competir uma pessoa que está há 10 anos pesquisando... Chega num caráter de competição porque é restrito então entra num caráter de competição então fica assim: a pessoa acabou de sair da faculdade tem uma história na arte e tal, e uma pessoa ali 10 anos e esses dois trabalhos tem que estar no mesmo edital, o que é difícil né, porque aí você fala ah mas tem outro fulano mas tem outro sicrano, mas como assim? Ah mas aí “só ganhou gente conhecida dessa vez”, aí fica essa coisa que não se define, porque aí tem um trabalho super ainda que tem que se desenvolver, que a linguagem ainda não está clara e você no processo que chegaram num lugar muito distante, então fica uma coisa, porque essa coisa do balaio né aí todo mundo vai, vai tirando, caçando né, que é o que pede de seleção, quem está começando e tudo né quem que tem no seu estado.

não pode ser assim injusto com quem está chegando também, ah porque está chegando então é uma coisa, não, não é isso, tem que ter... aí no caso o pessoal que está pensando as regras dos editais tem que ter muita, muita coerência e pensar muito e bem pra não acontecer injustiças né.

Outro aspecto que poucos editais levam em conta é o tamanho dos grupos: trabalhos solos ou duetos e grupos com dez, quinze integrantes, competem nas mesmas categorias, pelos mesmos valores.

Então, agora os problemas é isso, por exemplo, você entrar de repente pra disputar uma verba e a pessoa que vai trabalhar com uma, duas ou três pessoas e com um grupo de ... De quinze. Um grupo é já que tem um trabalho de dez pessoas, uma equipe e tal isso vai disputar a mesma verba, acho que deveria ter uma certa coerência ...

3.4.3.5 Contrapartidas

Prêmios para a pesquisa de linguagem, montagem de espetáculos ou circulação que exigem outras atividades de cunho social – para além da finalidade do prêmio - por contrapartida. Para artistas, uma exigência que irá tirá-los do foco da pesquisa, colocando energia em atividades que não seriam importantes ao “processo mãe”. Ao mesmo tempo, é um “tapa buracos” para políticas públicas: artistas não são, necessariamente, bons arte-educadores. São competências distintas. Em alguns processos, faz sentido oferecer oficinas à população; em outros, não.

O Pac também tinha uma contrapartida e tal, então eu falo ideal no sentido de você poder fazer a pesquisa, que é o porque você recebe o dinheiro, sem ter que justificar essa pesquisa com workshop para a comunidade, que pode ser muito legal se cabe dentro do projeto, mas às vezes não cabe e você tem que dispensar uma energia enorme sua para tem que mudar de caminho por um tempo pra depois voltar para a pesquisa, ou se dividir porque você, se justificar seu trabalho criativo por outro caminho que só o projeto criativo não justifica, não se justifica.

Tem uma coisa que a gente acha que não necessariamente precise tá com um cunho social porque a arte em si já é, mas dentro do grupo a gente gosta de fazer essa troca com o público, então pra gente é um prazer, então pra gente não é um sacrifício, entendeu? Fazer um workshop é vinculado com o espetáculo ou fazer bate-papo depois essas reflexões, isso acrescenta muito pra gente e isso é uma troca bem direta além da troca que você tem de espectador e artista, dessa troca que você tem em palco ou em espaços alternativos, que a gente dança muito em espaços alternativos também, a gente não fica só em palco então a gente dança desde bares na rua que é uma proposta assim de levar a arte contemporânea pra outros espaços e pra públicos que às vezes não estariam nestes lugares assistindo dança contemporânea. É também dar workshop ou fazer essa contrapartida social está dentro do nosso propósito.

Agora eles tiraram essa coisa de dar oficina, né? Mas pra gente tinha isso... a gente queria fazer isso, mas também acho a maior viagem... se você está propondo um espetáculo que vai ser gratuito, você já está dando o retorno, não precisa fazer isso, por que é uma demanda, também... Eu, eu acho bacana... dividir com as pessoas, falar do processo; acho que isso enriquece, como é a coisa do Balangandança, que tem a ver com educação, então eu acho que já é meio pesquisa, pra gente também faz parte da pesquisa, eu acho que é super legal, mas tem gente que não tem que achar...

Estratégias de sobrevivência. Os artistas têm buscado formas alternativas e criativas de atender às exigências dos editais, sem comprometer seus processos criativos. Sem dúvida, novos formatos “estimulados” pelos editais.

[...] é um site do processo inteiro a cada três semanas a gente coloca um material novo [...] foi um jeito que a gente achou de abrir pra sociedade sem ter que dar tanto workshop.

Helena Katz, em artigo no O Estado de São Paulo em que reflete sobre a dança paulista no ano de 2007, traz um outro aspecto para se refletir em relação à obrigatoriedade de se fazer espetáculos de graça, pois nublarla uma compreensão fundamental da população de que “dançar é uma atividade profissional e que quem a desempenha vive dela”.

Dizer à população que não é necessário pagar para assistir dança, em vez de instituir preços subsidiados, talvez carregue um potencial deseducativo nublando uma compreensão fundamental: a de que aquela é uma atividade profissional e, quem a desempenha, vive dela (Katz, 2007a)

3.4.3.6 Cópia do teatro

Muitos dos editais em dança inspiraram-se em editais prévios da teatro e não foram revistos. Especificidades da dança não estão contempladas, assim como aspectos que têm sentido ao teatro e não à dança ainda são exigidos. Aspecto que denota a necessidade da classe organizar-se, debater para compreender as especificidades e exigir as alterações. Voltamos à necessidade de discussão e acordo das especificidades e alicerces que envolvem a dança.

[...] ninguém sentou e olhou aquilo e falou: “gente então dança não tem isso” [proposta de encenação]; E isso é só uma coisinha que indica que não ta rolando pensamento. Já rolou algum pensamento, porque tiraram as oficinas aumentaram as apresentações e tiraram o foco dos teatros públicos né. Então já deu uma reformuladinha, mas mesmo assim, não sei eu acho que é isso pra mim é uma coisa a resolver aí: o que é esta tal pesquisa em dança? O que significa?

3.5 Faltam espaços de circulação

Na cidade de São Paulo, os espaços para circulação e distribuição da produção em dança são exíguos, apesar das recentes conquistas dos últimos anos, principalmente pelo advento dos editais (na **tabela 1**, resumimos os locais citados e alguns comentários feitos sobre cada um deles).

Sim, o público de dança é pequeno: hoje, não é um bom negócio. Mas as condições não são propícias: há pouco espaço na mídia e muito preconceito. Pelo pouco espaço dedicado na mídia às artes em geral, o público “não fica sabendo que cada uma dessas áreas é muito mais ampla do que parece e evidentemente não pode desfrutá-las”. Já o cinema, que tem sido tratado, segundo Katz, como o “futebol das artes” e tem ganhado espaço na mídia dos últimos anos pode ser o exemplo da relevância do espaço em mídia e crítica especializada para a formação de público:

O contrário disso pode ser visto no que aconteceu com o cinema - que se tornou o futebol da cultura no Brasil da Lei do Audiovisual: o acompanhamento diário pela mídia de todo o seu sistema de produção (fabricação de estrelas, defesa e expansão de mercado, manutenção e ampliação de privilégios, premiações, etc.) resulta em aumento de público, que retro-alimenta a necessidade desse espaço reservado para o cinema. Sem jornalismo cultural ativo em todas as outras áreas artísticas, os criadores precisam repensar a sua atuação. (Helena Katz)

Não há uma cultura de “se assistir” dança. Por exemplo, crianças que freqüentam uma escola de classe média alta da cidade, que tem aula de dança no currículo, não conhecem nada, acham tudo estranho:

Eu vejo meus alunos lá no Oswald... não meus alunos, ninguém sabe nada, assim... Eu mostro vídeo, sabe? E eles acham estranho.

Poderia ser diferente: como lembra uma artista, eventos com muito investimento em mídia têm público de gente que não é da área. Existe pouco público porque há pouco investimento em formação de platéia. E formação de platéia é, segundo Katz, “estratégia de comunicação”. Mas para se ter uma estratégia de comunicação eficiente, é necessário clareza do que se quer comunicar : “primeiro a gente precisa conversar para ver o que precisa para que a dança fique forte, aí isso se organiza em programas, programa de formação de platéias.”

Às vezes tinha que virar uma coisa “in”, né? De repente o Carlton Dance tinha uma galera que você não sabia da onde que vinha, assim...É, mas tinha uma galera que você nunca viu em nenhum espetáculo de dança, sabe?

Se se ganhou espaços, as temporadas continuam sendo curtas: não há tempo de um espetáculo firmar-se, do boca a boca acontecer.

Não eu acho que tem espaço, o que eu sinto dificuldade por exemplo é com temporadas aqui em São Paulo, tanto que pro fomento eu já fechei o “Viga” um mês a gente vai fazer 12 apresentações mais a mostra do fomento porque eu tenho muita angústia de criar e apresentar três vezes, então isso é muito frustrante...

E as temporadas, ainda... melhorou um pouquinho também. Mas são muito curtas ainda. Agora ainda a gente consegue duas semanas, é como se a gente tivesse fazendo uma grande temporada... (...)

Algumas iniciativas de locais de circulação – do Sesc Avenida Paulista e do Centro Cultural São Paulo - tem sido reconhecidas como inovações bem vindas que rompem com essa realidade de temporadas relâmpagos . Entretanto, ironicamente, essa é uma “unidade provisória do Sesc”....

Outra dessas ações foi a do Sesc Avenida Paulista na área da dança, cuja fina coerência curatorial irrigou toda a temporada. Além disso, rompeu também com a nefasta camisa-de-força das apresentações relâmpago de

dois ou três dias, que não têm a menor chance de formar platéias, e provou que a dança pode, sim, ser apresentada por um mínimo de três semanas consecutivas - comportamento, aliás, também sinalizado pela programação de dança do Centro Cultural São Paulo (Katz, 2007b).

Ainda em relação à circulação, mais um ponto deve ser observado, que se relaciona com uma realidade brasileira mais ampla do que o cenário paulista e com conseqüências mais graves: o cenário brasileiro de festivais repete o cenário do festival de Joinvile, que distribui uma “dança que é tão do agrado do mercado, uma dança energética, bonita, rítmica, melódica, com corpos impecáveis”. Ou seja, há, no Brasil, diferentemente da Europa, por exemplo, através desses festivais, a massificação de uma compreensão do que é dança sob uma ótica de empreendimentos de mercado, mas não artísticos.

E isso é completamente longe da arte, completamente dentro do comércio. São empreendimentos comerciais alias de grande sucesso, mas não são empreendimentos artísticos. [...] E justamente porque o nosso cenário de festivais é tão distinto dos festivais europeus, a massificação de um determinado entendimento de dança, se faz nesse modelo festival. Esse é o modelo massificado, que todo mundo que não está fazendo dança pessoalmente ou não está ligado a alguém que faz pessoalmente, tem essa outra completa certeza de que dança é só daquele jeito, completa certeza. Então não tem nenhuma diversidade essa dança que é possível ser apresentada nesse tipo de festival. É ela que está no país todo. Então, contra isso a pesquisa de linguagem é frágil, porque ela não encontra a mesma força dos canais distributivos, eles não são tão fortes, e isso é duro de enfrentar. Mas não há o que fazer a não ser começar a promover esses outros festivais, como por exemplo são o FID, o Panorama, o Dança Recife, alguns festivais Aqui em São Paulo nós não temos, aqui nós temos o que, o festival SESI, que alias ainda nem saiu esse ano. Lembra, era em fevereiro, SESI panorama de dança, e nós estamos em maio. (Helena Katz)

Tabela 1

Local	Prós	Contras
Centro Cultural São Paulo	<p>“eu sinto que ali tá voltando que ele era <u>a vitrine da dança</u> né, só que teve um período aí que deu uma queda e agora eu sinto que está voltando: <u> você já vai lá e tem publico</u>”</p> <p>“pra quem tá saindo da faculdade, <u>quem tá começando</u> dançar eu acho ainda aí <u>o único espaço...</u> “</p>	<p>“no Centro Cultural São Paulo tudo precisava <u>ser inédito</u> [...]” Letícia</p>
Dança em Pauta - CCBB		<p>“eles não chamavam como pesquisa não, era uma verba para você montar a sua coreografia e apresentar”</p>
Galeria Olido	<p>“Tá começando um movimento, na galeria Olido já está rolando porque ela começou beeem... é porque você ia lá não tinha público né? Algumas pessoas tinham, <u>agora você já vai num espetáculo e vai ver um público que não são só os amigos de quem está dançando...</u> ... então é <u>um lugar que ficou ali né, insistiu, insistiu, insistiu</u> é... as pessoas tem menos medo de ir ao centro”</p> <p>“os espaços que eu acho que as pessoas já começam a circular e não sei quê... que é a Olido, né... O Centro Cultural... esses de sempre”</p>	
Rede SESC	<p>“SESC é outro <u>grande provedor de evento</u>”</p> <p>“Tem o Sesc Paulista, acho que foi bem importante, que abriu aquele andar da dança. E até agente que inaugurou esse andar, acho que nono ou décimo primeiro, nem lembro... e começaram as temporadas, né? E já, quer dizer, um mês, às vezes dá uma estendida”</p>	<p>“todo artista fala ah <u>entrou graças do SESC</u> você consegue”.</p> <p>eu vendo um trabalho meu pro Sesc mesmo que ele pague um cachê teoricamente bom, só que eu não danço esse espetáculo há seis meses, então eu tenho que ensaiar um mês, um mês e pouco pra então o dinheiro acaba sendo pouco, <u>não é uma boa política, essa então entra na política de difusão de trabalhos</u> né?</p> <p>“Era assim: eram vinte apresentações no mês, cada dia numa cidade. <u>Dava grana, metade da grana que eles</u></p>

		<p>deviam pagar; e a gente produziu o trabalho”.</p> <p>“Teve um ano que ele gostava pra caramba e no outro ano não comprava de jeito nenhum. <u>‘Será que a gente fez alguma coisa, tal?’</u>, por que é muito fácil se sujar”</p> <p>“O único espaço, o SESC Rio é muito diferente daqui, <u>é só o SESC Copacabana que faz um ativismo pela dança</u> contemporânea. Os outros SESC <u>até exibem</u>”</p>
Teatro de Dança		<p>“tem uma menina que trabalha hoje no Teatro Dança e ela tava comentando que o Teatro de Dança <u>ainda está nessa batalha de público</u>”</p>
Teatro Fábrica – Primavera da Dança	<p>“no Primavera Dança que era um lugar que tava querendo abrir espaço pra dança”</p>	<p>“A gente tinha que pagar uma só, então a gente tinha que dar 120 ou 180 reais por dia. Se a bilheteria não cobrisse, a bilheteria ficava pra eles.[...]”</p>

4 Da conjuntura: grupos com prazo de validade, arte solitária ...

Nesse capítulo, discutiremos alguns aspectos relacionados às “conversas anteriores” que, cremos, deveríamos, enquanto classe, realizar a fim de reformular (ou formular) políticas de fomento (público ou privadas) para a área. Partimos do mapeamento contextual dos “fatores conjunturais que interferem no complexo setor da dança nas diferentes regiões brasileiras” realizado em 2001 pelo Rumos Itaú Cultural Dança, organizado pela professora Fabiana Britto (2001). Como a presente pesquisa tem por foco a cidade de São Paulo, restringimo-nos ao capítulo de autoria de Leda Pereira, sobre a cidade.

Segundo Pereira (2001), 90% dos bailarinos de maior visibilidade em São Paulo têm entre 30 e 45 anos, o que apontaria, por um lado, uma dança inclusiva; por outra, a falta de renovação. Esse cenário ainda fica mais complicado se adicionarmos a próxima conclusão da pesquisadora: a maior parte dos profissionais da dança cria e investiga isoladamente. Será que os jovens têm condição de fazer trabalhos solos consistentes, com exceção dos “pai-trocina-dos?” Será que os formatos dos editais vigentes não contribuem para esse formato? Será que esse formato não contribui para a desarticulação da classe, e um olhar do “outro” como concorrente?

Nesse cenário, a autora também aponta o desamparo dos recursos institucionais e a falta de articulação da classe como fatores que mereceriam destaque. Em 2001, havia uma “escassez de companhias”: foram mapeadas 18 companhias, sendo apenas quatro estáveis e subvencionadas, criadas na década de 70 (Balé da Cidade de São Paulo, Cia. 2 do Bale da Cidade, Cia. De Diadema e Cia. de Ribeirão Preto). Se compararmos com o teatro, esse número é ínfimo.

O capítulo está dividido em duas sessões. Na primeira (4.1), os obstáculos à entrada dos novos artistas (na maior parte das vezes, jovens) e “as portas de entrada”. No final da primeira parte (4.1.1), damos uma atenção especial ao papel das faculdades de dança, que têm aumentado consideravelmente na última década. Já a segunda parte do capítulo (4.2) é dedicada às causas da “escassez de companhias”: no teatro é clara a idéia de “arte coletiva”. Será isso válido na dança também? Uma nova modalidade estaria surgindo: grupos com prazo de validade, para editais (4.2.1): o quê é grupo? Para terminar, nos testemunhos e opiniões dos artistas, as vantagens e mazelas de se estar só ou em grupo (4.2.2).

4.1 Ser novo: como entrar e ser aceito?

Como afirmamos anteriormente, a questão dos “nichos” nos editais não está bem resolvida – “todos são colocados num mesmo saco” -, tampouco a questão de locais para distribuição das obras. Nessa conjuntura, outra situação enevoadada é a “porta de entrada” para novos artistas. Atualmente, há poucos espaços de convivência e poucos festivais, Mostras ou eventos que tenham essa proposta de “vitrine de novos”. Se os “velhos de guerra” têm dificuldade em firmar-se, o cenário para os novatos é ainda pior: não surpreende Pereira (2001) ter constatado que 80% dos artistas têm entre 30 e 45 anos de idade. Como relata uma artista, não há mais um lugar, um mercado para o “pré-profissional”.

[...] há um tempo que eu estou ouvindo essa conversa rolar por aí . Também eu acho que está dentro, um lugar que existia que é o lugar do pré-profissional porque agora quem acabou de sair da faculdade, quem já tá fazendo há muito tempo, tá todo mundo no mesmo balaio em questão de mercado, de onde se apresenta, os espaços onde se apresenta tá todo mundo no mesmo balaio [...] E não tem, não existe esse mercado pré-profissional que é uma coisa que a gente chama de amador que nem todo mundo gosta né mas ok, que você vai aí você se apresenta aqui, você se apresenta ali, você se apresenta lá, aqui, aí você vai criando, você vai armando o negócio.

Muitos de fora de São Paulo, que chegam à megalópole com poucas (ou mesmo sem) referências, sem conhecer ninguém. Mesmo os formados pela Unicamp, saídos de um importante curso de dança, sentem-se perdidos na mudança para São Paulo, necessária aos que querem seguir carreira artística. No interior, dizem, podem ser professores, mas dificilmente artistas.

Acho que o começo foi bem difícil, porque a gente chegou e ninguém conhecia a gente e a gente não conhece as pessoas direito e como é uma área que tem seus nichos mais para o gueto então tem muito essa entrada no núcleo né na comunidade. É, então no começo era meio: “quem são vocês?“, “com quem que eu estou encontrando?”.

É, mas tinha coisa de chegar em São Paulo que eu sentia muito forte que era, a gente era profissional em dança né, a gente tinha diploma de bacharel, mas a gente não tinha trabalho né. A gente tinha a nossa pesquisa, que a gente continuou fazendo sem grana por muito tempo, mas a minha sensação era de voltar a ser aluna, de sair da faculdade mas continuar sendo aluna porque a gente foi para o Nova Dança e tinha essa coisa de ninguém conhecer, então a gente chegou lá como pessoas comuns que vão fazer aulas de dança. E até as pessoas começarem a conhecer o nosso trabalho, a gente apresentou uma vez no “Sexta na Tomada”, que foi super legal e as pessoas começaram a falar ah tal... são pessoas que estão trabalhando mesmo...

Ao sair da faculdade, a necessidade de um lugar de referência, um porto seguro. Talvez para uma leva nova de artistas que está se formando hoje em cursos na cidade, a faculdade, ou os laços ali construídos, sirvam como pano de fundo. Entretanto, nos casos aqui “coletados”, a maior parte dos artistas fez seus estudos fora de São Paulo. Alguns estúdios particulares têm cumprido essa função: nas entrevistas aqui coletadas, o Espaço Viver e o Estúdio Nova Dança. O segundo, cuja sede do Bixiga encerrou suas atividades em fevereiro de 2007 - é citado como lugar de referência ao chegar, bem como “porta de entrada” para trabalhos de novos, em eventos como o “Terças de Dança” (1995-2001) e o Sexta na Tomada (2005-2006). O Teorema também é citado como possível caminho de entrada.

tem essa condição ah você ainda tem suporte do seu pai ainda, a gente foi para um lugar específico, querendo ou não, o Nova Dança estava fomentando o pensamento e estava de certa forma, sustentava as pessoas ali, porque era um lugar de encontro, as pessoas se encontravam conversavam então você estava chegando em São Paulo às vezes ah e tal pessoa sentava com você e conversava “ah o que você pensa sobre isso, ah essa coisa, essa coisa”... Isso faz muita diferença se você saiu da universidade e está na sua casa, se você quer trabalhar com dança e com arte se você está na sua casa?

É. E aí quando eu vim pra cá, foi isso, eu vim, dei uma olhada, encontrei o Luis, eu já conhecia a Tica do Nova Dança [...] e eu vim era uma história de dois meses e meio, sei lá legal tipo era um grupo de eu ficar aí com esse trabalho tendo as pessoas e descobrindo o que que era e elas resolvendo ficar porque ela já tava trabalhando comigo e já tava também meio inserida no Nova Dança, essas foram as duas frentes que eu abri.

Aí quando eu voltei do mestrado, eu não conhecia ninguém aqui em São Paulo então eu dava aula de inglês para executivos e meu pai me sustentava, era metade-metade, metade o meu dinheiro da aula de inglês, metade o meu pai me dava e isso foi durante 1 ano e meio mais ou menos e nesse primeiro ano eu não fazia nada de dança, fui só tentando conhecer as pessoas, fui às vezes em núcleos da PUC, fui às vezes na Nova Dança, mas estava difícil achar uma praia pra mim.

E aí fiquei dando essas aulas, tal... teve uma abertura lá no SESC, no sábado eu consegui fazer um grupo que chamava Grupo Experimental e aí era um grupo mais de criação, de pesquisa, foi super legal essa parte. A gente se apresentou em vários lugares, foi engraçado. E aí, no meio disso, eu fui fazer uma oficina com a Adriana (Grechi), que estava vindo da Holanda. Ela deu uma oficina acho que foi em janeiro de 95. Foi lá no Espaço Viver. Aí eu fui fazer... Foi até a Jussara Amaral, do SESC, que falou: “oh, vai fazer”, tal

O Centro Cultural São Paulo é citado como “porta de entrada” para muitos, que chegaram a apresentar trabalhos lá mesmo durante a faculdade. Entretanto, vale assinalar que a mostra “Novos e novíssimos”, para entrantes, deixou de existir

há alguns anos, mas a curadoria dos tradicionais “Feminino na Dança” e “Masculino na Dança” tem aberto espaço para jovens artistas.

Nas Terças de Dança, em 97 e daí em 98 eu estreei o trabalho. Então no caso nesse primeiro trabalho que pra mim foi eu tava chegando de São Paulo sem referência nenhuma, início de carreira né você não sabe dançar igual (...) então o que aconteceu foi isso né, foi a Rede Estágio, as Terças de dança e o festival do Centro Cultural São Paulo.

Eu trouxe um solo de lá [Inglaterra] que foi o meu mestrado e eu fiz esse solo no Centro Cultural de São Paulo feminino na dança e antes disso eu tinha ganho uma bolsa de três meses chamada “Rede Staging” que não tem mais.

Se há barreiras por “nichos ou guetos”, sentem que há barreiras por linguagens: há “linguagens com mais entrada e linguagens com menos entrada”.

[...] a gente tem uma dificuldade bem grande de entrar, não sei se é a linguagem que a gente escreve, ou se é a linguagem que a gente dança, porque na dança contemporânea nem todo mundo aceita o nosso trabalho porque ele é meio popular, ele é... ele ... muitas linguagens, mas a gente atinge um público, se fosse dizer em escala tipo B e C, C e C, tem um ponto então às vezes a maior ... às vezes eu não sei como que isso é visto no meio da dança, mas a gente se inscreve em vários editais, muitas vezes aí tem isso, né?

4.1.1 O papel da faculdade

Formação: uma questão chave e crítica. Para alguns, a constatação de que o curso universitário não basta é fundamental e definitiva. Pode até ser nefasta: “formatar demais” e aí sair-se “sem o foguinho”, os estalos da criação: muito técnica, pouca poesia.

[...] desde do começo, desde o segundo o ano a gente sacou que a universidade não era o fim da formação, ela não ia me dar tudo o que eu precisava para encontrar a Tica. Aliás, ela estava só começando a coisa e aí a gente falou “putz então vamos nessa né”. Então assim nas férias workshop, então o que que a gente quer: ai! quer dança contemporânea aí vem essa (...) de aí gente mas acho que não é muito isso não é sobre isso “legal isso mas não é isso”. Aí encontramos o contato, nossa é isso., “Ah tem um festival internacional da nova dança em Brasília que eles aceitam inscrição para criadores e coreógrafos”. A gente só tinha um trabalho, “ah vamos mandar, aí a gente entrou e aí fomentou muito...

Eu acho que é um lugar assim que está nascendo, eu acho que é um ponto eu lembro isso já tem um tempo que eu estava conversando com uma menina que ela dava aula pela faculdade em Santa Catarina e ela dava aula nessa faculdade e eu lembro que a gente estava conversando e ela falou assim: eu ainda não sei quem são esses profissionais da faculdade, o que eles são(...) Quem são ... os artistas assim, os que estão indo pro palco assim, os que estão fazendo projetos artísticos, quem são? A universidade

é suficiente ou eles tem uma formação paralela? (...)Que é quando você vai trazendo o seus interesses, quando você vai... porque o que eu vejo é que só a faculdade não é o suficiente do que eu tô vendo ...

Quais são as questões né o que que tá falando, o que que quer, o que... porque às vezes sai formatado. é assim que se faz, e sai sem o foguinho tem que ter (risos) tem que ter um foguinho , se não fica chato, negócio chato.

Não há consenso: há quem ache a formação na faculdade salutar, melhor do que “a coisa solta” da formação não tradicional, em cursos livres, em diferentes linguagens e metodologias.

A cidade de São Paulo não forma tão bem intérpretes de dança contemporânea porque as pessoas ficam fazendo aula aqui ali, aqui ali, e muito em estúdio né? E a Unicamp forma o cara bem.

Provavelmente, mais uma dessas questões que demandam “conversas antes”. O que é formação e formação para quê. Se a dança é vista como um ofício com determinadas demandas técnicas, nada melhor do que um curso duradouro, que passe por todas as questões técnicas primordiais e as “teóricas adicionais”, em diálogo com as questões primordiais ao ofício.

Segundo Helena Katz, falta uma inserção da dança na universidade no Brasil: “a produção acadêmica é muito recente na área [...] tem, no país, 15 anos.” Até agora, o que aconteceu foi “a formação de um campo” que deve se tornar cada vez mais produtivo.

Então, a gente tá no 1º tempo do jogo. O 2º tempo desse jogo é quando esse campo, com pesquisadores capacitados, começarem a formar esses pesquisadores, nos seus Estados. E para isso é preciso mais cursos de dança sendo criados. [...] Mas produção de conhecimento é no pós graduação. Graduação é aquisição de habilidades específicas ou de habilidades de ensino, licenciatura ou bacharelado. Mas produção de conhecimento mesmo é no pós graduação (Helena Katz).

E, a partir do momento que mais pesquisas forem formuladas na universidade – na maior parte das vezes em diálogo com a prática – mais a prática poderá beneficiar-se dessa ampliação do campo. Para Katz, um caminho de mais diálogo e menos preconceito entre artistas e acadêmicos.

Então é desse jeito que a universidade pode cumprir um papel de ajudar o artista que está lá fora da universidade a pensar o seu trabalho. Então, essa junção entre teoria e prática, que na área da dança é fundamental, é com ela que eu tenho certeza que nós não vamos ficar nesse momento que nós estamos, que os artistas que não estão na universidade tem preconceito dos artistas que estão na universidade, e os artistas que estão na universidade tem preconceito dos artistas que não estão na universidade, e essa situação se dissolverá. Isso é uma questão histórica, é uma questão de esperar um pouquinho mais, porque vai haver uma maior conectividade, de parte a parte. (Helena Katz).

4.2 Vôos solos x vôos em grupo: circunstância ou princípio?

No teatro, é clara a idéia de que o teatro é um empreendimento coletivo. "A tradição do teatro brasileiro, pelo menos nos últimos 40 e poucos anos, tem em sua veia o grupo, o coletivo [...] A educação teatral de muitas gerações, a partir de então, tem esses coletivos, e sua experiência de 'atos de comunhão e resistência', como referência" (CAMARGO, 2008, p.56). A tradição de grupos de teatro das décadas de 1960-1970 concentrava-se em sua disposição de resistência, de ruptura com modelos dominantes. Ao mesmo tempo, "a qualidade do trabalho que um coletivo que tem objetivos comuns consegue realizar é muito mais profunda do que a de um elenco que se associa circunstancialmente".

A geração dos anos 1980 é "herdeira da tradição do coletivo". Une-se não só para colocar-se contra a ditadura, mas também para inventar uma nova estética teatral, novas formas de erigir um espetáculo: repensa-se as hierarquias internas exploram-se processos de criação coletivos, a partir de laboratórios. "O envolvimento tão profundo de cada integrante com a obra tem outra conseqüência: um olhar amoroso e absolutamente comprometido; um sentimento de apropriação e autoria" (CAMARGO, 2008, p.56).

Já nos anos 1990, fala-se "em 'processos colaborativos' no lugar da 'criação coletiva' [...] Há, diferentemente dos anos 70, uma preocupação com "apuro técnico". [...] No lugar do experimentalismo anterior, há agora a noção de 'projetos e caminhos melhor estruturados' (CAMARGO, 2008, p.57).

Será que , assim como o teatro, a dança é vista como um empreendimento coletivo? Pelas entrevistas realizadas, essa idéia parece incipiente, "o que pode ser um grande obstáculo para [...] a construção de movimentos coletivos de invenção de vivências singulares na dança" (CAMARGO, 2008, p.55). Ao mesmo tempo, ao contrário do que tem acontecido no teatro nas ultimas quatro décadas, a tradição na dança é de trabalhos solos ou duetos, também pela dificuldade de sobrevivência financeira. Como subdividir cachês ínfimos? E quando todos têm vidas duplas, triplas, achar tempo em comum vira uma tarefa quase impossível.

(...) então de fato é diferente, eu não consigo admitir ou não cabe dentro de mim um grupo maior do que quatro... (risos) É muita gente fazendo (...), é muita gente! Tem um lado do solo que é tudo mais fácil do que é a questão de horário de disponibilidade, de quando que pode, como é que pode, se chega se não chega, e não sei o que a data tal, então quando você é um você bate, quando você é um você vai, não tem muito se o trabalho tem a qualidade tem um lugar ali que você consegue aprofundar e um grupo tem um outro lado que se aprofunda que é exatamente dentro da pesquisa a

coisa da troca, das relações e dar inseminação mesmo né, quanto mais gente mesmo mais se abre né não fica tudo na sua mão então têm vários . muitas vezes parece que é mais fácil de um, porque você vai a hora que você quer a hora que você pode mas também o seu círculo é menor, a sua rede é menor né você abre vai expandindo o grupo. Mas com certeza o que eu vejo assim grandes, os grandes grupos com muitas pessoas nesse sentido é que tem dificuldade.

A compartilhar e acaba eu acho que a tendência é um pouco essa também indo por esse viés aí, mas é tão importante quanto, o solista ou o criador solitário e o grupo também. Agora o grupo é mais difícil, mais difícil porque quando você recebe a verba você vai dividir com todo mundo....

[...] eu acho que essa coisa do, do solo, muito, acho que muito se deve aquela época que não tinha dinheiro ou de que era muito difícil de juntar as pessoas, nem porque você não tem grana para pagar, mas porque não tem horário, né? É, você trabalha na hora que da, e a hora que da não é a hora que o outro da, isso acabou gerando uma coisa de muita gente trabalhando sozinho, ou em dupla, eu acho que acabou propiciando, sabe?

Há sobreviventes. Iracity Cardoso comenta ter sido uma grande surpresa para ela, na ocasião do julgamento do 1º Edital do Fomento, a existência de muitos projetos de comemoração de 10, 15 anos de grupos independentes. Afinal, desde “a sua época, ser independente é dureza”.

[...] pra mim foi uma grande surpresa, comemorativas, 10 anos, 15 anos não sei o que, que era: “nossa que maravilha, existem grupos independentes que estão comemorando 10 anos de existência”. Eu me lembro que, na minha época, ser grupo independente era uma dureza, como é pra todo mundo em qualquer lugar. O Independente, que não tem uma coisa dependentes no sentido que não tem um contrato estabelecido, então você não tem o salário que pinga todo mês pra você poder trabalhar sossegado, você vai ganhar quando você tem um projeto aprovado, quando... nosso início... (...) é assim pra todo mundo né?(Iracity Cardoso)

Há sim, grupos formados por uma afinidade de projeto artístico, com disposição para a exploração e construção de uma identidade, mas as “situações de união” são múltiplas, bem como os formatos: coletivos, colaborativos, unidos pela juventude, por um projeto comum, por um mínimo de estrutura...

A gente sobrevivia porque tinha o Estúdio, então a gente tinha o lugar pra estar ensaiando, a gente não ganhava a maioria, todas nós ali; a gente pagava pra estar ali, mas a gente tinha essa empolgação de estar criando um novo trabalho de grupo e as pesquisas que a gente desenvolvia. Eu pessoalmente pensava que era pouco horário de ensaio, mas devido as circunstâncias era isso que tinha que ser mesmo. E normalmente era assim: quando a gente conseguia, por exemplo, vender um espetáculo pro SESC a gente pegava, sabia que ia ter esse dinheiro do cachê de espetáculo, ou seja, a grana do final da própria apresentação a gente usava pra comprar figurino, pagar iluminador né.

A gente estava fazendo aula e na mesma turma que a gente [...] aí a gente começou a se aproximar e tal. Primeiro só amizade depois a gente começou a ter vontade de fazer coisas juntos assim.[...]aí a gente elaborou esse idéia

e no comecinho de 2006 a gente convidou ele para dirigir. Era um quarteto no começo e a gente convidou ele porque a gente gostava muito do trabalho dele, tanto como professor, como quanto como bailarino e pesquisador e tudo rolava uma afinidade já pessoal e tudo[...]. A sorte do grupo foi que a gente inscreveu logo que a gente construiu o grupo saiu o Klauss Viana, E aí a gente fez um projeto e saiu. Então também fomentou o grupo ter um subsídio né, que daí tinha um foco de trabalho.

Bom eu estou há nove anos trabalhando no coletivo, né? Então pra mim, pra eu ... o ano passado que eu fiz o solo que há muito tempo eu queria e tenho vontades que divergem, não é nem... tipo são anseios próprios que eu tenho que trabalhar sozinha mesmo tá bem claro. Mas eu pra mim foi uma dificuldade fazer o solo por conta disso, porque eu só trabalho em grupo, né? Então as descobertas todas que eu tenho feito.... E a gente tem uma característica que é difícil, que a gente admite que é difícil mas a gente ainda tá comprando, que a gente não tem uma diretora de grupo, entendeu? Então a gente não tem uma pessoa que dirige o grupo, a gente tem hierarquias rotatórias vamos dizer assim. Então o que acontece é assim quando uma pessoa concebe uma coreografia então ela dirige aquela coreografia e aí a direção em geral. A parte burocrática, isso fica tipo, de seis em seis fica uma pessoa e depois muda, às vezes tem os lados, tem os prós e os contras, né? então o que a gente tá aprendendo é que por enquanto esse é o formato que a gente acha que é o melhor, e..., então é super coletivo, super, em todos os aspectos; burocráticos, descobertas, das quedas, da hora de levantar, de ir atrás, de não, vamos rever tudo, compartilhado muitos “eus” ficam ali então você tem (...) e aí você aprende e é tão legal que nesses (...) é legal ver as mudanças talvez mudam as artes mas esses anseios também mudaram muito.

É, e hoje... agora é uma companhia mesmo[...]. Eu acho que depois de tanto tempo trabalhando sozinha ou com mais uma pessoa né, eu tinha trabalhado com o Anderson e com a Alexandra tava na hora de tentar uma coisa mais ousada. Então eu pensei em escrever um projeto de companhia, mas ainda no meu esquema que não é uma companhia muito grande, são quatro pessoas, porque eu tenho muita dificuldade de trabalhar com grupos grandes assim que eu acho que o meu trabalho é muito específico, demora muito tempo pra fazer, quer dizer, por mais que demora muito tempo pra fazer né, eu acho que eu não tenho a capacidade de trabalhar com muita gente ainda, talvez mais pra frente, então são quatro pessoas mais o compositor da trilha.

É, uma produtividade muito mais alta mesmo, assim... E de alimento pessoal, por que você vai, se apresenta, tem público... Você vai no Rio de Janeiro e, mesmo que você ganhe, tudo bem, ok, “to ganhando minha grana”, mas... não tem público, né? Então é difícil, tem que ser tudo junto, não pode ser uma coisa solta, tem que ser uma coisa que... que junte.

4.2.1 Grupo com prazo de validade

Uma nova realidade: grupos que se formam para concorrer a editais. O Fomento à cidade de São Paulo, por exemplo, em suas primeiras edições, era exclusivamente para grupos “compostos por no mínimo quatro dançarinos”. Em sua última edição, não há mais o número de bailarinos delimitado: fala-se em núcleo

artístico, definido como “os artistas e técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa de caráter continuado”.

Por que restringir as inscrições a “núcleos artísticos” e o quê seriam núcleos artísticos? O que temos visto hoje, na palavra dos artistas, são núcleos que se formam para concorrer a editais:

O que eu sinto nesses editais da dança alguns são núcleos mas alguns as pessoas se juntaram,. Tá rolando muito isso assim, isso entre os núcleos, alguns se mantêm mas (...)o que é normal que as pessoas são jovens, estão começando aí se juntam aí vão fazer mas esses querem um, não engata porque não é desse jeito que você vai fazer um trabalho artístico.[...] Não aprofunda, e é uma questão do fomento né por exemplo porque que o fomento tem que ser necessariamente para grupo de no mínimo 5 pessoas?

Mas a exigência é que fosse um grupo, e grupo para eles era pelo menos 5 ou 4, agora não lembro, e ai por isso, agente propôs experimentar trabalhar com outras pessoas e ai agente chamou três pessoas, e ai foi bacana,ai e depois daquilo no outro, no Permitido agente fez com mais gente também, eram cinco, ai o não passado agente fez em 4, agora agente ta fazendo de novo em grupo. Agente continuou o grupo, fazendo coisas em grupo.

[...] eu sou uma profissional nova, eu me formei faz três anos, foi interessante trabalhar com a Marta agora está sendo interessante trabalhar com a Juliana Moraes, no sentido de aprender coisas, de conhecer caminhos diferentes de criação, conhecer referências outras artísticas que essas pessoas têm me trazido. Então agora eu estou aproveitando bastante. É claro que tem essa coisa de ter que se dividir em mil trabalhos, tem o cansaço, todos são de criação, você tem que ter uma demanda criativa super grande... Mas, por outro lado, eu vou aprendendo com isso e está sendo bom mas o ideal seria fazer o meu trabalho.

Se o grupo for entendido como “um território de produção” em que há uma identidade de clima, de ambiente e entre pessoas; “um projeto artístico compartilhado; escolha por um caminho de fazer junto, pesquisando na prática, sentindo-se co-autores, uma via de acesso coletiva ao viver da arte” (CAMARGO,2008, p.58), esses formatos “para editais” não parecem muito inspiradores.

Se há os grupos de edital, há a dificuldade dos que trabalham sozinhos frente à exigência por grupos com “número mínimo de dançarinos”. Voltamos ao mesmo ponto: o que é um núcleo artístico estável em 2008? Como estariam contemplados propostas interdisciplinares?

Eu comecei a entrar em desespero em 2006 porque eu não consegui ganhar Fomento pra pesquisa eu não consegui, porque o fomento da cidade vinha aquela cláusula que tinha que ser de grupo e eu tava trabalhando solo. Mesmo que eu quisesse incluir alguém mais, por exemplo, que poderia

ter um outro artista trabalhando comigo que eu consideraria uma parceria não era tinha que ser bailarino lá dentro não podia ser um videomaker ou alguém que fosse fazer criar um livro sei lá...

4.2.2 Como ser só?

Lugar comum, mas também válido aqui: parcerias ajudam a persistir, a ter energia para buscar caminhos próprios, alternativas e saídas frente a obstáculos. Talvez seja essa uma das forças dos grupos e das parcerias longas: uma reserva extra de combustível dada ou construída pelas trocas, pelos momentos em que se pode respaldar e ser respaldado. Verdade para um dupla de artistas que cria junto desde a faculdade, para um casal – que resolvia sua vida financeira com um dueto : “Lar, doce lar” , ...

A gente até voltou para a Unicamp agora para dar umas oficinas para o terceiro ano, porque a professora nossa de lá convidou e tal e a gente estava sacando e conversando sobre isso, isso de entrar no mercado, como é que se faz a faculdade e tal... Eu acho que uma coisa que ajudou muito a gente era o fato da gente estar junto e da gente já ter uma pesquisa de alguma forma, por mais imatura que ela ainda fosse, a hora que a gente estava saindo da faculdade, isso dava um “chão” para a gente...[...] e eu acho que isso que a Clara falou da coletividade, eu acho que, por mais que nós sejamos duas, eu sinto que tem uma força do que cada uma que saiu e foi se virar sozinha. Porque quando uma estava (...) que difícil a outra não vamos lá...

Agente queria chamar mais gente, queria mais tempo, um monte de coisa, mas não então vamos fazer nós dois e a gente fez o Lar Doce Lar , não sei se você viu isso, aí a gente teve o Lar doce lar e rolou né a gente ficou ali anos agora que a gente parou porque (...) cansa. Mas ele rolou e era de vendas, (...)

Nos trabalhos solos, se está sozinho na sala de ensaio, na hora de produzir, quando se é aceito ou rejeitado, na hora de vender...

Então nesse sentido se torna mais fácil [o grupo], porque a articulação é melhor. Por exemplo, o solo, que poderia ser mais fácil porque é um solo, não está sendo fácil, porque eu não tenho como manter paralelo à produção, é mais difícil pra mim sozinha, então isso também é uma descoberta que eu tenho que fazer sozinha, como produzir sozinha, isso é uma descoberta pra mim

Para alguns, depois de um tempo trabalhando-se só, chega o desejo de compartilhar, de estar junto, de ter energia renovada : “querer trazer gente”.

[...] eu até acho que pelo que eu tenho percebido assim, observando e tal a trajetória das pessoas que começam trabalhando em solo, eu acho uma boa parte das pessoas, eu comecei como solo também, as pessoas começam

a... depois de um certo tempo, a querer trazer gente, a querer sabe, sabe abraçar e ...

4.3 Guetos ou classe: vamos lá, gente, vamos sair dos estúdios...

A questão do “estar junto x estar só” não se restringe aos microcosmos das escolhas artístico–estáticas–financeiras de cada profissional. São questões que perpassam a organização da classe, cujo grande desafio pode ser definido pela dicotomia do “junto x só”.

.O retrato da classe, na opinião de diversos entrevistados, com diferentes papéis, de diferentes faixas etárias: guetos & grupinhos. Não há classe: há grupos com afinidade artística brigando isoladamente, sem conseguir ouvir os quereres alheios. Para muitos – talvez todos – esse é um dos grandes problemas. Não há formação ou consciência de uma “classe política”; nas palavras de um entrevistado, “não tem uma política do que é nosso”. Por exemplo, não há energia colocada em se fazerem rodas de discussão do Fomento à Dança – principal conquista da classe – como o teatro faz para discutir o Fomento ao Teatro. Conquistou-se o prêmio e... Cadê todo mundo?

Uma constatação: a classe é frágil. E o caminho, para um artista, não é lamentar-se, mas brigar. E aí, usar a arte como ato político, como guerrilha. Mas, hoje, nas palavras de outro, “a gente é meio bundão”

Não! Não! Se eu estivesse lamentando estaria sendo injusto, o que eu estou, não, não imagina eu não quero lamentar não porque eu acho que o papel do artista não tem que lamentar não o artista, o artista ele é artista ele tem que sabe ele é... vai ser muito pior sem ele né?[...] muito pior sem ele então a gente não pode lamentar a gente tem eu acho que a gente tem que brigar sabe? Brigar...Assim porque a gente quer se colocar mas não lamentação não porque senão se a gente ficar nessa estória de lamentação a gente fica muito frágil pra esse outro poder aí sabe? ...A gente já é frágil né então tem que chegar e tem que brigar mesmo, tem que chegar e... lamentação não sabe não porque aí você vai se fragilizar mais ainda... aí você morre, aí você morre. ... Compromete tudo você não consegue sair do lugar, enfim eu acho que arte é o ato político, é guerrilha né a gente vai fazer o ano que vem o “Che Guevara”.

Mas eu também acho que a gente é muito bundão. Nessa estréia aí [da São Paulo Companhia de Dança], devia ir toda a classe lá, sabe? Fazer uma manifestação! É, então, é no Alfa... Uma coisa que fosse de peso, entendeu?

“Vamos lá gente, vamos sair dos estúdios...”, convoca-nos uma colega. Outra pergunta-se pelas brechas e possibilidades de diálogos: “olha, tudo bem, você pode ter o seu pensamento de dança, você pode pensar diferente de mim, vamos tentar agora encontrar uma coisa que seja maior e que possa abarcar uma necessidade

como um todo?” . Ou seja, retornamos à necessidade de organizarmos as “conversas anteriores” e acertarmos um patamar de discussão.

[...] Agora tem essa coisa que é, o pessoal da dança, o pessoal do Mobilização dança reclama que são três gatos pingados que vão lá na câmara brigar pelo dinheiro da classe e é verdade. Você faz debate, eu já fiz vários de fomento à dança, aparece meia dúzia de gatos pingados. Então a classe é muito desunida, e tava tem muito grupinho, mas é preciso recuperar o sentido de classe que se quer lutar por alguma coisa, e não pode segregar...Porque a segregação não é boa.... não pode dizer: “eu sou mais bonito porque eu faço pesquisa sobre o tema X e o outro não é tão bonito porque ele faz pesquisa sobre o tema Y”, entende? [...] Então isso é uma coisa, essa segregação intelectual ou não sei o que, eu acho que isso só prejudica a dança [...]agora começa a estrutura e sem segregação... se é uma coisa que eu não suporto é segregação, as pessoas não se dão nem conta que estão se segregando. Nem pode, é uma arte muito ampla, é preciso ter respeito por todos os profissionais que desenvolvem essa arte seriamente.

Eu sinto uma coisa aqui em São Paulo dos guetos, ainda é muito forte. [...] não sei, às vezes assim como é difícil o meio, ah eu consegui isso, quer dizer, Não tem uma coisa de uma política que é nosso sabe? [...] Se você não está no circuito aí que dificuldade, porque essa coisa né relações, não-sei-oque... Na realidade tem um pouco tem esse lugar o conceito de a reconstituição,[...] Toda vez cooperativa manda, ah reunião sobre o fomento de teatro, roda de fomento e a gente não tem roda de fomento da dança, que é um fomento super novo né e você começa a ver os projetos, vindo a cara que está tomando, você fala :”nossa gente não não é isso”, pelo menos eu acho que eu entendo que é um Fomento. Então precisa não sei pensar né pra, as pessoas sentar e conversar sobre roda de fomento, vamos lá gente, vamos sair dos estúdios...

Eu acho que é possível a classe artística se articular, mas a primeira coisa que eu acho que é difícil, isso não é só na classe artística, é a gente deixar os nossos ... como dizer isso? Aí os nossos anseios individuais de lado, [...] , cada um pensa por um viés então ninguém consegue tipo deixar o seu viés de lado, ninguém não, mas assim é difícil os grupos deixaram esses pensamentos, assim tipo de lado e pensar numa coisa que seja maior que isso mas que possa abarcar essas, não porque aí geralmente você acaba pendendo pra um lado de pensamento de dança que acaba sendo verdade e aí...

Alguns movimentos recentes são vistos com bons olhos: novos ares, novas iniciativas de articulação, independentes do Mobilização Dança (talvez inspirados na existência do Mobilização).

Não, tem, hoje tem um pouco né, tem um pouco, surgiram coletivos da dança agora que está se reunindo lá no teatro fábrica tal toda segunda-feira, tem a cooperativa dos bailarinos que surgiu aí tal aí enfim tá muito ainda, tá muito no início a dança ainda não abraçou isso né, a importância da cooperativa da dança né? [...] Então tá se mobilizando mas tá engatinhando ainda sabe, engatinhando ainda [...] mas está mudando tá, eu acho que pro pessoal mais jovem tá quebrando com isso de quebrar com essa coisa de [...] precisa se unir mesmo e sem desavenças, sem ego e tal né, eu acho que o pessoal jovem está vindo e está começando a quebrar com isso. (...) Com esse espírito e perceber que a luta é política né, a discussão é política

não é artística, não é artística ... (...) de artista pra artista, é perceber que é uma classe brigando por um possibilidade... uma classe política.

4.3.1 O mistério da classe teatral: arte coletiva?

Não sei se é porque os grupos de dança são menores, são menos gente. O teatro, num grupo de teatro são 20 pessoas, para você mobilizar uma você dá um grande... essa coisa que você levantou, do teatro em si, eu acho que é uma coisa de um, apesar que vocês tem falado que está sendo difícil o público né, mas não sei se é uma coisa que já acontece né, porque tem peça de teatro que fica o ano inteiro em cartaz que não é do (...) que é uma pessoa que tem mais subsídio, não sei eu acho que é um movimento mesmo dentro, talvez essa coletividade eu acho assim.

Isso é uma coisa que eu admiro muito na classe teatral porque a classe teatral também não tem muito dinheiro, eles não tem muito mais dinheiro que a gente assim tipo, eles são mais articulados do que a gente. São mais organizados nisso, até pelo históricos deles que é mais antigo do que o nosso. Mas assim tem as suas lamentações, mas eles estão indo atrás, vão, não pára, (...) abrindo portas, vamos abrir portas eu acho que a gente já está conseguindo fazer isso faz parte da dança como um todo, né ? Eu acho que já tá mais assim, ainda tá lento e ainda esse discurso de lamentação fica maior eu reconheço isso por mim...

Uma artista ousa uma hipótese: o bailarino teria um trabalho técnico muito individual, de se investigar o tempo todo. Seria mais próximo ao do músico do que ao do ator (com exceção da técnica do Contato Improvisação). Se fosse um esporte, seria atletismo ou natação; já o teatro, futebol, basquete ou vôlei.

Porque o bailarino tem isso né, do trabalho que é ...é muito pessoal né, você está na arte o pessoal está vendo, está olhando para você o tempo todo, é um trabalho muito interno. Eu tenho amigos músicos que às vezes reclamam disso também: que a música é um trabalho muito solitário, você pegar o seu instrumento e estudar... e aí na hora de trabalhar com outras pessoas, tem essa dificuldade também: na hora de fomentar coisas pra música também tem essa dificuldade. E a galera do teatro tem uma outra organização, muito mais no coletivo, também não sei se tem a ver com esse trabalho. É, que o contato é diferente né, o trabalho do contato não é, tem esse lugar do individual, mas tem o lugar do ... É da comunicação com o outro então eu vejo, por exemplo, as pessoas do contato mais organizadas, mais indo atrás, mais trocando...

5 Sobre pesquisa: das relações entre arte e ciência

Afinal, o que é pesquisa e o que é pesquisa em dança? O que era o ponto de partida torna-se um dos principais componentes do ponto de chegada. Ao formularmos a pergunta-guia da pesquisa – como sustentar um processo de pesquisa de linguagem em dança em São Paulo hoje? – não percebíamos a quantidade de nós que a própria pergunta já carregava em sua estrutura. As mais diversas opiniões: todo mundo faz pesquisa; a criação artística tem que ter pesquisa; pesquiso o tempo todo, no meu dia-a-dia; em cena, pesquiso.

Na primeira parte do capítulo (5.1), reunimos algumas das “definições” dadas pelos artistas para o termo “pesquisa em dança”: talvez o que os artistas queiram quando pedem “tempo e oportunidade” para pesquisar sejam processos mais longos, sem compromisso de produtos finais freqüentes; ou a possibilidade de “rotina de trabalho” que tratamos no capítulo 2. A pesquisadora da dança e professora universitária Helena Katz atribui a falta de consenso e clareza em relação ao significado do termo a uma falta de “conversas de base” pela classe para formulação de entendimentos coletivos. Consequentemente, hoje, pela multiplicidade de usos, *pesquisa em dança* teria se tornado “um termo vazio”.

Para Helena Katz, a redefinição e consenso acerca do termo e do papel da pesquisa para a dança trariam modificações estruturais à organização do setor e da classe, assunto que abordamos no item 5.2. Finalizamos o capítulo (item 5.3) trazendo novos elementos para a discussão: a noção de campo forjada por Bourdieu e sua discussão dos usos sociais da ciência: uma reflexão crítica a cerca das vantagens e desvantagens da aproximação entre arte e universidade.

5.1 Afinal, o que é pesquisa em dança?

Assunto polêmico, muito distante de um consenso.. Ao longo das entrevistas, deparamo-nos com as mais diversas opiniões e conceituações de pesquisa:

Em 2004, eu já tava já com, já tava com formação sólida [...]. O que manteve a minha pesquisa eu tava fazendo a pesquisa em cena então eu não precisei ficar nessa coisa da pesquisa [...] eu comecei a ter vários convites de participação em outros trabalho e, em cena, é que solucionava as questões [...] Todo mundo faz pesquisa, eu acho que tem a questão da maturidade do pesquisador, maturidade da idéia né.

Então também fomentou o grupo ter um subsídio né, que daí tinha um foco de trabalho. Até então, tinha uma coisa de pesquisar a linguagem, mas o

foco de trabalho ainda não estava muito claro. [...] Então, num primeiro momento, não era objetivado: vamos montar um espetáculo ah esse espetáculo vai falar sobre isso isso e isso, mas tinha ... vamos pesquisar a linguagem do Contato e por onde a gente pode seguir. Também tem essa comunidade dança/teatro que complementava o trabalho e tal. Então quando a gente se uniu, “ah, então o que que é?, qual é o foco que a gente quer pesquisar agora?, sobre que lugar a gente vai começar a navegar?, né”. Tem isso da linguagem, que a gente começou a falar ...

Porque eu sinto [pesquisa], na verdade, no meu processo desde sempre. O que eu acredito, eu não tenho um procedimento de fazer isso: “agora eu vou pesquisar isso”. Eu já danço, eu estou aqui, já estou pensando a minha vida ela é meio movimentada por isso essas coisas e a minha dança é movimentada pelas coisas que eu vivo, então tem um caminho aí como artista que independe um pouco de subsídio, de quem quer que seja. [...] Porque também você não está pesquisando não é terapêutico, né? A gente falando de produto cênico mesmo, é pesquisa né a gente está falando de produto cênico em algum momento, pode não ser talvez aqueles seis meses seja pouco ...

Acho que você não faz nenhum trabalho de criação em nada sem pesquisa [...] ninguém faz nada sem pesquisar, depende do tipo de pesquisa mas a pesquisa existe sempre. Porque se você vai trabalhar com movimento, tem que pesquisar o movimento. A criação artística ela tem que sempre tem um pesquisa... (Iracity Cardoso)

Na minha opinião, eu acho que todo trabalho que vai, assim..., deveria..., tem que ter a pesquisa, né? Eu acho que tem milhões maneiras de pesquisar e daí tem umas que você olha e fala, é um julgamento (..) Que .. de pesquisa é essa, mas pode ser que seja a maneira que a pessoa entenda e viva.

Quicá a compreensão do que é pesquisar, para a maior parte dos entrevistados, relacione-se ao produto final e à obrigação ou não de uma montagem nova como produto:

E era um projeto de pesquisa né, não tinha um compromisso de montagem do espetáculo.

Nenhum dos meus trabalhos deu origem a só pesquisa, eu sempre estreei coisas, então eu fiz muita coisa em pouco tempo, foi muito trabalho em pouco tempo o que é bom e o que é ruim né... é bom porque eu tô sempre produzindo é ruim porque eu danço pouco os trabalhos. A Vitae era pesquisa, mas eu coloquei como parte da pesquisa continua o espetáculo então eu comecei, eu tive um espetáculo chamava “Dois Sopros”

Acho que não banca a pesquisa, assim... Eu tô um pouco ainda triste, não sei muito bem esse ano... Por que a gente meio que parou, né, a pesquisa... De novo, né? Já teve momentos assim. De novo... aí espera... E também, essa coisa do Fomento, não é toda hora que você quer criar um espetáculo. Né? Se você trabalha com pesquisa... esse ano eu não tenho gás pra fazer um espetáculo... Não quero criar um espetáculo... “ter que ter isso”... Por isso que é bacana o edital da Petrobrás, né? Num ano você pesquisa e faz e no outro ano...

E não virou, mas o que agente fez foi ficar pesquisando e entregar para Vitae. Agente fez um vídeo, assim do que era... era bem difícil assim ... mas agente fez quase como se fosse “onde estamos hoje” , era um relatório imenso escrito e alguma coisa em vídeo, e agente entregou para Vitae,

agente nunca apresentou aquilo, aquilo nunca virou um espetáculo, mas é um, mas foi um lugar que pra gente foi muito importante no caminho todo, não foi muito longo, foi 8 meses, mas que agente tinha esse espaço e não tinha essa obrigação [...] Mas agente passou um tempão trabalhando sem saber o que aconteceria com aquilo, é... o que muda é a obrigação de você ter uma data x...

E todo mundo optou por apresentar... onde tava, mesmo que achasse que não tava fechado, ou que ainda não finalizou o trabalho... Todo mundo quis apresentar... E o engraçado, engraçado não, mas depois eu fiquei vendo e pensando, é... porque tem uma hora que eu acho que pra muita gente essa troca também com quem vê e tal... é parte do processo de pesquisa

Aqui, volta-se ao “mal generalizado dos outdoors sem arquitetura”, do modismo da palavra pesquisa sem um real debate e conceituação. Segundo Helena Katz, a pesquisa em dança sofre um mal generalizado: afinal, pesquisa não é experimentação de uma boa idéia. Como não se iniciou uma conversa pública para se discutir o que é pesquisa, “tornou-se um conceito completamente vago, vazio, inespecífico. Qualquer pessoa que se tranque num estúdio e comece a experimentar qualquer idéia, tem a convicção que está fazendo pesquisa”.

Em relação à falta de clareza sobre “a pesquisa em dança”, um caminho sugerido por Katz seria “não inventar nada novo, mas sim seguir modelos já praticados por outras áreas de conhecimento” que já tenham uma cultura da pesquisa mais avançada. Ao invés disso, “ignoramos totalmente, e continuamos chamando de pesquisa a qualquer, qualquer tipo de iniciativa, de alguém que se tranque num estúdio e comece a experimentar movimentos, ou testar uma idéia e montar alguma coisa”. Para Katz, diferentemente dessas práticas de ensaios e experimentações de uma boa idéia, “pesquisa é algo que você faz quando você tem uma hipótese [sobre algo que você não conhece] e vai testar ela”, mediante o desenvolvimento de uma metodologia. Como resultado, pode-se ou não comprovar a hipótese inicial. Em resumo, “pesquisa tem uma cultura própria já desenvolvida. Você precisa ter hipótese, objetivo, justificativa, metodologia, cronologia pra fazer sua pesquisa, cronograma, você tem que saber fazer isso”.

Uma artista entrevistada fala em necessidade de “adequação de linguagem”, traduzindo essa falta de compreensão inicial a que se refere Katz:

O sinto que ainda tem que ter uma adequação das linguagens que está... porque o formato dos editais ainda compreende uma dança X tanto que às vezes pede a descrição da coreografia e você nem começou o processo [...] adequação de linguagem! E até isso pode vir até porque talvez a gente também não saiba colocar no papel ainda o que a gente está fazendo, como que se faz uma pesquisa, esse entendimento do que é pesquisa, do que que é dança, do que é produto, do que é processo..

E isso não quer dizer, ainda segundo Katz, que só universitários – ou pessoas ligadas à universidade – possam pesquisar. Para ela, a “a questão não está na separação da universidade – mercado, mas no entendimento de uma cultura de pesquisa”, que está relacionada à falta de inserção da dança na universidade. Tal compreensão só é consensual em áreas que já têm um longo tempo de produção de conhecimento na universidade .

Mas, lá nesse mundo universitário se desenvolve a cultura de pesquisa, mas o problema do artista ao qual é cassada a palavra pesquisa para definir seu trabalho, não é porque não está na universidade, é só porque ele não pratica, o que de fato se pode chamar de pesquisa. E o que ele faz é que ele tem uma boa idéia, o que ele considera uma grande idéia, e ele entra em um estúdio e começa a experimentar essa idéia. Então esse é um processo, esse é um processo de criação, que não necessariamente é um processo de pesquisa.(Helena Katz)

Para Katz, ainda há um ponto a ser esclarecido: pesquisa de linguagem não é uma prática que só se reconhece “num determinado tipo de produto estético”. Diferentes resultados estéticos podem – ou não – passar por processos de pesquisa de linguagem. Uma característica comum a todos seria a persistência e permanência no tempo: “ela não é um objeto que chega ao mundo plenamente realizado, justamente porque é um processo que implica em abandonar idéias, reconfigurar idéias velhas, e continuar seguindo com as idéias velhas que viraram novas”.

[...] quando a gente vai falar de pesquisa, ou seja, pesquisar uma linguagem, isso implica numa formação de qual é o estado da arte daquela linguagem, quando a gente está falando de criação artística. Quando você vai fazer pesquisa mesmo, você precisa saber o que os outros já pesquisaram daquilo que te interessa. Por isso que não adianta ter uma boa idéia, porque essa boa idéia pode ter sido tida por outras pessoas 10, 20, 30 anos atrás, e já bem resolvida. Então porque você vai pesquisar algo que já está pesquisado? Não faz o menor sentido. Por isso que a ausência de uma cultura de pesquisa implica na descredibilização do que é pesquisa mesmo. E não vale tudo em pesquisa, eu não posso querer pesquisar a invenção da eletricidade, a Mary Curry já fez isso, o Thomas Edson já descobriu. Pra que que eu vou pesquisar isso? Então, porque é que na arte, qualquer um se auto-autoriza a pesquisar o que desejar, sem adotar os procedimentos necessários em toda a cultura de pesquisa em qualquer outro lugar. Por que é autoral? Sim e aí que é autoral? (Helena Katz)

Para a pesquisa de linguagem, “pouco importa se tem ou se não tem o produto, mas tem que entender que não é toda pesquisa que tem, embora possa ter produto”. Entretanto, hoje, não há onde discutir pesquisas que não são transformadas em produto e, por essa restrição do campo, “todas as pesquisas são

obrigatoriamente transformadas em produto, o que pasteuriza a pesquisa como produto. Esse é o lado pífido do mercado”.

5.2 Compreensão do que é pesquisa alterará o mercado

Se hoje existe a confusão com relação ao “o quê é pesquisa”, a dissolução dessa névoa poderá alterar consideravelmente a organização do mercado. Essa é a opinião de Katz: a pesquisa tem um tempo próprio, diferente da produção e montagem de novas obras e não resulta em novidades sempre.

Porque uma vez que você aceite a cultura de pesquisa na área da dança, você não vai mais poder exigir novidade dos criadores. Porque alguém que está num projeto de pesquisa, num processo de pesquisa, demora longos anos nesse processo de pesquisa. E nem sempre esse projeto de pesquisa tem produtos para serem mostrados a cada ano, e muito menos produtos completamente diferentes no mesmo ano.

Para Katz, a compreensão fundamental do “o quê é pesquisa” teria uma segunda consequência: o surgimento de programas de fomento específicos para quem faz pesquisa. Hoje, por essa incompreensão fundamental, quem faz pesquisa e quem não faz pesquisa têm que se adequar num mesmo edital, “competir pelo mesmo dinheiro” e ainda apresentar o mesmo tipo de produto. Nenhum programa é adequado para o pesquisar: afinal, não há um consenso em relação a suas particularidades – de produção, curadoria, circulação, etc.

Você está naquele contexto, no contexto da pesquisa, e passa longos anos, longos anos, e nem sempre você tem produto pra mostrar. Então, essa seria já uma segunda etapa, depois de estabelecido o que é pesquisa, que se entendesse, portanto, que quem decidiu entrar nesse campo, da pesquisa, precisa ser tratado não somente nos programas, mas precisa existir programas para essa especificidade, que resultem em editais para essa especificidade. Ou seja, sempre essa coerência: um contexto, que promove um programa, e o programa pede por um edital. A hora que pesquisa for um contexto, ela se fará traduzir em programas que estimulem a pesquisa, e esses programas abrirão os seus braços executores que são os editais, que executam os programas, independente de que programa seja executado. Então nesse momento, a hora que esse momento acontecer, isso vai mexer com todas as espécies de curadoria, de circulação, etc., etc.

Se a transformação fundamental acontecer, a pesquisa poderá ser um processo de longa duração e “ter visibilidade sem ser um produto”. Por exemplo, poderia ser criado um circuito de distribuição autenticamente alternativo, onde quem faz pesquisa poderia compartilhar o seu processo, que não necessariamente resulta

em espetáculos. A implementação desses circuitos alternativos resolveria a confusão que acontece “quando pesquisa artística é mostrada pra quem quer comprar diversão”. São públicos distintos que não são encontrados no mesmo espaço.

Duas situações descritas por artistas – uma em relação à Bolsa Stagium e outra ao Rumos Dança – nas entrevistas ilustram as conseqüências dessa “confusão fundamental” de a) compreensão do que é pesquisa; e b) falta de circuitos próprios. Para uma artista, é questão de sobrevivência: não dá pra ser ingênuo e mostrar um processo quando se está em um circuito de produtos prontos – “você tá na Avenida Paulista” – ainda que a proposta do edital fosse, teoricamente, de pesquisa.

[sobre Bolsa Stagium] quando terminou, a gente tinha que fazer um ensaio aberto e eu lembro que como eu tinha pouco... na verdade eu tava pensando só na pesquisa, eu falei: “ah vou mostrar só a pesquisa “. Então, para mim, era mais um dia de ensaio. A outra pessoa que tava comigo, eu senti que ela mostrou já uma coisa mais com cara de performance, e daí nesse sentido assim: ‘ah não posso mais ser ingênuo porque no fundo é tão complicado você misturar um processo

Porque quando você fala em se apresentar: a gente sabe assim, não dá pra ser inocente, tá escrito bem claro ali: você vai ter que apresentar alguma coisa. Por um lado tem essa... não adianta, você sabe que você está no Itaú, que você tá na Avenida Paulista e que é o Itaú Cultural e que é o Rumo Dança e que vai pro Brasil inteiro e pra fora do Brasil... Só que daí as pessoas quando vem aquele programa e não tem um intermediário pra falar: olha é pesquisa que vocês vão ver, vai lá e as pessoas saem falando mal porque viu uma coisa que sei lá, até eu fazia na minha casa essas coisas né... [...]Daí vem a questão do artista: você que tá se inscrevendo pro Itaú não seja manézinho ou ignorante, sabe assim não seja inocente entendeu? Qualquer coisa que você vai expor publicamente tem que tá com qualidade, independente se é processo tarararara: não é um ensaio aberto o que é pedido no Itaú. Então acho que faz parte, é um desafio pro artista inclusive isso trabalhar o processo, a forma como apresenta, o discurso que põe até tempo.

5.2.1 Necessidade de financiamento

Em nenhuma área de conhecimento, a atividade de pesquisa é auto-sustentável. Nas universidades, em geral, as pós-graduações são deficitárias e – nas privadas – sustentadas pela graduação (além de financiamentos externos à pesquisa). “Então, na nossa área não é diferente dessa: é preciso um grande investimento inicial para que a pesquisa possa florescer”, esclarece Katz.

É um novo modo de trabalhar a área: o mainstream teria sua forma: produção e circulação de espetáculos em um circuito próprio, dentro do mercado; e a

pesquisa, por sua vez, espaços e verbas para financiar seus processos e seu “jeito próprio de trabalhar”.

5.2.2 Necessidade de um Circuito exibidor próprio

Quem quer comprar diversão tem todo o direito de comprar diversão, e quem quer comprar pesquisa artística tem todo o direito de comprar pesquisa artística, que não são encontrados esses dois públicos no mesmo espaço. Aquele teatro X, você não pode imaginar que aquele teatro X sirva para tudo: para apresentar o trabalho do aluno que acabou de sair, para apresentar o trabalho da companhia que tem 15 anos de percurso, pra apresentar o trabalho de quem ta fazendo pesquisa de linguagem. Assim não se forma platéia. (Helena Katz)

É o que comenta uma artista em relação à diferença de cenário em São Paulo e em Nova Iorque: lá, há territórios bem separados do tipo de arte que se exhibe em cada local. Assim, diminui o estranhamento com a o tipo de obra: já se sai de casa para um local específico, que exhibe um tipo de obra, informação pública de antemão.

Mas eu lembro que teve uma amiga minha há pouco tempo aqui e ela mora em Nova Iorque. [...] ela estava comentando algumas que coisas que tem lá em Nova Iorque que aqui não tem e que ela sente que causa uma confusão, que lá tem uns espaços muito específicos, você sabe você vai num lugar X você sabe que tipo de dança que você vai ver, você vai num lugar X você sabe que tipo de dança que você vai ver, você vai no outro você sabe e aqui esses territórios eles são misturados ainda... Essa identidade do que que você vai ver, então por isso acontece, era ela diagnóstico dela...e por isso ela acha que tem tanto estranhamento às vezes da platéia em relação a alguns trabalho

Por exemplo, uma alternativa seria a criação de pequenos festivais para que pesquisas fossem compartilhadas. Afinal, esclarece Katz, “de fato quem está interessado no avanço da linguagem sempre foi e parece que continua sendo uma pequena parcela da população. A maioria não está interessada nisso, e não estará. Não só na dança, em todas as áreas” .

Precisa haver uma mudança de prisma com que se olha essa questão: não ter um grande público não é um problema: é assim em todas as áreas de conhecimento, “quem vai a um congresso é um público muito pequeno. Não saiu de casa para se divertir, saiu de casa para estudar, para ir ao congresso, para apresentar um trabalho, ou seja, para estudar”. Primeiro compartilha-se com os pares, para depois, o que for “validado”, será compartilhado com a população em geral. “? “Nenhuma pesquisa de linguagem em nenhuma área vai para o teatro Municipal”.

Por isso que não pode apresentar no mesmo teatro que está apresentando o grupo Corpo ou a Vera Sala, que faz pesquisa de linguagem, mas já está consolidada. Então, o lugar onde a Vera Sala está apresentando a pesquisa de linguagem dela, é que deveria ser o lugar onde outras pesquisas de linguagem, porque a Vera Sala seria a baliza referencial, como ela já está com um nome mais consolidado na área, eu saberia lá tem a Vera Salas, lá tem a Helena Bastos, então a Laura Bruno também deve fazer pesquisa de linguagem, porque veja, está no mesmo lugar onde se apresentam essas

peessoas, que eu sei que fazem pesquisas de linguagem; ela não está no Teatro Alpha, o teatro Alpha apresenta a Débora Colker, a São Paulo Companhia de Dança. Então, quando eu vejo Teatro Alpha, eu já tenho que saber que quem está lá, é mercado, o ingresso custa 80 reais, é mercado, ponto. Aqui não, e pra isso a gente tinha que ter uma política pública que deixasse claro. Apresentar a pesquisa acadêmica em congresso é moleza, mas apresentar pesquisa artística onde? Num circuito que tem tamanho mesmo de congresso, não é para 3 milhões de pessoas, é para 300, 3 mil, mas não é para 3 milhões. Não tem nenhum congresso para 3 milhões de pessoas. Porque que a pesquisa em dança vai ser para 3 milhões? (H. Katz)

5.2.3 Necessidade de referências

A atividade de pesquisa parte de um diálogo com o que já foi produzido em uma área de conhecimento: “o estado da arte”. Assim, é condição *sine qua non* a existência de centros de referência, que concentrem produção histórica e reflexões já realizadas.

A isso se chama o estado da arte, ou seja, o que é o estado da arte: é o que tem naquele campo de conhecimento já feito sobre esse assunto. Quem já fez isso? Como fez isso? Teve sucesso? Não teve sucesso? O que é ter sucesso? A hipótese foi comprovada? Não foi comprovada? Levou adiante? Não levou adiante? (H. Katz)

No Brasil, os centros de referência são exíguos: mesmo em universidades que têm cursos de dança, como a PUC-SP, o acervo bibliográfico é pobre, bem como a produção em língua portuguesa.

E no Brasil nós começamos a ter alguns centros de referência agora, mesmo esse aqui agora, o sentido dele é exatamente esse, para que as pessoas da sua geração possam saber o que acontecer no Brasil nos anos 70, não estou falando do século XIX, e nem de 1920, estou falando de 1970. As pessoas não tem noção do que aconteceu, dos experimentos que foram feitos. Então a idéia é que mais e mais centros apareçam. (Katz)

E não é só a opinião de Katz, professora universitária e pesquisadora. Artistas sentem falta de referências nas produções da área:

E outra coisa que eu acho que também é importante no dançar sei lá, quatro anos atrás, é essa coisa de referência na formação em dança no Brasil. O que gente precisa trocar no sentido de esses artistas que estão aqui, o quanto eles precisam trocar entre si, e o quanto eles precisam sair para trazer informação. Acho que falta referência assim, no sentido de ah (...) do meu trabalho, “nossa genial encontrei isso”, e genial mas vai no youtube vê uns vídeos de dança de tal e outra pessoa que já fez isso que você fez, o que você está fazendo já que já foi falado. No sentido de como que eu estou alimentando a minha criação, em que lugar eu estou, que referências eu estou trazendo, que corpo é esse, que mundo é esse.

5.3 Arte e ciência: como se relacionam?

Para Katz, a solução é a “institucionalização da dança” e a aproximação entre universidade e artistas. A pesquisa pode ocorrer fora da universidade, mas a universidade precisaria saber dela e refletir sobre ela. Na universidade, o que já se pensou antes estaria reunido e haveria uma possibilidade de se resgatar o “estado da arte” em determinado momento.

O que nós precisamos ter é clareza para desenvolver aqui o nosso campo de pesquisa artística, como um campo mesmo de pesquisa, e para isso nós precisamos que a dança esteja institucionalizada, porque nós precisamos ter os lugares onde pesquisar quem está fazendo pesquisa, mesmo que essa pesquisa não esteja acontecendo na universidade. Mas a universidade precisa saber dessa pesquisa, refletir sobre ela, por isso eu falei que quando a universidade se juntar com quem não está na universidade, nós vamos começar a ter essa cultura de pesquisa, porque nós vamos poder saber qual é o estado da arte. (Katz)

Mas onde deverão “arte e ciência” encontrar-se? Já em busca de um final para esse relatório, trazemos algumas reflexões de Bourdieu acerca dos “usos sócias da ciência” como insumo para o debate.

5.3.1 Pinceladas dos “usos sociais da ciência” de Bourdieu

A noção de “campo” foi forjada por Bourdieu para discutir os “usos sociais da ciência” e contrapõe-se a duas tradições de interpretações – uma internalista e outra externalista. A primeira sustenta que para compreender uma produção textual (literatura, ciência, etc) “basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção”. Para a segunda, “basta referir-se ao contexto social”, buscando-se uma relação direta entre texto e contexto (Bourdieu, 2004, p.20).

A hipótese do autor, em contrapartida, consiste em

[...] supor que, entre esses dois pólos, muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa-se fazer, existe um universo intermediário que chamo campo *literário, artístico, jurídico* ou *científico*, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem, ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas (Bourdieu, 2004, p.20).

“Campo” designará esse microcosmos relativamente autônomo, dotado de suas próprias leis. Não está descolado das imposições do macrocosmos, mas terá uma autonomia parcial, em diferentes graus; para Bourdieu, esse grau de “autonomia parcial” é um dos pontos chave acerca dos campos. Por exemplo, uma das diferenças fundamentais que há entre os diferentes campos científicos – ou

disciplinas – é seu *grau de autonomia*. “Um dos problemas conexos será saber qual a natureza das pressões externas, a forma sob a qual elas se exercem, créditos, ordens, instruções, contratos, e sob quais formas se manifestam as resistências” (Bourdieu, 2004, p.21). Ou seja, a capacidade do campo de *refratar* as pressões externas, “retraduzindo as demandas externas”.

Quanto mais autônomo for o campo, maior a sua capacidade de refratar pressões externas, “transfigurá-las, a ponto de frequentemente serem irreconhecíveis” Inversamente, um campo será heterônomo quando “os problemas exteriores – principalmente políticos – aí se exprimam diretamente”. (Bourdieu, 2004, p.22).

Todo campo - o campo científico, por exemplo - é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças [...]. É a estrutura das relações objetivas entre os agentes que determina o que eles podem e não podem fazer. Ou, mais precisamente, é a posição que eles ocupam nessa estrutura [...]. Isso significa que só compreendemos, verdadeiramente, o que diz ou faz um agente engajado num campo (um economista, um escritor, um artista, etc) se estamos em condição de nos referirmos à posição que ele ocupa nesse campo, se sabemos ‘de onde ele fala’ [...](Bourdieu, 2004, p.23,24).

O peso de cada um dos agentes no campo é determinado pela *distribuição de capital científico* – entendido como capital simbólico atribuído pelo conjunto de pares concorrentes no interior do campo - num dado momento. Por exemplo, no campo científico, os pesquisadores ou as pesquisas dominantes definem o que é, num dado momento, o conjunto de objetos importantes. Segue Bourdieu: “os agentes fazem os fatos científicos e até mesmo fazem, em parte, o campo científico, a partir de uma posição no campo e que contribui para definir suas possibilidades e impossibilidades” (Bourdieu, 2004, p.25). Consequentemente, as oportunidades que um agente singular tem de submeter as forças do campo a seus desejos depende de “sua posição na distribuição do capital de crédito científico”.

Esse capital, de um tipo inteiramente particular, repousa, por sua vez, sobre o reconhecimento de uma competência que, para além dos efeitos que ela produz e em parte mediante esses efeitos, proporciona autoridade e contribui para definir não somente as regras do jogo, mas também suas regularidades, as leis segundo as quais vão se distribuir os lucros nesse jogo, as leis que fazem ou não que seja importante escrever sobre tal tema, que é brilhante ou ultrapassado [...]

Ou seja, campos são os “lugares de relações de forças”, que implicam em tendências e possibilidades imanentes: nem tudo é possível num mesmo momento. Há, portanto “estruturas objetivas e lutas em torno dessas estruturas”. Os “nascidos”

no campo têm o privilégio de conseguir antecipar tendências e fazer escolhas compensatórias. Os agentes sociais, por sua vez, não são partículas simplesmente “conduzidas pelas forças do campo”.

[Eles têm] maneiras de ser permanentes, duráveis, que podem levá-los a resistir, a opor-se às forças do campo. Aqueles que adquirem, longe do campo que se inscrevem, as disposições que não são aquelas que esse campo exige, arriscam-se, por exemplo, a estar sempre defasados, deslocados, mal colocados [...]. Mas eles podem também lutar com as forças do campo, resistir-lhes e, em vez de submeter suas disposições à estrutura, tentar modificar as estruturas em razão de suas disposições, para conformá-las às suas disposições (Bourdieu, 2004, p.29).

Na segunda parte do curto livro que usamos como referência, o autor faz uma análise da situação particular de uma instituição francesa, o INRA (Instituto Nacional de Pesquisas Agrônomas). Apesar de ser uma instituição pública de pesquisa científica, algumas colocações do autor podem ser-nos úteis para auxiliar-nos em nossas reflexões atuais. Um dos principais desafios do INRA é a dualidade de funções: fazem pesquisa básica e pesquisa aplicada e há – obviamente – disputas internas entre os pesquisadores de uma e outra área. A primeira, é a investigação mais estritamente especializada e sem outro objetivo imediato além do aumento de reconhecimento. Já a segunda, mais voltada para a comprovação de saberes científicos e técnicos já mais experimentados ou para a pesquisa de curto prazo. Os pesquisadores aplicados obtêm maior reconhecimento – do público e de políticos: seu trabalho é útil. Com maior reconhecimento, têm mais recursos, mas, como contrapartida, uma certa pretensão dos “utilizadores a avaliar e até mesmo orientar pesquisa”.

Mas sofre de um dos grandes paradoxos do campo científico: uma dependência na independência, já que sua autonomia depende ao fato que são financiados pelo Estado. Contra esse mal, conta-nos Bourdieu, a solução que ele encontrou para financiar seu próprio grupo de pesquisas: “só aceitar contratos para problemas já estudados ou, mais precisamente, ‘vender’ pesquisas já feitas para financiar pesquisas em curso ou em projeto, definidas segundo a própria lógica da pesquisa e não da demanda” (Bourdieu, 2004, p.57).

O confronto de visões antagonistas que opõe a autonomia dos pesquisadores ditos ‘puros’ da heteronomia dos pesquisadores ditos ‘aplicados’ impede de ver que aquilo que se confronta, na realidade, são duas formas, ambas relativamente autônomas de pesquisa, uma voltada, pelo menos na intenção, para a invenção científica e participante (bem ou mal) da lógica do campo científico e a outra voltada, antes, para a inovação,

mas igualmente independente, para o melhor e para o pior, do mercado [...] (Bourdieu, 2004, p.57).

Para Bourdieu, a melhor organização coletiva pela defesa da autonomia seria pela ‘desierarquização’ e capacidades de ambos lados construir objetivos comuns: essa atividade reforçaria a capacidade de resistência, “apesar das concorrências e conflitos que os opõem, para estar em condições de resistir às intervenções mais ou menos tirânicas dos administradores científicos e de seus aliados no mundo dos pesquisadores” (Bourdieu, 2004, p.61).

E, finalmente, conclui o autor:

Uma política científica conforme o autor e (não conforme aqueles que a dirigem) não pode ser elaborada e instaurada por decreto [...] E só uma reflexão coletiva, capaz de mobilizar todas as forças da instituição [...] e todos os seus recursos [...] poderia conduzir a essa espécie de conversão coletiva [...] (Bourdieu, 2004, p.64).

5.4 A dança paulista como “campo”

Tomemos a dança como um “campo”. Microcosmos em que agentes e instituições promotoras e difusoras estão envolvidos, pouco autônomo, dotado de suas próprias leis. Um campo de forças, permeado de disputas internas: assim como entre os pesquisadores do INRA; pesquisa aplicada como montagem de espetáculos e a base o que chamamos, no senso-comum, pesquisa. Os nascidos no campo – filhos de artistas, por exemplo – têm maior capital inato.

A distribuição de capital simbólico opera de forma pouco clara: não há, como no campo científico, estruturas formais de avaliação. Há pouca crítica: os críticos, esses sim, acabam tendo um alto capital simbólico. Público não é critério, pelo menos não internamente ao campo: a fronteira entre arte e mercado é clara.

Nesse caso, a melhor organização coletiva para defesa da autonomia seria a desierarquização e a capacidade de união e resistência. É o que podemos aprender de Bordieu, mas também já vem sendo sentido pelos artistas no dia-a-dia, como mostram as entrevistas. E a solução encontrada pelo sociólogo para financiar suas pesquisas talvez seja uma fonte de inspiração para aqueles que têm a autonomia como uma premissa fundamental do trabalho.

Para terminar, voltamos à questão da aproximação entre dança e universidade. Se a universidade aproximar-se da dança, os pesquisadores das salas de ensaio, contribuindo para a reflexão interna ao campo, pode sim ser um

movimento de fortalecimento e união: uma maneira de se encontrarem novos caminhos de autonomia. A formação tradicional em dança dá pouca autonomia reflexiva aos bailarinos e, ainda hoje, a dança é pouco estudada historicamente, tendo uma produção intelectual baixa - a exígua bibliografia disponível sobre a área é um exemplo desse problema. A aproximação com a universidade pode, sem dúvida, agregar capital também, no sentido de produzir história da dança e crítica, aumentando seu status artístico, contribuindo para deixar de ser considerada uma arte "menor".

Entretanto, fazer o mesmo caminho, com trajetória oposta – a dança caminhar para dentro da universidade, assumindo a universidade como “centro de referência” – merece cuidado e atenção.

A segunda rota, provavelmente, tiraria capital social das mãos dos artistas e aumentaria a quantidade de capital nas mãos dos cientistas. Retomamos as idéias apresentadas anteriormente dos campos como “lugares de relações de forças”, que implicam em tendências e possibilidades imanentes, com “estruturas objetivas e lutas em torno dessas estruturas”.

Os nascidos no campo têm vantagens. No caso do campo científico, essa capacidade está estritamente ligada a “uma origem social e escolar elevada”. Perguntamo-nos se ao se fazer uma escolha por uma aproximação ainda maior do campo científico – que significa aumentar o capital social dos cientistas - artistas não estariam em desvantagem crescente. Ao mesmo tempo, o campo científico sofre das mesmas mazelas que o artístico, talvez com grau de autonomia – em algumas áreas – maior. Talvez estivéssemos trocando seis por meia dúzia, mas com menor poder de influência nas decisões.

6 “Teatro é negócio”: o *Jogando no Quintal* como estudo de caso.

Hoje, o *Jogando no Quintal* é um “espetáculo empresa”. Mas começou há sete anos, no fundo do quintal, daí o “jogando no quintal”. Acompanhamos o início do grupo e vimos seu crescimento e a “migração empresarial”. Acreditávamos ser interessante e importante temos outras referências, de fora da dança, de outros *modos de fazer* para alimentar as discussões e reflexões. César Gouvêa, fundador do *Jogando no Quintal*, foi um dos entrevistados da pesquisa.

César conta que, para ele, sempre foi um desafio e uma necessidade conseguir viver bem e se sustentar fazendo teatro. Assim como “nós”, “eles” – do teatro - também passam pelas aflições de (i) querer “utopicamente” trabalhar com o que gostam; (ii) necessidade de um “fixo para viver saudável”: afinal, só dá pra se aprofundar em pesquisa com o “aluguel garantido”:

:

Eu, pessoa física, percebi que precisava de um fixo pra viver saudável. [...] Então, eu ficava pensando assim: como ter um fixo e viver do que eu acredito? E aí, tudo o que vinha, de criação, eu pensava... Eu gosto de pesquisar; como que eu vou transformar essa pesquisa em subsídio pra que eu viva? Assim: eu quero ficar ensaiando durante um mês porque eu acredito nisso. Só que não dá, na vida normal, pra você ensaiar, e não receber. Entendeu? Principalmente em São Paulo. Se tivesse em Minas, sei lá, em Campinas eles tem muito grupo de pesquisa, ou na França, que você... Olham pra tua pesquisa, aqui em São Paulo não olham pra sua pesquisa, olham pro seu produto. Tem que... Tem que produzir, em São Paulo tem que produzir. Não importa, não importa se você estudou; você tem que transformar isso em produto e as pessoas gostarem disso [...] Então eu não podia, por exemplo, brincar de fazer pesquisinha no quintal se eu não tivesse o salário fixo dos Doutores; e hoje eu só não poderia brincar de fazer experimentações no espaço, se eu não tivesse uma garantia do *Jogando no Quintal*. Não dá! Se você tiver dependendo de grana pra... Não é o momento de você se aprofundar em pesquisa; tem que pensar em uma coisa que te dê sustentabilidade pra pesquisa.

Desde cedo, ele já tinha a consciência que ser ator exigiria dedicação e uma postergação da possibilidade de se sustentar: antes de tudo, teve um “paitrocínio”.

[...] quando eu tinha 13 anos eu falei pro meu pai: pai, eu quero ser ator. Só que... Eu não vou conseguir me manter fazendo teatro, você pode me sustentar me dando casa, comida, e pra sair eu consigo o meu dinheiro? E quando você tiver apertado você me avisa? Então, antes de tudo teve um paitrocínio [...] E aí dos 13 aos 21 anos, eu podendo me dedicar ao teatro, até os 23 anos, sem ter a preocupação de trabalhar

As negociações familiares: pode fazer teatro, mas vai ter também “outra profissão. Por considerar “próxima ao teatro”, escolheu publicidade. Aos 28 anos, a

situação familiar apertou: teve que participar do negócio da família, uma fábrica de chocolates : “a urgência do dinheiro vai me impedir de fazer teatro”, resumia, em uma frase, sua aflição. Sua mãe necessitava de dinheiro e o teatro, por sua vez, é um eterno investimento: inconciliáveis. “E foi nesse momento que eu entrei no Doutores da Alegria. Acho que o Doutores me mostrou que é possível fazer teatro, ele ia me dar um salário”. Não só um salário: uma mudança de concepção estética: “a arte como veículo. E perdeu todo o sentido fazer teatro convencional, ficar em cartaz”.

No Doutores da Alegria, ele e Márcio Ballas tornam-se uma dupla: para que o trabalho no hospital evoluísse, encontravam-se para treinar a técnica do palhaço e improvisação. “E aí com a minha necessidade de sobrevivência de teatro [...] e da paixão dele por palhaço e improvisação [...] bolamos uma pesquisa e surgiu o formato de jogo de futebol e transformar o meu quintal num estádio”.

[...] dentro de umas conversas, por uma necessidade de eu fazer teatro sem depender da política cultural que existe, que é uma política de mendigar... Tava absolutamente cansado de ligar pros meus amigos irem no meu espetáculo, de mendigar pro jornal fazer uma matéria, publicar meu espetáculo, que é uma obrigação dele, um veículo de comunicação... Eu queria fazer algo que não dependesse de nada disso. E o lugar que eu tinha pra isso era o quintal da minha casa. Eu queria fazer algo que não existisse em nenhum lugar, que saísse de tudo que eu não acredito. E aí com o Márcio, falando das experiências que ele teve na Europa, vendo improvisação, a gente falou: meu, se a gente quer pesquisar e eu quero fazer um teatro na minha casa, então vamos juntar as duas coisas [...] E aí a coisa que a gente queria era séria; como eu ia transformar o meu quintal, onde as pessoas iam tomar uma cerveja, num lugar de trabalho? E aí a gente pensava, criava estruturas pras pessoas irem pro quintal pra... E aí a gente chamava pessoas que a gente tinha muita afinidade, mais do que artística, ideológica, de vida, pra se sujeitar a pesquisar dentro de um quintal. Porque esse convite não se faz pra qualquer um. As pessoas vão falar, ‘você é doido, bicho’. Porque pra você convidar uma pessoa, sem nada de dinheiro, e a pessoa pesquisar, Você tem que ter o mesmo olhar sobre a vida .

Um ano e meio de ensaios antes de começar a fazer ensaios abertos. Nesse começo, uma 10 pessoas por vez. Depois 150, 400, 700... Ao mesmo tempo, movido por paixão: financeiramente não se sustentava. O tempo passou, os artistas casaram-se, tiveram filhos: não dava mais pra sustentar tanta insegurança;

“, ao mesmo tempo, durante muito tempo, uns 3, 4 anos, o Jogando foi movido por paixão, o espetáculo e a pesquisa [...] era algo que sustentava os problemas financeiros... Essa é a única explicação do Jogando existir até hoje [...] A gente não podia aumentar os ensaios, dar um outro passo porque as pessoas precisavam trabalhar. E chegou num ponto, nestes 4 anos, que as pessoas casaram, tiveram filhos; as responsabilidades aumentaram, e

fazer um trabalho sem dinheiro com dedicação de ensaio se tornou praticamente inviável...

O novo passo teria que ser a uma “criação empresarial”: um sócio empresário.

. E foi nesses 6 meses que a gente se aproximou, e o Joca se tornou sócio do Jogando, porque o próximo passo que a gente tinha que dar e de uma criação empresarial pra que a gente sobrevivesse, então ele seria tão importante quanto o artista, e por isso poderia ser um sócio[...] : E aí ele, tendo uma visão de negócios, falou assim: dentro do sonho de vocês, vocês precisam de patrocínio, esse projeto não sobrevive sem patrocínio, para isso o espetáculo tem que ter qualidade, e para isso o treinamento tem que ser forte. O treinamento está se diluindo pela necessidade de grana, então durante 6 meses eu vou tirar dinheiro do meu bolso, vou colocar pra vocês, pra que vocês priorizem o treinamento. E nesses 6 meses é o tempo que eu consigo patrocínio, e esse tempo de 6 meses virou 2 anos... De investimento. Nesses 2 anos o espetáculo cresceu muito, porque graças a esse apoio nos chamamos, fizemos 2 festivais internacionais, tivemos aulas, workshops, então o trabalho ficou muito forte pra que a gente pudesse conseguir um patrocínio. E a gente conseguiu um patrocínio que faz com que a gente possa cada vez mais se profissionalizar pra gente estar num cenário bacana, numa luz bacana, com um figurino bacana.

“Então é a primeira vez que a gente está transformando dinheiro de bilheteria pro nosso bolso, graças ao patrocínio”. Hoje, César resume o Jogando no Quintal como “UM ESPETÁCULO QUE VIRA UMA EMPRESA”:"teatro é negócio"!

[...] essa coisa de você ter um espetáculo que vira uma empresa você tem uma coisa chamada planejamento estratégico, e tem uma grande sabedoria que é como saber planejar você daqui a 3 anos, mas que isso não impede de você viver o seu presente e de ser flexível com ele. Então é obrigatório você planejar aonde você quer chegar. E ter uma puta escuta de como improvisar de acordo com o que está acontecendo, entendeu? Então isso é uma coisa muito forte, então assim planejamento sempre tem que existir, então assim, eu e o Joca e o Márcio a gente se planeja muito: “e aí? E esse ano?” “Esse ano a gente precisa chegar mais para...” a gente passou um ano na Cachaçaria... Preju... 10 mil reais por mês...[...] tinha 2100 pessoas no mês. É que era o seguinte: é como você conseguir... Bater na porta de um empresário pra conseguir emprego e você não tem dinheiro, mas você compra um terno. Então a gente precisava um mês, de mostrar um profissionalismo pro empresário, pro empresário patrocinar. Porque o patrocinador não tem muita... Você vê a gente já pensa numa escola no Butantã, na periferia... O empresário não tem o poder de imaginação... Imagina esse lugar... Não! Você tem que mostrar uma puta tenda de circo, um puta estacionamento... Imagina o meu logo lá... A gente tem que facilitar pro empresário não ter esforço em sua cabeça de falar: “eu patrocino isso!” Então foi um ano de jogar pôquer de gastar 10 mil por mês acreditando no potencial do espetáculo e acreditar num profissionalismo que não existia. Então as pessoas olhavam: “isso aqui tá bombando cara, 2000 pessoas por final de semana! Nossa! Puta produção! Bilheteria, tudo...” mas ninguém sabe que por trás disso tinha 2, 3 neguinho inclusive, inclusive não, eu, chorando mostrando um profissionalismo que internamente não existe, puta blefe, pôquer, blefe em termos de produção não de qualidade de espetáculo, mas blefe [...]Daí depois de dois anos a gente recuperou a grana dele, e a partir de agora ele está ganhando um pró-labore uma coisa

de lucro, se a gente tiver, mas muito aquém do que ele recebia enquanto empresário, mas muito aquém, 20%. Então... Ele quis mudar de vida... De 3 anos pra cá o Jogando seria impossível existir sem uma figura de um empresário.

Pra mim, pro Márcio e pro Joca, se você quer sobreviver de arte, você tem que pensar de arte como negócio. Mesmo que você monte o espetáculo e fale assim: esse espetáculo é pra 30 pessoas, eu não vou ganhar... é negócio, teatro é negócio, mas as pessoas acham que é negócio no mal sentido, é negócio no bom sentido, é negócio. Eu quero viver do que eu gosto, da minha arte, eu não quero ser dentista. Eu quero viver de teatro e bem, então eu vou fazer isso. [...] É um mundo capitalista... Gente é anos 70 artista querer ser pobre e pop, não é 70? Meu, teatro é negocio, teatro é negócio, no melhor e no bom sentido do negócio. Posse ser um espetáculo pra uma pessoa e pode ser um puta negócio, é negócio, é produto, você está lidando com público, é claro que tem gente que se vende nisso, tem gente que não se vende, e dá pra não se vender e ganhar dinheiro. É isso: dá pra não se vender e ganhar dinheiro, dá! Dá pra ser autêntico e ganhar dinheiro, dá! Dá pra ser verdadeiro e ganhar dinheiro, dá! São poucos, mas dá [...].

Pessoalmente, quanto fôlego se tem para fazer o mesmo espetáculo, em moldes grandiosos, por tantos anos? Substituições...

Como hoje eu sinto... Eu não sei por quanto tempo eu vou conseguir fazer um espetáculo que já dura seis anos, não sei se daqui há um ano eu vou conseguir ter tanto frescor. Então por isso que eu já estou preparando outros espetáculos, pra que eu particularmente saia, mas que o Jogando exista,

7 (In)conclusões: deslocado, descompassante ou descompassado?

Artistas-híbridas, iniciamos esse percurso perguntando-nos pela possibilidade de realizarmos “trabalhos inovadores, de cunho investigativo, com consistência e excelência artísticas”: Não enxergávamos condições – materiais, emocionais, sociais – para fazê-lo (o que vem antes, o ovo ou a galinha?). Imbricadas nesses meandros de nossas “vidas duplas, triplas...”, percebíamos a relação, retro-alimentação e implicação entre processos artísticos e “não artísticos” – que, naquele momento, denominamos “burocrático e administrativo-financeiro”. Encontrávamos para pensar projetos mirabolantes que poderiam ser financiados; passávamos horas a fio discutindo e tempo nenhum dedicando-nos às práticas artísticas; aceitamos trabalhos inaceitáveis, por cachês menos aceitáveis.

Nos trinta, depois de gastos os trunfos da juventude, considerando a maternidade, como ter estrutura para fazer arte? Como ter estrutura a partir da arte? Ou “como criar estrutura” para fazê-lo, já que a inexistência de um programa de políticas públicas é óbvia. Pior: cada vez que o cerco aperta, os artistas afastam-se mais e mergulham na sua própria luta por subsistência. E por que no teatro é diferente? Qual a mágica do teatro: os cachês pioram pra todos, mas eles se mantêm na luta. Reúnem-se em Rodas do Fomento, fazem o “Arte contra a Barbárie”... E nós? Nós nos filiamos à Cooperativa Paulista de Teatro.

Dobramo-nos.

Será que ainda existe espaço para o “bicho da seda deslocado”?

Talvez sim, mas não mais aquele de Pedrosa: “como um produtor consciente de seu limite de atuação e consciente de que qualquer exercício de sua individualidade teria que ser praticado sempre no sentido de criar um espaço alternativo, descompassante”, até que esse descompasso seja capturado pelo sistema, exigindo um novo movimento dos que escolherem exercer sua individualidade.

Do “bicho da seda deslocado ao bicho da seda descompassante”, que sabe que toda expressão pretensamente artística está pronta para ser “assimilada, catalogada”. Mas, muitas vezes, descompassado – que sofre o descompasso - ao invés de descompassante – agente do descompasso.

. A boa-notícia é que a maior parte dos entrevistados é otimista.

Já a má-notícia é que, pelo cenário esboçado, o buraco é bem embaixo: mesmo “à margem”, temos sofrido as piores auguras do capitalismo das últimas décadas – contratos de trabalho instáveis, laboratório de flexibilidade, sem longo prazo e compromissos instáveis e intermitentes. Ao mesmo tempo, se pensamos nas reflexões sobre o “campo científico e campo artístico” de Bourdieu, “institucionalizarmo-nos” mais do que já estamos simplesmente pela dependência entre arte e mercado, pode ser problemático.

Quais as brechas?

Não terminamos com nenhuma fórmula mirabolante - oxalá tivéssemos; só inconclusões. Jogamos uma pedra no rio, vemos a superfície d'água mover-se; a profundidade de alcance, não sabemos.

Conversar mais (e fazer-nos ouvir).

8 Referências Bibliográficas

BOURDIEU, P. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo, Editora Unesp: 2004.

BRITTO, F. (Org.). **Cartografia da dança: criadores intérpretes brasileiros**. São Paulo: Rumos Itaú Cultural Dança, 2001.

CAMARGO, M. V. O fazer artístico como catálise: experiências do corpo e da dança. Mestrado em Psicologia Social. PUC-SP. 2008

CASTEL, R. As transformações da questão social. Em: ____; Wanderley, L.E. e Wanderley, M.B. **Desigualdade e a questão social**. Educ: São Paulo, 2004.

CHIARELLI, T. **A arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34: 2007.

KATZ, H. **Imobilizados por acreditar em editais**. Jornal O Estado de S. Paulo, Caderno 2. 31/12/2007a.

KATZ, H. **A primeira amostra de uma quase política**. Jornal O Estado de S. Paulo, Caderno 2. 23/12/2007b.

KATZ, H. **São Paulo ganha sua companhia de dança**. Jornal O Estado de S. Paulo, Caderno 2. /2007c.

Caderno 2, MADEIRA, A. **Mário Pedrosa entre duas estéticas: do abstracionismo à arte conceitual**. Projeto Itinerâncias Urbanas – UnB. Disponível em: http://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/mario_pedrosa.pdf. Acesso em 30 ago. 2007.

NOVACK, C.J. **Sharing the Dance – Contact Improvisation and American Culture**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

PEDROSA, M. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Mundo, homem, arte e crise**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1986.

PEREIRA, L. A dança de São Paulo. Em: BRITTO, F. (Org.). **Cartografia da dança: criadores intérpretes brasileiros**. São Paulo: Rumos Itaú Cultural Dança, 2001

SEGNINI, L. R. P. **Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil**. XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. Maio/2007.

SENNETT, R. **A corrosão do caráter: conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Editora Record: Rio de Janeiro, 1999.

SPANGHERO, M. **A partilha do possível** (17/04/2007a). Em: <http://idanca.net/2007/04/17/a-partilha-do-possivel/>. Acesso em 11/02/2008.

SPANGHERO, M. A arte de fazer acontecer (23/03/2007b). Em: <http://idanca.net/2007/03/23/a-arte-de-fazer-acontecer/>. Acesso em 11/02/2008.

9 Anexos

1. Municipal

1.1 Edital para contratação de espetáculos para o CCJ

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Modo de inscrição	Julgamento	Datas	Valores
		<p>1.1. Contratar espetáculos de teatro e dança para a ocupação do Teatro ou de espaços alternativos do CCJ de 2007 a março de 2008.</p> <p>1.2. Promover temporadas que compoem no mínimo seis e no máximo sete apresentações, a serem realizadas no período entre 15 dias e 30 dias semanais.</p>	<p>1. pessoas físicas e jurídicas vinculadas como artistas, solistas ou associados em grupos, companhias de teatro e dança de trabalho (continuado e produtores de espetáculos com experiência de criação e pesquisa teatral) comprometida.</p> <p>2. Será livre o número de projetos inscritos para cada proponente, mas este só poderá vir a ser contemplado com apenas um projeto.</p>	<p>1. projetos postados pelo correio ou entregues pessoalmente na recepção do CCJ até a hora limite de inscrição em 22 de março de 2007, às 12h30 em horas oficiais; 2. inscrições encaminhadas, 3. lista de inscrição; 3. projeto; 3. Apresentação, justificativa e Objeto;</p> <p>a) Conceção de encenação e direção;</p> <p>b) Dados do texto e respectivo autor;</p> <p>c) Sinopse do espetáculo;</p> <p>d) Proposta de figurino com anexo, opcional, de imagens ou croquis;</p> <p>e) Proposta de cenário, especificando suas dimensões, materiais utilizados com anexo, opcional, de imagens ou croquis;</p> <p>f) Plano e mapa de luz do espetáculo;</p> <p>g) Proposta de sinopse, entrevistas, entrevistas e fotos;</p> <p>h) Autorização e declaração da entidade (GBAT) que represente os direitos do autor do espetáculo, exceto os emitidos pela entidade que represente os direitos do autor, deverá ser apresentado com firma reconhecida em cartório;</p> <p>i) Declaração de que se trata de obra própria ou de domínio público, quando for o caso;</p> <p>j) Autorização do ECAD em caso de espetáculos musicais;</p> <p>k) Material de imprensa, programas, folers, releases e outros documentos de evento;</p> <p>l) Fichário do grupo/companhia ou artista;</p> <p>m) Currículo resumido com o máximo de 02 (duas) laudas por pessoa, do Diretor e demais integrantes da equipe;</p> <p>n) Currículo resumido com o máximo de 02 (duas) laudas por pessoa, do Diretor e demais integrantes da equipe;</p> <p>o) Planilha Organizatória;</p> <p>p) Informações adicionais que possam acrescentar e complementar a análise do projeto;</p> <p>q) Registro da peça dentro de um dos envelopes, em fita VHS, DVD ou minidv (para peq);</p> <p>r) Declaração do proponente de que tem ciência de que a sua inscrição e possível sel</p>	<p>Comissão de Avaliação composta por 05 (cinco) membros, a serem nomeados a partir de 22 de março de 2007.</p> <p>1. Fase: 02 de maio - entrevistas (dezmin reais) com a cada um dos proponentes, a serem realizadas na Prefeitura de São Paulo, e apenas quando respeitado os termos desta seleção.</p>	<p>Cada projeto poderá receber, de acordo com o número de apresentações realizadas, a remuneração de até R\$ 10.000,00 (dez mil reais) inteiros, abntada cabida para cada espetáculo.</p>	

No de Projetos recebidos	No de Projetos contemplados	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Observações, Duvuidas, comentários sobre a Edição	Observações, Duvuidas, comentários sobre a GERAIS
Até 10 projetos (edital)		<p>1. As produções independentes, companhias ou grupos selecionados permitirão que seus espetáculos sejam fotografados por pessoas designadas pelo Centro Cultural da Juventude durante a temporada de apresentações. Tais fotos servirão apenas para registro e divulgação da temporada, sendo vedada a sua utilização para fins comerciais.</p> <p>2. Os projetos selecionados se responsabilizarão pelo transporte de cenário, produção e elenco da peça, ficando por conta de suas produções todas as despesas decorrentes de montagem e desmontagem dos espetáculos.</p> <p>3. Os espetáculos poderão incluir nos materiais de divulgação créditos a eventuais coprotagonizadores e apoiadores, desde que previamente visualizados e aprovados pela Gestão de Comunicação do Centro Cultural da Juventude.</p> <p>4. Os proponentes de projetos contemplados comprometer-se-ão a cumprir o número de apresentações acordado com o CCJ.</p>	<p>O valor da remuneração será pago ao proponente ou dirigente responsável pelo projeto em única parcela trinta dias após a confirmação do serviço pela unidade requisitante.</p>	<p>1. Não são aceitos espetáculos infantis; é um centro de Juventude;</p> <p>2. seleção em duas fases: 14 projetos selecionados e responsáveis chamados para entrevistas;</p> <p>3. cláusula que diz que processo de seleção pode ser interrompido a qualquer momento por decisão do CCJ</p>	<p>1. Não são aceitos espetáculos infantis; é um centro de Juventude;</p> <p>2. seleção em duas fases: 14 projetos selecionados e responsáveis chamados para entrevistas;</p> <p>3. cláusula que diz que processo de seleção pode ser interrompido a qualquer momento por decisão do CCJ</p>	<p>1. Fica a cargo do CCJ a determinação dos dias de ensaios, montagem e temporada dentro deste período em negociação com as companhias teatrais das peças selecionadas >>> Funcionou?</p> <p>2. Composição da Comissão de seleção?</p> <p>3. Cachês baixos: R\$1.600/ apresentação, com toda a responsabilidade de montagem/ensaimentagem e técnica.</p>	<p>1. Fica a cargo do CCJ a determinação dos dias de ensaios, montagem e temporada dentro deste período em negociação com as companhias teatrais das peças selecionadas >>> Funcionou?</p> <p>2. Composição da Comissão de seleção?</p> <p>3. Cachês baixos: R\$1.600/ apresentação, com toda a responsabilidade de montagem/ensaimentagem e técnica.</p>

1.2 Cadastramento de espetáculos para os ceus

Historico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Modo de Inscrição	Julgamento	Datas	Valores	No de Projetos recebidos	No de Projetos contemplados
	Realizar um Programa de difusão cultural nos diversos espaços públicos concernentes a Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, com períodos de vigência de junho de 2007 a fevereiro de 2008. Serão aceitos cadastros para espetáculos teatrais, circoenses, shows, concertos e outras manifestações artísticas destinadas a públicos adulto, infanto-juvenil e infantil.	PJs: empresas, cooperativas e associações de caráter artístico ou cultural, todas com personalidades jurídicas constituídas, que apresentem projetos de eventos artísticos.	Preenchimento de formulários, on-line, disponíveis no endereço eletrônico http://ceu.portaleducacaoprefeitura.sp.gov.br/prcart	Para selecionar os eventos e os respectivos grupos, será nomeada pela Secretaria Municipal de Educação uma Comissão formada por, no mínimo, 5 (cinco) membros de notável conhecimento na área de teatro, dança, circo e música. Não caberá recurso contra as deliberações da Comissão de Seleção	02 de maio de 2007 a 23 de maio de 2007	O R\$ 1.700,00 (hum mil e setecentos reais) por apresentação, sendo a liquidação executada após a última apresentação de cada mês do grupo selecionado e mediante apresentação da nota fiscal, de solicitação de pagamento a SME – SP e atestados de execução dos serviços emitidos por funcionário ou equipe de funcionários responsáveis pelo acompanhamento dos eventos,			
mai/07	As contratações artísticas dos eventos serão celebradas com fundamento no artigo 25, "caput", da Lei Federal 8.666/03	Idem ao anterior. Empresa deve sr inscrita e deve poder realizar atividades artísticas/culturais.	Idem acima. Eventos credenciados na edição anterior podem manifestar interesse em se manter cadastrados e estarão automaticamente, se houver anuência da PJ indicada.	Idem ao anterior. Empresa deve sr inscrita e deve poder realizar atividades artísticas/culturais.	Idem ao anterior. Vigência março 2008 a julho 2009.				
jan/08									

Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Observações, Dúvidas, comentários sobre a Edição	Observações, Dúvidas, comentários GERAIS
A Secretaria Municipal de Educação poderá utilizar peças publicitárias, fichas técnicas, material audiovisual e fotografias dos eventos selecionados ou atividades realizadas para divulgação dos relatórios de suas atividades, desde já autorizadas pelos credenciados. As produções independentes, companhias ou grupos selecionados permitirão que seus eventos sejam filmados e/ou fotografados por pessoas designadas pela SME-SP, apenas para registro, não podendo veicular este material comercialmente.	Após último evento contratado; não especifica prazo.	Do responsável (RG/CPF) + PJ (estatuto, ata, CNPJ) + declarações de obra própria ou direitos autorais + SBAT	1. Serão credenciados, pelo período descrito no item 1.1 deste Edital, os eventos selecionados pela Comissão; 2. Os eventos credenciados ficarão a disposição da Rede Municipal de Ensino que fará a escolha para a contratação em atendimento às necessidades dos projetos desenvolvidos; 3. Os eventos contratados serão apresentados nos períodos da manhã, tarde e noite, a critério da SME-SP, observada a demanda das escolas municipais, a característica dos eventos contemplados e a adequação por faixa etária. 6.4. No caso da impossibilidade de cumprimento da agenda prevista pela SME – SP, fica a mesma liberada para contratação de outros eventos artísticos	1. Prazo de pgto não especificado.	1) Não há especificada constituição/critério para constituição da comissão de seleção. 2) CREDECIAAMENTO não garante contratação. 3) receberia-se após última apresentação: há multa para atraso no início do espetáculo, mas não multa para o atraso nro pagamento. 4) Na ficha a ser preenchida, há "descrição de temas" restrita.
	30 dias após entrega da NF.	Idem ao anterior + docs do grupo: protocolo de cada apresentação, declaração direitos autorais / obra pp; declaração de PJ autorizada; copia RG, CPF e DRT de cada membro.		1) cache manteve-se o mesmo	
mai/07					
jan/08					

1.3.1 CCSP - Edital Pesquisador 2008

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Modo de inscrição	Julgamento	Datas	Valores e Prazos
<p>Edital regido pela Lei federal nº 8.666, de 21 de junho de 1993, e Lei Municipal nº 13.278/02, com alterações posteriores e demais normas regulamentares aplicáveis à espécie.</p>	<p>SELEÇÃO DE ATÉ 08 PROJETOS DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA NA CIDADE DE SÃO PAULO NOS SEQUENTES CAMPOS: Artes visuais; audiovisuais; dança; teatro; música; aceno relacionando as coleções do CCSP e o universo digital (Internet); linguagens híbridas; Bibliotecas; desenvolvimento de projetos para o público infanto-juvenil; mediação e ação cultural e educativa (DACE). Os projetos de pesquisa selecionados deverão ser desenvolvidos em até 12 meses e deverão ter como base de referência o Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo.</p>	<p>Ser brasileiro ou estrangeiro residente no Brasil, com conclusão comprovada em graduação superior reconhecida pelo MEC, não participante de programas de fomento ou financiamento de qualquer tipo, governamental ou privado, em âmbito nacional ou internacional, nem de programas de pós-graduação, no Brasil ou no exterior;</p>	<p>1a. Preenchimento da ficha de inscrição, disponível na internet e envio pela internet. 2a. Esta mesma ficha deverá ser impressa e encaminhada ao CCSP. Na hipótese de proposta em co-autoria, todos os co-autores deverão assinar a ficha de inscrição e no campo especialmente designado para tanto. O projeto de pesquisa deve ocupar no máximo 20 páginas digitadas (conforme normas da ABNT), contendo as seguintes informações: Capa com título explicativo, nome e RG do autor, Resumo do projeto, Introdução; Objetivos – gerais, teóricos e práticos; Justificativa – quanto à relevância e originalidade do projeto; Procedimentos metodológicos – explicitação dos métodos e técnicas de investigação e sua adequação ao projeto; Cronograma de desenvolvimento da proposta (plano de trabalho), que deve ser realizado no prazo de 04, 05 ou 06 meses; Referências bibliográficas (usar normas ABNT) e currículos vitæ (de até cinco páginas)</p>	<p>Será designada uma Comissão de Julgamento, mediante Portaria a ser publicada no DOC, formada pelo Diretor do CCSP, um membro da Gerência de Projetos, dois membros da Comissão Curatorial do CCSP e um membro externo de notória experiência na área cultural, que serão responsáveis pela seleção das propostas.</p>	<p>21/02/2008 a 22/04/2008</p>	<p>O prêmio resultará em um contrato a ser assinado com a Municipalidade de São Paulo, no valor de R\$ 15.000,00 (quinze mil reais), deduzidos os tributos previstos na legislação em vigor, cujo objeto é o desenvolvimento do projeto de pesquisa selecionado. O prazo de execução do contrato é de 10 a 12 meses, dependendo do cronograma aprovado pelo CCSP, contado da assinatura do contrato, não podendo ser prorrogado</p>	

No de Projetos recebidos	No de Projetos contemplados	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Prestação de Contas	Observações, Dúvidas, comentários sobre a Edição
<p>8 projetos. A Comissão Julgadora indicará até 08 propostas de projeto de pesquisa selecionadas para contratação e indicará também uma lista suplementar com cinco projetos - em ordem decrescente de prioridade</p> <p>Dado não disponível.</p>	<p>1. O selecionado ceberá, em caráter definitivo, plena e totalmente, todos os direitos autorais patrimoniais sobre o projeto realizado à Municipalidade de São Paulo. 2. Resultar, após desenvolvido, na apresentação de pesquisa que deverá ser elaborada visando o adensamento de áreas de conhecimento afins ao universo cultural do CCSP e, mais especificamente, a atualização e expansão do acervo do Arquivo Multimeios por meio da coleta, seleção e edição de documentos e materiais documentais produzidos em diferentes formatos/suportes, tais como: exposições, publicações, DVD, CD, ROM, vídeo, fotográfica, etc. 3. Devem disponibilizar conteúdo para o site do Centro Cultural São Paulo, apresentando como subproduto: hot-sites, programas para a TV Web ou rádio Web ou outro formato digital a ser proposto pelo selecionado</p>	<p>O pagamento será realizado em três parcelas assim divididas: 1ª parcela (20%) a ser paga na aprovação do Plano de Trabalho que deverá ser entregue em até 15 dias após a assinatura do contrato; 2ª parcela (30%) a ser paga na aprovação do 1º relatório pela Gerência de Projetos; 3ª parcela (50%) após o desenvolvimento e aprovação do projeto de pesquisa</p>	<p>No ato da assinatura do contrato, o selecionado deverá apresentar: Cópia do documento de identidade (RG para brasileiros ou RNE para estrangeiros); Cópia do CPF; Cópia do diploma de graduação; de faculdade reconhecida pelo MEC, quando expedido no Brasil ou, quando expedido no exterior, revalidado por qualquer instituição pública de ensino, nos termos da Lei Federal nº939/496; Certidão Negativa de Tributos Mobiliários da Prefeitura do Município de São Paulo (caso o selecionado seja inscrito no CCM) ou Declaração de que nada deve à Prefeitura do Município de São Paulo; indicação do número de agência do Banco BRADESCO S.A. bem como da conta corrente onde o pagamento devido deverá ser efetuado.</p>	<p>As propostas podem ser individuais ou coletivas.</p>	<p>1º relatório pela Gerência de Projetos que deverá ser entregue, em até 06 meses da assinatura do contrato – para projetos realizados em 10 meses; em até 07 meses da assinatura do contrato – para projetos realizados em até 12 meses</p>		

1.3.2 CCSP - Edital Curador 2008

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Modo de inscrição	Julgamento	Datas	Valores e Prazos
<p>Edital regido pela Lei federal nº 8.866, de 21 de junho de 1993, e Lei Municipal nº 13.278/02, com alterações posteriores e demais normas regulamentares aplicáveis à espécie.</p>	<p>SELEÇÃO DE ATÉ 10 PROPOSTAS DE CURADORIA EM ARTE E CULTURAS SEQUENTES ÁREAS: Artes visuais, audiovisual, dança, teatro, música, acervo relacionando as coleções do CCSP e o universo digital (Internet); linguagens híbridas; Bibliotecas; desenvolvimento de projetos para o público infanto-juvenil; mediação e ação cultural e educativa (DACE). O presente concurso visa o desenvolvimento de novas propostas curatoriais para o Centro Cultural São Paulo. Essas propostas devem promover esse equipamento cultural singular, seu espírito democrático e participativo, sua inserção na cidade e seu relacionamento com a realidade sócio-cultural circunvizinha, bem como o seu aspecto cosmopolita e internacional. As propostas devem considerar o amplo leque das atividades de extroversão cultural promovido pela instituição, tais como eventos, exposições, espetáculos, shows, programas, simpósios, palestras e outras atividades de reflexão e debate, bem como as atividades de ação e mediação educativa e cultural, e ainda o acervo</p>	<p>Idem Pesquisador.</p>	<p>Idem Pesquisador.</p>	<p>Idem Pesquisador.</p>	<p>Idem Pesquisador.</p>	<p>dos dias 25/02 a 25/04/2008</p>	<p>O prêmio resultará em um contrato a ser assinado com a Municipalidade de São Paulo, no valor de R\$ 7.500,00 (sete mil e quinhentos reais), deduzidos os tributos previstos na legislação em vigor, cujo objeto é o desenvolvimento da proposta curatorial selecionada. O prazo de execução do contrato é de 04 a 06 meses, dependendo do cronograma aprovado pelo CCSP, contado da assinatura do contrato, não podendo ser prorrogado.</p>

No de Projetos contemplados	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Prestação de Contas	Observações, Dúvidas, comentários sobre a Edição	Observações, Dúvidas, comentários GERAIS
<p>A Comissão Julgadora indicará até 10 propostas selecionadas para contratação e indicará também uma lista suplementar com cinco projetos - em ordem decrescente de prioridade - para a eventualidade de desistência ou impossibilidade de contratação pela Municipalidade de alguns dos selecionados.</p>	<p>1. O selecionado cederá, em caráter definitivo, plena e totalmente, todos os direitos autorais patrimoniais sobre o projeto realizado à Municipalidade de São Paulo. 2. Resultar, após desenvolvida, na apresentação de projeto curatorial que poderá ser desenvolvido em diferentes formatos/ suportes, tais como exposição, publicação, DVD, CD-ROM, vídeo, internet, etc; 3. Deve disponibilizar conteúdo para o site do Centro Cultural São Paulo <http://www.centrocultural.sp.gov.br>, apresentando como subproduto: hot-sites, programas para a TV Web ou rádio Web ou outro formato digital a ser proposto pelo selecionado.</p>	<p>Idem Pesquisador.</p>	<p>Idem Pesquisador.</p>	<p>Idem Pesquisador.</p>	<p>Idem Pesquisador.</p>	<p>Formato idêntico ao Edital de Pesquisador.</p>	<p>1) Consultação da comissão julgadora interna ao CCSP. 2) Pagamento: 50% pago APOS término da pesquisa. 3) Pesquisador não pode estar participando de outro programa de fomento no ato da inscrição, durante o período da pesquisa ou antes? 4) Por que a restrição em participar de outros programas de Fomento e/ou pós-graduações?</p>

1.3.3 CCSP - Edital de credenciamento de Oficineiros 2008

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Modo de Inscrição	Julgamento	Datas	Valores e Prazos
	Os recursos relativos às contratações que poderão abrir deste credenciamento deverão onerar a dotação nº 25.60.13.392.0227 641 5.3390.36000 observado o princípio da anualidade e serão objetos de reserva em cada processo de contratação	Edital para credenciamento de profissionais interessados em prestar serviços para a Municipalidade de São Paulo como OFICINEIROS para o programa de Oficinas Livres, desenvolvido pela Divisão de Ação Cultural e Educativa do Centro Cultural São Paulo , com acesso gratuito à população de todas as faixas etárias (crianças, jovens, adultos e idosos). Serão selecionados para cadastro OFICINEIROS nas seguintes áreas: Línguas visuais; mídias e expressões contemporâneas; teoria, crítica e história das linguagens artísticas; atividades artísticas em família, atividades lúdicas, história em quadrinhos; escrita criativa, práticas corporais; dança de salão; canto coral.	Os OFICINEIROS devem comprovar experiência na respectiva área, observados os critérios de aceitação dos projetos e de seleção dos materiais necessários; infra-estrutura física, estimativa do número de pessoas a serem atendidas; 4. Informações complementares que o proponente julgar necessárias para a avaliação do projeto.	Entrega de duas vias do projeto contendo ficha de inscrição preenchida e assinada (anexo I), documentação exigida no item 6.4 e Plano de Trabalho. O Plano de Trabalho consiste em: 1. Explicação (no máximo de duas laudas) sobre os fundamentos conceituais e objetivos da Oficina; 2. Cronograma detalhado que atenda às especificações previstas no item 2, com descrição das atividades a serem desenvolvidas em cada sessão; 3. Descrição dos recursos materiais necessários; infra-estrutura física, estimativa do número de pessoas a serem atendidas; 4. Informações complementares que o proponente julgar necessárias para a avaliação do projeto.	A Comissão de Seleção será composta por sete membros indicados pelo Diretor do Centro Cultural São Paulo. Cada oficina poderá, a critério da Administração, ser realizada por até 03 vezes consecutivas respeitado o período de validade deste credenciamento. 3. Os Oficineiros contratados receberão como contrapartida financeira pelos serviços prestados o pagamento de R\$ 70.000 (setenta reais) pela hora-aula por projeto. Este valor abrange todos os custos e despesas diretas ou indiretamente envolvidas, não sendo devido nenhum outro valor, seja a que título for.		

No de Projetos recebidos	No de Projetos contemplados	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Prestação de Contas	Observações, Dúvidas, comentários sobre a Edição
	A Comissão de Seleção avaliará e classificará os projetos inscritos por área, considerando as exigências especificadas neste Edital. Os projetos selecionados integrarão um banco de dados específico que terá prazo de validade de um ano da data da publicação dos resultados. A Divisão de Ação Cultural e Educativa do Centro Cultural São Paulo, segundo as necessidades do programa de Oficinas Livres e disponibilidade orçamentária, convocará os selecionados para contratação.		Os valores devidos aos Oficineiros serão apurados mensalmente e pagos em até trinta dias da comprovação dos serviços , mediante confirmação pela unidade responsável pela fiscalização.	Carteira de identidade (fotocópia); Cadastro de Pessoa Física (CPF), regular junto a Receita Federal (fotocópia); Currículo Vitae, atualizado e assinado, com anexos que comprovem a experiência e eventual formação específica, demonstrando estar o proponente apto a desenvolver Oficina Livre na área de atuação proposta (de acordo com as áreas de atuação previstas no item 3); Declaração do proponente de que tem ciência de que o seu credenciamento e possível seleção para integrar o presente Programa não gera direito subjetivo a sua efetiva contratação, de que conhece e aceita incondicionalmente as regras do presente edital, responsabilizando-se por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo Plano de Trabalho, caso venha a ser contratado e de que não é servidor público (anexo II)	1. O Cadastro previsto neste edital é específico para o programa de Oficinas Livres da Divisão de Ação Cultural e Educativa do Centro Cultural São Paulo e não interfere na contratação de OFICINEIROS para atividades e programas específicos realizados pelo CCSP e demais departamentos da Secretária Municipal de Cultura. 2. Os programas das Oficinas Livres poderão ser tanto de introdução quanto de aprofundamento dos fundamentos das áreas de atuação estabelecidas proporcionando gratuitamente ao usuário do CCSP qualificar-se, atualizar-se, enriquecer sua experiência de vida e formação nas diversas linguagens artísticas, participar de atividades de lazer, fruição livre e socialização. 3. O público alvo das oficinas livres é de jovens a partir de 14 anos e adultos sem restrição de idade, incluindo pessoas com deficiência e mobilidade reduzida. Não poderá haver exigência de escolaridade do público. 4. O Centro Cultural São Paulo dispõe de 2 salas de oficina e 1 espaço de ateliê. Propostas para espaços alternativos do edifício são bem-		1. não há menção de número de selecionados. 2. selecionados integram banco de dados: não há garantia de contratação.

1.4 Edital da Lei de Incentivo Municipal (1/2)

	Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Modo de Inscrição	Julgamento	Datas	Valores
2007	De acordo com a Lei Municipal nº 10.923/90, Decreto Municipal nº 46.595/05 e as disposições deste Edital	isenção fiscal de tributos municipais: IPTU e ISS	<p>Projetos culturais nas áreas de música, dança, teatro, circo, audiovisual, fotografia, literatura, artes plásticas, artes gráficas, cultura popular, acervo e patrimônio histórico, arquitetônico ou cultural, museus e centros culturais que se realizem no município de São Paulo, com orçamento mínimo de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais), destinados às seguintes atividades e correspondentes produtos, entre elas:</p> <p>a- construção, reforma ou ampliação de imóveis, destinados à realização de atividades culturais, localizados no município de São Paulo,</p> <p>b- aquisição, ampliação ou restauração de móveis ou acervos tombados como patrimônio histórico, artístico ou cultural pelos órgãos competentes, para guarda permanente e exposição pública nesta cidade,</p> <p>c- produção de obras audiovisuais;</p> <p>d organização, montagem, realização ou apresentação de espetáculos exclusivamente</p>	<p>PF ou P-J, que tenha os docs solicitados.</p>	<p>O requerimento de inscrição, a descrição do projeto cultural, informações e documentos previstos neste edital, deverão ser entregues na Secretaria Executiva da CAAPC.</p> <p>FORMULÁRIO GUIA detalhado anexo ao edital.</p>	<p>Pareceres da Secretaria-Executiva, do GT e da CAAPC serão submetidos à homologação do Secretário Municipal de Cultura ou, eventualmente, a quem for delegada esta função, que fará publicar no DOC o resultado da análise de pré-qualificação e o valor do incentivo máximo a ser concedido a cada projeto.</p>	até 28 de setembro de 2007	<p>A SMC não concederá incentivo superior a R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais) por projeto, ainda que visem a concretizar mais de um produto, exceto para os da área de patrimônio histórico, cultural e arquitetônico, que poderão receber incentivos de até R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais).</p> <p>i- Concurso, festival ou mostra: R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais).</p> <p>j- Espetáculo de artes cênicas, música ou dança: R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais).</p>
2008				<p>Empreendedor/PropONENTE: é a pessoa física ou jurídica que apresenta o projeto junto a CAAPC, responde por todas as obrigações estabelecidas no Edital, pela apresentação, acompanhamento e desenvolvimento do projeto e pela prestação de contas</p>	Idem	Idem	de 11.02.08 até 29 de agosto de 2008	Idem

1.4 Edital da Lei de Incentivo Municipal (2/2)

Contra-Partidas OBRIGATÓRIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Prestação de Contas	Observações, Dúvidas, comentários GERAIS
<p>O plano de distribuição deverá garantir que o produto realizado seja apresentado no município de São Paulo e que seja acessível à população em geral e conter, obrigatoriamente:</p> <p>a- proposta de fornecimento, gratuito, à Secretaria Municipal de Cultura, de 10% da tiragem dos produtos previstos nos projetos aprovados (edição de livros, catálogos, periódicos, "CD", "DVD", fitas magnéticas de som e vídeo) para distribuição a bibliotecas, pontos de leitura, instituições culturais, escolas públicas e universidades públicas.</p> <p>b- previsão e duração de temporada a preço popular, se o produto cultural for apresentado em local de acesso a público pagante. Para casos de apresentação única ou de temporada que não permita a venda de ingressos a preços populares, cabe fornecimento gratuito de, no mínimo, 10% (dez por cento) da lotação do espaço de apresentação durante toda a temporada para distribuição pela SMC.</p> <p>c- garantia de acesso aos membros da CAAPC e da Secretaria Municipal de Cultura ao projeto e seus produtos para atestarem sua realização.</p>	<p>O primeiro incentivo apresentado não será aprovado se for inferior a 50% (cinquenta por cento) do valor da pré-qualificação e, em caso de parcelamento, se a primeira parcela for inferior a 15% (quinze por cento) desse valor.</p> <p>50 - Esgotados os recursos financeiros ou orçamentários será admitida a apresentação, pelo empreendedor, da documentação prevista na cláusula 47, que ficará aguardando suplementação de verba para sua aprovação até no máximo, trinta dias após o prazo previsto na pré-qualificação para apresentação do primeiro rol de incentivadores, ou 45 (quarenta e cinco) dias do término do projeto, quando já houver sido aprovado algum incentivo ao mesmo. Após estes prazos, não havendo recursos disponíveis, a proposta de incentivo ficará prejudicada</p>	<p>O projeto deve conter requerimento de inscrição, formulário-guia e as seguintes informações e documentos encadernados nessa ordem, obrigatoriamente, em cada uma das vias:</p> <p>PF: RG, CPF, CCM, comprovante domicílio SP;</p> <p>PJ: contrato social, ata eleição última diretoria, CNPJ, CCM, RG representante legal;</p> <p>Currículos do empreendedor e do responsável técnico pelo projeto ;</p> <p>Currículos da equipe técnica e dos artistas envolvidos no projeto; Declaração dos artistas e integrantes da equipe técnica de que conhecem o projeto e que estão dispostos a dele participar; Declaração, sob as penas da lei, de que o projeto não foi beneficiário anteriormente da lei de incentivo a cultura do município de São Paulo.</p>	<p>O plano de divulgação deverá expor sua estratégia, a descrição das mídias utilizadas e prever o encaminhamento do material de divulgação para a Secretaria Municipal de Cultura ou Prefeitura do Município de São Paulo, quando da prestação de contas.</p> <p>14 – É obrigatório constar o incentivo da Prefeitura Municipal de São Paulo (PMSP), em todo o material de divulgação e promoção dos projetos e nos produtos incentivados, segundo norma a ser expedida pela SMC.</p> <p>16 – Junto à descrição do projeto deverão ser apresentados dois orçamentos: um completo, detalhado com o valor total do projeto, e outro, com o valor de incentivo solicitado, informando detalhadamente as despesas arcadas com o incentivo que vier a ser aprovado.</p> <p>17 – Os dois orçamentos devem ser expressos em moeda corrente nacional e, a parte referente à solicitação de incentivo, deverá ser dividida em despesas de pré-produção, produção, divulgação, administração e captação de recursos.</p> <p>17.1 – O modelo de orçamento está incluído formulário-guia que acompanha es</p>	<p>Aprovado o incentivo ao projeto, o empreendedor fica obrigado a comprovar a execução contratada e a correta destinação da integralidade dos recursos recebidos pela lei de incentivo, nos moldes previstos na portaria de prestação de contas em vigor.</p> <p>O empreendedor deve descrever no campo próprio do formulário-guia como pretende comprovar a realização e distribuição do projeto cultural.</p> <p>Independente do valor de incentivo aprovado ao projeto, o empreendedor fica obrigado a comprovar sua correta execução, a divulgação do apoio do município e a destinação dos recursos recebidos, no prazo de 60 (sessenta) dias do seu término, nos moldes previstos na portaria de prestação de contas em vigor.</p>	<p>1) Despesas de pré-produção (pesquisa, planejamento, agenciamento, consultorias ou outras da mesma natureza) podem ser incluídas no orçamento. Entretanto, não será aceito orçamento da parte incentivada que contemple a despesa de qualquer natureza, inclusive a de elaboração do projeto, por ser despesa contratada antes da aprovação do incentivo.</p> <p>2) como saber se os projetos estão conseguindo levantar recursos e qual o "teio" que se permite de incentivos/ano ?</p>
Idem	Idem	Idem	Idem	Idem	Idem

1.5 Fomento à Dança (2/2)

No de Projetos recebidos	No de Projetos contemplados	Modalidades	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Observações, Duvuidas, comentários sobre a Edição	Observações, Duvuidas, comentários GERAIS
32	13 TODOS Coop. Paulista de Teatro	R\$60 mil (Key Zeta >> criação coreográfica) a 200 mil (Teatro > Dç Contemp.)	1) espetáculo original com min. 60'; 2) aprendizes: 9 h atelier de composição coreog; 60 h de oficina p/ comunidade; 10 espetáculos gratuitos em eqto ppl. 2) permanecer em eqto tempo suficiente para formação pública (oficinas, debates, etc); 3) espetáculos gratuitos em eqto ppl. 3) Obras + de 25'; até 1 ano para estreiar; 10 espetáculos gratuitos em eqto ppl.	3 parcelas: 1a) 60% assnatura; 2a) 30% após entrega relatório 2a fase e 3a) 10% após aprovação do 3o relatório.	I - Cópia do CNPJ, CCM, certidão negativa de ISS, Contrato Social ou Estatuto Social atualizados, CPF e RG dos responsáveis; II- Declaração do proponente (pessoa jurídica) de que conhece e aceita incondicionalmente as regras do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, que se responsabiliza por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho (conforme anexo I); III - Declaração de todos os integrantes do núcleo artístico de que conhecem e aceitam incondicionalmente as regras do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, que se responsabilizam por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho (conforme anexo II); IV - Declaração firmada por todos os demais envolvidos na ficha técnica concordando em participar do projeto e afirmando que conhecem e aceitam os termos do Programa expressos em Lei e neste Edital (conforme anexo III); V - Declaração de cada um dos envolvidos no projeto (núcleo artístico	1) PO na 2a edição havia a indicação do tamanho "preferencial" das dias ????. 2) Nas contrapartidas do 1. na 2a edição há, no min, 180 horas!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!	1) 100% premiados 1a edição Iliaçus A CPT	1) Modelo Francês: por que esse ? Por que isso não está na apresentação do Fomento ? 2) DATAS dos editais não tem sido cumpridas. 3) Por que há mais indicados pelo Secretário do que pela classe? E assim no teatro??? 4) Quem decide o que são "entidades representativas da dança"? 5) Plano de trabalho em 3 fases para recebimento dos recursos: do 1 mantidas; 2) 8 dos projetos franksteins. 6) Inscrição "pré-seleção": extensa documentação + 8 cópias - organização + calvinha : bareiras de entrada. 7) A comissão é soberana em suas decisões e não cabem recursos. NAO HA mecanismo de discussão/avaliação frente às decisões das comissões? 8) Pelo edital, pode-se fazer recursos/comentários técnicos a respeito do edital até 3 dias úteis antes de seu encerramento. Tem sido usado ?
36	(Edital >max: 15 projetos) 13	1) Dança Contemporânea: manutenção e desenv. de trabalho continuado em dança contemporânea (preferencialmente 4 dançarinos) 2. Espetáculos Públicos: circulação de espetáculos e acesso a diversidade em culturais (preferencialmente 2 dançarinos) ; 3. Criação Coreográfica: fomento e difusão de dança independente (preferencialmente 4 dançarinos)	1) espetáculo original com min. 60'; 2) aprendizes: 9 h atelier de composição coreog; 60 h de oficina p/ comunidade; 10 espetáculos gratuitos em eqto ppl. 2) permanecer em eqto tempo suficiente para formação pública (oficinas, debates, etc); 3) espetáculos gratuitos em eqto ppl. 3) Obras + de 25'; até 1 ano para estreiar; 10 espetáculos gratuitos em eqto ppl.	3 parcelas: 1a) 60% assnatura; 2a) 30% após entrega relatório 2a fase e 3a) 10% após aprovação do 3o relatório.	I - Cópia do CNPJ, CCM, certidão negativa de ISS, Contrato Social ou Estatuto Social atualizados, CPF e RG dos responsáveis; II- Declaração do proponente (pessoa jurídica) de que conhece e aceita incondicionalmente as regras do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, que se responsabiliza por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho (conforme anexo I); III - Declaração de todos os integrantes do núcleo artístico de que conhecem e aceitam incondicionalmente as regras do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, que se responsabilizam por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho (conforme anexo II); IV - Declaração firmada por todos os demais envolvidos na ficha técnica concordando em participar do projeto e afirmando que conhecem e aceitam os termos do Programa expressos em Lei e neste Edital (conforme anexo III); V - Declaração de cada um dos envolvidos no projeto (núcleo artístico	1) Mostra Fomento À Dança; 2. Contratação de "críticas: está no edital? 3. Contrapartidas em relação a edição anterior ??? 4. Currículos dos componentes c/ atividades em SP comprovadas, há no mínimo 3 anos	1) PO na 2a edição havia a indicação do tamanho "preferencial" das dias ????. 2) Nas contrapartidas do 1. na 2a edição há, no min, 180 horas!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!	1) Modelo Francês: por que esse ? Por que isso não está na apresentação do Fomento ? 2) DATAS dos editais não tem sido cumpridas. 3) Por que há mais indicados pelo Secretário do que pela classe? E assim no teatro??? 4) Quem decide o que são "entidades representativas da dança"? 5) Plano de trabalho em 3 fases para recebimento dos recursos: do 1 mantidas; 2) 8 dos projetos franksteins. 6) Inscrição "pré-seleção": extensa documentação + 8 cópias - organização + calvinha : bareiras de entrada. 7) A comissão é soberana em suas decisões e não cabem recursos. NAO HA mecanismo de discussão/avaliação frente às decisões das comissões? 8) Pelo edital, pode-se fazer recursos/comentários técnicos a respeito do edital até 3 dias úteis antes de seu encerramento. Tem sido usado ?
42	(Edital >max: 15 projetos) XX	1) MANUTENÇÃO: igual (VÁRIOS dançarinos) 2. Espetáculos Públicos: igual, sem especificar # dançarinos ; 3. Criação Coreográfica: igual (VÁRIOS dançarinos)	1) espetáculo original com min. 60'; 2) aprendizes: 9 h atelier de composição coreog; 60 h de oficina p/ comunidade; 10 espetáculos gratuitos em eqto ppl. 2) permanecer em eqto tempo suficiente para formação pública (oficinas, debates, etc); 3) espetáculos gratuitos em eqto ppl. 3) Obras + de 25'; até 1 ano para estreiar; 10 espetáculos gratuitos em eqto ppl.	3 parcelas: 1a) 60% assnatura; 2a) 30% após entrega relatório 2a fase e 3a) 10% após aprovação do 3o relatório.	I - Cópia do CNPJ, CCM, certidão negativa de ISS, Contrato Social ou Estatuto Social atualizados, CPF e RG dos responsáveis; II- Declaração do proponente (pessoa jurídica) de que conhece e aceita incondicionalmente as regras do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, que se responsabiliza por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho (conforme anexo I); III - Declaração de todos os integrantes do núcleo artístico de que conhecem e aceitam incondicionalmente as regras do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, que se responsabilizam por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho (conforme anexo II); IV - Declaração firmada por todos os demais envolvidos na ficha técnica concordando em participar do projeto e afirmando que conhecem e aceitam os termos do Programa expressos em Lei e neste Edital (conforme anexo III); V - Declaração de cada um dos envolvidos no projeto (núcleo artístico	1) Modalidae 1 é "Manutenção" e não mais "Dança Contemporânea" 2) Vários dançarinos e não mais o #. 3) No projeto, pede a descrição, público e h, etária de palestras, oficinas e ateliers, se fizerem parte do projeto.	1) Não há mais no editais; mas há a PREFERÊNCIA por criação de espetáculos de 60 minutos, como se "circulação" fosse deixado a segundo plano... 2) Já se ordena a ideia do tempo mínimo de 60 minutos????? Por que um edital interfere tanto em processo artístico? 3) Manutenção de Cias. 4) Escorrece se 3 relatórios de atividades deverão ser entregues, com objetivos do edital, de linguagem em dança de grupos, de forma continuada. O tempo de pesquisa pode ser distinto do de montagem de espetáculo.	1) Modelo Francês: por que esse ? Por que isso não está na apresentação do Fomento ? 2) DATAS dos editais não tem sido cumpridas. 3) Por que há mais indicados pelo Secretário do que pela classe? E assim no teatro??? 4) Quem decide o que são "entidades representativas da dança"? 5) Plano de trabalho em 3 fases para recebimento dos recursos: do 1 mantidas; 2) 8 dos projetos franksteins. 6) Inscrição "pré-seleção": extensa documentação + 8 cópias - organização + calvinha : bareiras de entrada. 7) A comissão é soberana em suas decisões e não cabem recursos. NAO HA mecanismo de discussão/avaliação frente às decisões das comissões? 8) Pelo edital, pode-se fazer recursos/comentários técnicos a respeito do edital até 3 dias úteis antes de seu encerramento. Tem sido usado ?

1.6 Edital para Ocupação dos Teatros Destrutais

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Modo de inscrição	Julgamento	Datas	Valores	No de Projetos recebidos	No de Projetos contemplados	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Observações, Dúvidas, comentários GERAIS	
jul/07		Projetos de espetáculos de linguagens cênicas (traduções teatro, dança, circo, música e cultura popular) para públicos infantis e adulto, para a composição de temporada 2007/07 a 2008/07 nos Teatros Destrutais Alfredo Mesquita, Altino Azeredo, João Caetano, Márcia Penna e Paulo Elói.		1. projetos deverão ser entregues em duas vias impressas e não encadernadas no Departamento de Espetáculos Culturais da Secretaria Municipal de Cultura. 2. Projeto: Nome do Espetáculo; Nome do Grupo/ Nome do representante do grupo (integrante do grupo/ produtor que não é o único responsável com o Núcleo de Teatros Destrutais), com cópias do RG e CPF; Comatós do grupo representativo; endereços completo, telefones, e-mail, lista de elenco completo (atores e diretor), com cópia do DRT, e currículo resumido de todos os integrantes; Ficha técnica completa da montagem; História (currículo/ relese) do grupo; Sinopse do espetáculo; Descrição detalhada do projeto de encenação, incluindo proposta de montagem, projetos de cenário e figurino (foto e/ou desenhos), técnicas envolvidas, processo criativo, estudos realizados, materiais gráficos e de imprensa (se houver) e outras informações que possam ser importantes para a avaliação; Cópia integral do texto (quando houver); Informações técnicas (necessidades de som e luz; projeto cênicotécnico, necessidades	Os projetos serão selecionados por comissão composta por funcionários da Secretaria Municipal de Cultura. Para a seleção dos espetáculos serão observados os seguintes critérios: 3.1 a qualidade artística do projeto (texto, proposta de montagem/ encenação, currículo do grupo e dos integrantes etc); 3.2 a capacidade de realização e possibilidade de adequação às condições técnicas dos Teatros Destrutais (vide Anexo 2); 3.3 a diversidade de expressões, linguagens, técnicas e temáticas presente nos projetos, que possam propiciar o acesso ao pluralismo, à criatividade e à inventividade do fazer cultural e artístico. 3.4 o atendimento das demandas das comunidades de cada uma das regiões de localização dos Teatros Destrutais.	de 2 a 20 de julho de 2007	1. Prefeitura só remunera espetáculos de estréia da temporada: R\$2 mil/espetáculo para infantil (2 espetáculos) e R\$2.500/espetáculo para adulto (2 ou 3 espetáculos). O resto da temporada pro reversão da bilheteria: 10% + imposto retidos.			Só dois ou três espetáculos com cachê: resto da temporada por bilheteria.	Não é dito no edital quando se recebe : em geral, prefeitura são 60 dias de prazo.....	1. Cópia RG e CPF do responsável. 2. Não há infos se contratação será feita por PF ou P.J.	1. Possibilidade de pauta dos teatros definida no edital: entre 14 e 24 apresentações, dependendo da pauta. 2. Não é claro se teatros selecionados seriam avisados a partir de 05 de agosto.	1. Mesmo cachê espetáculos adultos e infantis. 2. Não selecionados seriam avisados entre fevereiro e março.	1. Só teatro João Caetano tem aparelho de som. 2. Não é claro se teatros selecionados seriam disponibilizados para montagem/ operação técnica. 3. Quem faz divulgação: prefeitura faz???? 4. Quando recebe-se cachês/ ordens ?
dez/07						de 3/12/2007 a 21/12/2007	1. Prefeitura só remunera espetáculos de estréia da temporada: R\$2.500/espetáculo (2 ou 3 espetáculos). O resto da temporada pro reversão da bilheteria: 10% + imposto retidos.								

1.7 VAI – 2008

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Modo de Inscrição	Julgamento	Datas	Valores	No de Projetos recebidos	No de Projetos contemplados
Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI, criado pela Lei Municipal nº 1.354/003 e regulamentado pelo Decreto nº 4.382/303		<p>apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda, com idade entre 18 e 29 anos e de regiões do Município de São Paulo desprovidas de recursos e equipamentos culturais</p>	<p>1. Poderão participar pessoas físicas ou jurídicas, sem fins lucrativos, que tenham domicílio ou sede no Município de São Paulo há no mínimo 2 (dois) anos, que desenvolvam ações culturais ligadas às diversas linguagens artísticas, consagradas ou não, relativas a artes e humanidades ou a temas relevantes para o desenvolvimento cultural e a formação para a cidadania cultural no Município.</p> <p>1.3. Cada proponente ou grupo poderá ter somente um projeto selecionado.</p> <p>1.4. Cada proponente e cada integrante de grupo somente poderão integrar a ficha técnica de um projeto selecionado.</p>	<p>Os projetos deverão ser apresentados em 2 (duas) vias, de igual teor e conteúdo, não encadernadas, acondicionadas em envelopes, contendo as seguintes informações: no edital, inclusive modelo de declarações e anexos.</p>	<p>Comissão Julgadora: não é claro quanto aos integrantes.</p>	<p>de 09 de janeiro a 08 de fevereiro de 2008</p>	<p>até R\$18.600,00/projeto</p>		

Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Prazo e Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Observações, Duvvidas , comentários sobre a Edição	Observações, Duvvidas , comentários GERAIS
<p>O beneficiário do Programa VAI deverá fazer constar em todo o material de divulgação do projeto aprovado as logomarcas da Secretaria Municipal de Cultura e do Programa VAI.</p>	<p>1) O prazo de execução dos projetos será de até 8 meses, sendo a liberação da primeira parcela do subsídio prevista para o mês de maio de 2008;</p> <p>2) Na inscrição, nomes e números: documentos deverão ser entregues apenas na contratação.</p>	<p>1) Terão prioridade as propostas culturais de caráter coletivo que estejam em andamento e necessitem de recursos para seu desenvolvimento e consolidação</p> <p>2) É vedada a aplicação de recursos do Programa VAI em projetos de construção ou conservação de bens imóveis</p>	<p>1) Constituição da Comissão de seleção</p> <p>2) Recursos totais disponíveis</p> <p>3) No mínimo e máximo de projetos a serem contemplados.</p>		

2.2.1 Edital PAC 4

Histórico	Objetivos	Quem pode se inscrever	Modo de inscrição	Julgamento	Valores
<p>O PAC - Programa de Ação Cultural - foi instituído pela Lei 12.268, de 20 de fevereiro de 2006, e regulamentado pelos Decretos nos: 50.857 de 6 de junho de 2006 e 51.944 de 29 de junho de 2007.</p> <p>Trata-se de um Programa do Governo do Estado de São Paulo, cujo objetivo é disponibilizar recursos financeiros públicos para atender demandas da sociedade civil na produção artística cultural.</p> <p>Este novo mecanismo de financiamento do segmento cultural busca ampliar e diversificar a produção artístico-cultural em toda sua potencialidade, criar novos espaços culturais, preservar o patrimônio cultural material e imaterial e fortalecer as formas de circulação de bens culturais no Estado de São Paulo, de forma participativa.</p> <p>Trata-se de um aperfeiçoamento na relação do Estado com as diversas áreas de produção de bens artísticos e culturais, no que diz respeito à alocação dos recursos públicos. Neste processo, a Secretaria da Cultura disponibiliza parte de seu orçamento próprio para implementar projetos que muitas vezes não tinham participação no mercado cultural, mas que revelam-se de grande significado para a sociedade.</p>	<p>Realização de Concurso Público para seleção de artistas para produção de espetáculos de dança em São Paulo, objetivando a produção de espetáculos inéditos de dança.</p> <p>Constitui objeto do presente Edital a realização do Concurso Público para seleção de artistas para produção de espetáculos de dança em São Paulo, objetivando a produção de espetáculos inéditos de dança.</p>	<p>Poderão habilitar-se para os fins deste concurso Módulo I: Pessoa Física, profissional devidamente registrado na DRT, obedecendo aos termos de Lei Federal 653/78, residente no estado de São Paulo há mais de 02 (dois) anos;</p> <p>Módulo II: Pessoa Jurídica, inscrita no CNPJ, com endereço de contato de Pessoa Jurídica, para contratação. Só haverá Edital anual para contratação de Pessoa Jurídica sediada no Estado de São Paulo há mais de 02 (dois) anos.</p>	<p>1. O Secretário de Estado da Cultura nomeará, a Comissão de Seleção dos projetos, formada por 05 (cinco) notórios especialistas.</p> <p>2. O Secretário de Estado da Cultura também nomeará a Comissão de Análise de Documentação, formada por 05 (cinco) membros, com a atribuição de examinar a documentação apresentada e decidir pelo deferimento ou não das propostas selecionadas pela Comissão de Seleção.</p> <p>3. O Secretário de Estado da Cultura designará entre os membros escolhidos o Presidente e o Vice-Presidente das duas comissões acima.</p> <p>Módulo 2: Seleção de 5 (cinco) projetos com prêmio de R\$ 45.000,00 (quarenta e cinco mil reais) cada.</p> <p>Módulo 3: Seleção de 5 (cinco) projetos com prêmio de R\$ 60.000,00 (sessenta mil reais) cada.</p>	<p>1. O envelope nº 1, contendo a documentação será aberto pela Comissão de Análise de Documentação. O processo seletivo dos projetos, com a abertura e análise do envelope nº 2, ocorrerá de acordo com os seguintes critérios:</p> <p>a) excelência artística do projeto;</p> <p>b) qualificação dos profissionais envolvidos no projeto;</p> <p>c) adequação orçamentária.</p>	<p>R\$ 600.000,00 (seiscentos mil reais), divididos nos seguintes módulos:</p> <p>Módulo 1: Seleção de 5 (cinco) projetos com prêmio de R\$ 15.000,00 (quinze mil reais) cada;</p> <p>Módulo 2: Seleção de 5 (cinco) projetos com prêmio de R\$ 45.000,00 (quarenta e cinco mil reais) cada;</p> <p>Módulo 3: Seleção de 5 (cinco) projetos com prêmio de R\$ 60.000,00 (sessenta mil reais) cada.</p>
<p>O PAC - Programa de Ação Cultural - foi instituído pela Lei 12.268, de 20 de fevereiro de 2006, e regulamentado pelos Decretos nos: 50.857 de 6 de junho de 2006 e 51.944 de 29 de junho de 2007.</p> <p>Trata-se de um Programa do Governo do Estado de São Paulo, cujo objetivo é disponibilizar recursos financeiros públicos para atender demandas da sociedade civil na produção artística cultural.</p> <p>Este novo mecanismo de financiamento do segmento cultural busca ampliar e diversificar a produção artístico-cultural em toda sua potencialidade, criar novos espaços culturais, preservar o patrimônio cultural material e imaterial e fortalecer as formas de circulação de bens culturais no Estado de São Paulo, de forma participativa.</p> <p>Trata-se de um aperfeiçoamento na relação do Estado com as diversas áreas de produção de bens artísticos e culturais, no que diz respeito à alocação dos recursos públicos. Neste processo, a Secretaria da Cultura disponibiliza parte de seu orçamento próprio para implementar projetos que muitas vezes não tinham participação no mercado cultural, mas que revelam-se de grande significado para a sociedade.</p>	<p>Seleção de projetos de produção de espetáculos de dança que contemplam: criação, montagem e produção de 1(um) espetáculo de 1(um) espetáculo de dança. Serão selecionados para apoio 15 (quinze) projetos.</p>	<p>Somente poderão habilitar-se para os fins deste concurso Pessoa Jurídica sediada no Estado de São Paulo há mais de 02 (dois) anos.</p>	<p>O envelope nº 1, contendo a documentação será aberto pela Comissão de Análise de Documentação. O processo seletivo dos projetos, com a abertura e análise do envelope nº 2, ocorrerá de acordo com os seguintes critérios:</p> <p>a) excelência artística do projeto;</p> <p>b) qualificação dos profissionais envolvidos no projeto;</p> <p>c) adequação orçamentária.</p>	<p>O envelope nº 1, contendo a documentação será aberto pela Comissão de Análise de Documentação. O processo seletivo dos projetos, com a abertura e análise do envelope nº 2, ocorrerá de acordo com os seguintes critérios:</p> <p>a) excelência artística do projeto;</p> <p>b) qualificação dos profissionais envolvidos no projeto;</p> <p>c) adequação orçamentária.</p>	<p>R\$ 750.000,00 divididos nos seguintes módulos: (a) Módulo 1: 5 (cinco) projetos de R\$ 30.000,00; (b) Módulo 2: 10 (dez) projetos de R\$ 60.000,00.</p>
<p>15</p> <p>de R\$ 15.000,00 a R\$ 60.000,00</p>	<p>Modalidades</p> <p>Módulo 1: Seleção de 5 (cinco) projetos que visem o desenvolvimento de pesquisa e investigação em dança</p> <p>Módulo 2 e 3: Seleção de 5 (cinco) projetos de produção em dança, que contemplam a criação, montagem e apresentações de 01(um) espetáculo inédito de dança em 02 (dois) módulos</p>	<p>Módulo 1: Os projetos inscritos neste módulo deverão apresentar proposta de contrapartida constituída por:</p> <p>a) Entrega para o acervo da Secretaria de Estado da Cultura de 05 (cinco) exemplares da monografia final do projeto, acrescidos de memoriais bibliográfico, videográfico, fonográfico e/ou iconográfico, quando estes se constituírem como produtos do processo de investigação;</p> <p>b) Realização de pelo menos 02 (duas) palestras ou atividades de difusão pública congnere sobre a pesquisa realizada, que deverão ser apresentadas em espaços da Secretaria de Estado da Cultura.</p> <p>Módulo 2 e 3: Os projetos inscritos nestes módulos deverão apresentar proposta de contrapartida constituída por:</p> <p>a) Realização de temporada de 05 apresentações com ingressos a preços populares de até R\$ 5.000 (cinco reais) e que deverão acontecer pelo menos 01 (uma) em cidade com distância de até 100 km da capital e pelo menos 01 (uma) em cidade com distância entre 100 km e 300 km da capital e pelo menos 01 (uma) em cidade com distância a mais de 300 km da capital.</p> <p>b) Independentemente do preço dos ingressos, deverão ser</p>	<p>Contra-Partidas OBRIGATORIAS</p> <p>Módulo 1: Os projetos inscritos neste módulo deverão apresentar proposta de contrapartida constituída por:</p> <p>a) Entrega para o acervo da Secretaria de Estado da Cultura de 05 (cinco) exemplares da monografia final do projeto, acrescidos de memoriais bibliográfico, videográfico, fonográfico e/ou iconográfico, quando estes se constituírem como produtos do processo de investigação;</p> <p>b) Realização de pelo menos 02 (duas) palestras ou atividades de difusão pública congnere sobre a pesquisa realizada, que deverão ser apresentadas em espaços da Secretaria de Estado da Cultura.</p> <p>Módulo 2 e 3: Os projetos inscritos nestes módulos deverão apresentar proposta de contrapartida constituída por:</p> <p>a) Realização de temporada de 05 apresentações com ingressos a preços populares de até R\$ 5.000 (cinco reais) e que deverão acontecer pelo menos 01 (uma) em cidade com distância de até 100 km da capital e pelo menos 01 (uma) em cidade com distância entre 100 km e 300 km da primeira</p>	<p>Forma Pagamento</p> <p>1. Os valores do apoio serão depositados pela Secretaria de Estado da Cultura na "conta-corrente vinculada", do Banco Nossa Caixa S/A, nas seguintes condições:</p> <p>a) 1ª parcela: 60%, após assinatura do contrato com o proponente, no exercício de 2007.</p> <p>b) 2ª parcela: 40 %, após a comprovação da conclusão do objeto deste Edital.</p> <p>1.1. O pagamento da segunda Parcela ocorrerá num prazo mínimo de 30 dias após o recebimento da primeira parcela</p>	<p>Observações, Duvvidas e comentários sobre a Edição</p> <p>apesar de ser um edital para pesquisa e montagem, esta última categoria também é obrigada a realizar circulação semelhante a do edital com este fim.</p> <p>Esta edição agregou a categoria pesquisa (que na edição anterior PAC 25) ao presente edital de montagem.</p>
<p>15</p> <p>de R\$ 30.000,00 a R\$ 60.000,00</p>	<p>Seleção de 15 projetos de produção de espetáculos de dança que contemplam a criação, montagem e produção de 1(um) espetáculo de dança em 2 (dois) módulos financeiros.</p>	<p>a) estreia e apresentação de 10 (dez) sessões do espetáculo apoiado, a preços populares de até R\$ 10,00 (dez reais).</p> <p>b) estagio para 2 (dois) artistas iniciantes para o acompanhamento do processo de criação, montagem e produção de 1(um) espetáculo de dança em 2 (dois) módulos financeiros.</p>	<p>Os valores do apoio serão depositados pela Secretaria de Estado da Cultura na "conta-corrente vinculada", do Banco Nossa Caixa S/A, nas seguintes condições:</p> <p>a) 1ª parcela: 80%, após assinatura do contrato com o proponente, no exercício de 2006.</p> <p>b) 2ª parcela: 20 %, após a comprovação da conclusão do objeto deste Edital.</p> <p>1.1 O pagamento da segunda Parcela ocorrerá num prazo mínimo de 30 dias após o recebimento da primeira parcela</p>	<p>Os valores do apoio serão depositados pela Secretaria de Estado da Cultura na "conta-corrente vinculada", do Banco Nossa Caixa S/A, nas seguintes condições:</p> <p>a) 1ª parcela: 80%, após assinatura do contrato com o proponente, no exercício de 2006.</p> <p>b) 2ª parcela: 20 %, após a comprovação da conclusão do objeto deste Edital.</p> <p>1.1 O pagamento da segunda Parcela ocorrerá num prazo mínimo de 30 dias após o recebimento da primeira parcela</p>	

2.2.2 PAC 06 – 2006

Valor min / max	Modalidades	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Particularidades	Observações, Duvídas , comentários sobre a Edição	No de Projetos recebidos	No de Projetos contemplados	
	<p>Historico</p> <p>"O PAC - Programa de Ação Cultural - foi instituído pela Lei 12.288, de 20 de fevereiro de 2006, e regulamentado pelos Decretos nos. 50.857 de 6 de junho de 2006 e 51.944 de 29 de junho de 2007. Trata-se de um Programa do Governo do Estado de São Paulo, cujo objetivo é disponibilizar recursos financeiros públicos para atender demandas da sociedade civil na produção artística cultural. Este novo mecanismo de financiamento do segmento cultural busca ampliar e diversificar a produção artístico-cultural em toda sua potencialidade, criar novos espaços culturais, preservar o patrimônio cultural material e imaterial e fortalecer as formas de circulação de bens culturais no Estado de São Paulo, de forma participativa. Trata-se de um aperfeiçoamento na relação do Estado com as diversas áreas de produção de bens artísticos e culturais no que diz respeito à alocação dos recursos públicos. Neste processo, a Secretaria da Cultura disponibiliza parte de seu orçamento próprio para implementar projetos que muitas vezes não teriam participação no mercado cultural, mas que revelam-se de grande significado para a sociedade."</p>	<p>Objetivos</p> <p>Poderão participar deste concurso somente proponentes PESSOAS FÍSICAS, profissionais, devidamente registrados na DRT.</p> <p>O proponente deverá comprovar residência no Estado de São Paulo há, pelo menos, 2 (dois) anos. Não serão premiados projetos com temas já tratados pelo pesquisador em pesquisa acadêmica e realizada em cursos e programas de mestrado e/ou doutorado.</p> <p>Cada proponente poderá inscrever somente 1 (um) projeto.</p>	<p>Quem pode se inscrever</p> <p>Poderão participar deste concurso somente proponentes PESSOAS FÍSICAS, profissionais, devidamente registrados na DRT.</p> <p>O proponente deverá comprovar residência no Estado de São Paulo há, pelo menos, 2 (dois) anos. Não serão premiados projetos com temas já tratados pelo pesquisador em pesquisa acadêmica e realizada em cursos e programas de mestrado e/ou doutorado.</p> <p>Cada proponente poderá inscrever somente 1 (um) projeto.</p>	<p>Modo de Inscrição</p> <p>Edital anual</p>	<p>Julgamento</p> <p>O Secretário de Estado da Cultura nomeará a Comissão de Análise de Documentação, formada por 5 (cinco) membros, com a atribuição de examinar a documentação apresentada e decidir pelo deferimento ou não da inscrição dos projetos.</p> <p>2. O Secretário de Estado da Cultura também nomeará a Comissão Julgadora dos projetos, formada por 05 (cinco) membros especialistas da área de dança, assim designados:</p> <p>1- 02 (dois) membros escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura, que indicará entre eles o Presidente e o Vice-Presidente.</p> <p>02 (dois) membros escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura, por meio de listas de nomes indicados pelas entidades da área de dança do Estado de São Paulo.</p> <p>O envelope nº 1 contendo a documentação será aberto pela Comissão de Análise de Documentação em sessão pública O processo seletivo dos projetos, com a abertura e análise do envelope nº 2, ocorrerá de acordo com os seguintes critérios:</p> <p>(a) Enquadramento do projeto nos termos deste Edital;</p> <p>(b) Clareza da justificativa e coerência do projeto</p>	<p>Valores</p> <p>O valor total dos recursos para este edital é de R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais). Módulo (1) Pesquisa Teórica: Nesse módulo serão apoiados 5(cinco) projetos de R\$ 10.000,00 (dez mil reais) cada. Módulo (2) Pesquisa coreográfica: Nesse módulo serão apoiados 10 (dez) projetos de R\$ 15.000,00 (quinze mil reais) cada.</p>		15
	<p>I- Módulo (1) Pesquisa Teórica, o trabalho, desenvolvimento de proposta de natureza histórica, documental ou estética.</p> <p>II - Módulo (2) Pesquisa coreográfica, processo de investigação, criação coreográfica que tenha sua origem em projeto de pesquisa/investigação artística.</p>	<p>"I- Módulo (1) Pesquisa Teórica: Os projetos concorrentes neste módulo deverão apresentar:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Como contrapartida, a realização de palestra ou atividade de difusão pública congerente sobre o trabalho; 2) As palestras ou atividades de difusão pública, descritas acima, deverão ser apresentadas em espaços da Secretaria de Estado da Cultura, preferencialmente nos programas do "Teatro Itália, Teatro de Dança". 3) Depósito de monografia final, acrescida de memorial sobre os acervos bibliográfico, videográfico, fonográfico ou iconográfico, quando estes se constituírem como produtos do desenvolvimento de proposta de investigação. <p>II - Módulo (2) Pesquisa coreográfica: Os projetos concorrentes neste módulo deverão apresentar:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Como contrapartida, a difusão do resultado em duas sessões de natureza pública, preferencialmente espetáculos artísticos. Os resultados obtidos deverão ser apresentados, na forma de espetáculos artísticos, em espaços da Secretaria de Estado da Cultura, preferencialmente nos programas do "Teatro Itália, Teatro de Dança", que poderá acolher, em suas dependências e dentro das normas de utilização de 	<p>Os valores do apoio serão depositados pela Secretaria de Estado da Cultura na "conta-corrente vinculada", do Banco Nossa Caixa S/A, nas seguintes condições:</p> <ol style="list-style-type: none"> a) 1ª parcela: 80%, em até 30 (trinta) dias após assinatura do contrato com o proponente, no exercício de 2006. b) 2ª parcela: 20 %, após a comprovação da conclusão do objeto deste Edital. 	<p>Os valores do apoio serão depositados pela Secretaria de Estado da Cultura na "conta-corrente vinculada", do Banco Nossa Caixa S/A, nas seguintes condições:</p> <ol style="list-style-type: none"> a) 1ª parcela: 80%, em até 30 (trinta) dias após assinatura do contrato com o proponente, no exercício de 2006. b) 2ª parcela: 20 %, após a comprovação da conclusão do objeto deste Edital. 	<p>apesar de ser um edital para pesquisa a modalidade pesquisa artística e obrigada a realizar apresentação, preferencialmente no formato espetáculo, o que a aproxima do edital de montagem (PAC 04).</p>			

2.2.3 PAC 05 – 2007

Modalidades	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Particularidades	Observações, Dúvidas , comentários sobre a Edição			
<p>Histórico</p> <p>O PAC - Programa de Ação Cultural - foi instituído pela Lei 12.268, de 20 de fevereiro de 2006, e regulamentado pelos Decretos nos. 50.857 de 6 de junho de 2006 e 51.044 de 29 de junho de 2007.</p> <p>Trata-se de um Programa do Governo do Estado de São Paulo, cujo objetivo é disponibilizar recursos financeiros públicos para atender demandas da sociedade civil na produção artística cultural.</p> <p>Este novo mecanismo de financiamento do segmento cultural busca ampliar e diversificar a produção artístico-cultural em toda sua potencialidade, criar novos espaços culturais, preservar o patrimônio cultural material e imaterial e fortalecer as formas de circulação de bens culturais no Estado de São Paulo, de forma participativa.</p> <p>Trata-se de um aperfeiçoamento na relação do Estado com as diversas áreas de produção de bens artísticos e culturais, no que diz respeito à alocação dos recursos públicos. Neste processo, a Secretaria da Cultura disponibiliza parte de seu orçamento próprio para implementar projetos que muitas vezes não teriam participação no mercado cultural, mas que revelam-se de grande significado para a sociedade.</p>	<p>Objetivos</p> <p>1. Seleção de projetos de "difusão e circulação de espetáculos de dança", que contemplem a realização de roteiro em diferentes cidades, planejando pelo menos 08 (oito) apresentações.</p> <p>2. Poderá habilitar-se para os fins deste concurso Pessoa Jurídica sediada no Estado de São Paulo há mais de dois anos.</p>	<p>Quem pode se inscrever</p> <p>1. O Secretário de Estado da Cultura nomeará a Comissão de Seleção dos projetos, formada por 05 (cinco) membros especialistas.</p> <p>2. O Secretário de Estado da Cultura também nomeará a Comissão de Análise de Documentação, formada por 05 (cinco) membros, com a atribuição de examinar a documentação apresentada e decidir pelo deferimento ou não das propostas já selecionadas pela Comissão de Seleção.</p> <p>3. O Secretário de Estado da Cultura designará entre os membros escolhidos o Presidente e o Vice-Presidente das duas comissões acima.</p> <p>O envelope nº 1, contendo o projeto, será aberto pela Comissão de Seleção em sessão pública.</p> <p>1.1. O material constante do "CADERNO 1 – PROJETO", será analisado pelos membros da Comissão de Seleção, que selecionará os projetos levando em consideração os seguintes critérios:</p> <p>a) excelência artística do projeto;</p> <p>b) qualificação dos profissionais envolvidos no projeto;</p> <p>c) adequação orçamentária;</p> <p>d) interesse público em relação à proposta de contrapartida.</p>	<p>Modo de Inscrição</p> <p>1. O Secretário de Estado da Cultura nomeará a Comissão de Seleção dos projetos, formada por 05 (cinco) membros especialistas.</p> <p>2. O Secretário de Estado da Cultura também nomeará a Comissão de Análise de Documentação, formada por 05 (cinco) membros, com a atribuição de examinar a documentação apresentada e decidir pelo deferimento ou não das propostas já selecionadas pela Comissão de Seleção.</p> <p>3. O Secretário de Estado da Cultura designará entre os membros escolhidos o Presidente e o Vice-Presidente das duas comissões acima.</p> <p>O envelope nº 1, contendo o projeto, será aberto pela Comissão de Seleção em sessão pública.</p> <p>1.1. O material constante do "CADERNO 1 – PROJETO", será analisado pelos membros da Comissão de Seleção, que selecionará os projetos levando em consideração os seguintes critérios:</p> <p>a) excelência artística do projeto;</p> <p>b) qualificação dos profissionais envolvidos no projeto;</p> <p>c) adequação orçamentária;</p> <p>d) interesse público em relação à proposta de contrapartida.</p>	<p>Valores</p> <p>10 (dez) projetos com prêmio de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais), cada, totalizando a premiação máxima deste Edital em R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais).</p>	<p>No de Projetos recebidos</p> <p>10</p>	<p>No de Projetos contemplados</p> <p>10</p>	<p>Valor min/ max</p> <p>R\$30.000,00</p>
<p>Seleção de projetos de "difusão e circulação de espetáculos de dança", que contemplem a realização de roteiro em diferentes cidades, totalizando pelo menos 08 (oito) apresentações</p> <p>Os projetos contemplados neste edital deverão apresentar proposta de contrapartida que será constituída por:</p> <p>a) Pelo menos 08 (oito) apresentações com ingressos oferecidos a preços populares de até R\$ 5,00 (cinco reais) e que deverão ser executadas: pelo menos 01 (uma) em cidade com distância de até 100 (cem) km da capital pelo menos 01 (uma) em cidade com distância entre 100 km e 300 km da capital e pelo menos 01 (uma) em cidade com distância a mais de 300 km da capital.</p> <p>b) Independentemente do preço dos ingressos, deverão ser destinados, gratuitamente, 20% (dois) ingressos para estudantes de escolas públicas de ensino médio.</p> <p>c) Realização em cada cidade, após a apresentação do espetáculo, de uma atividade paralela que poderá ser desenvolvida no formato de: debates, palestras, workshops ou oficinas.</p>	<p>Os projetos contemplados neste edital deverão apresentar proposta de contrapartida que será constituída por:</p> <p>a) Pelo menos 08 (oito) apresentações com ingressos oferecidos a preços populares de até R\$ 5,00 (cinco reais) e que deverão ser executadas: pelo menos 01 (uma) em cidade com distância de até 100 (cem) km da capital pelo menos 01 (uma) em cidade com distância entre 100 km e 300 km da capital e pelo menos 01 (uma) em cidade com distância a mais de 300 km da capital.</p> <p>b) Independentemente do preço dos ingressos, deverão ser destinados, gratuitamente, 20% (dois) ingressos para estudantes de escolas públicas de ensino médio.</p> <p>c) Realização em cada cidade, após a apresentação do espetáculo, de uma atividade paralela que poderá ser desenvolvida no formato de: debates, palestras, workshops ou oficinas.</p>	<p>Os valores do apoio serão depositados pela Secretaria de Estado da Cultura na "conta-corrente movimento" no Banco Nossa Caixa S/A, nas seguintes condições:</p> <p>a) 1ª parcela: 70%, ou seja, R\$ 21.000,00 (vinte e um mil reais), após assinatura do contrato com o proponente, no exercício de 2007.</p> <p>b) 2ª parcela: 30 %, ou seja, R\$ 9.000,00 (nove mil reais), após a comprovação da conclusão do objeto deste Edital.</p> <p>O pagamento da segunda Parcela ocorrerá num prazo mínimo de 90 dias após o recebimento da primeira parcela.</p>					

3. Federal

3.1 Programa Cultura Viva

Histórico	Objetivos	Quem pode se inscrever	Modo de inscrição	Julgamento	Valores	No de Projetos recebidos	No de Projetos contemplados	Valor min / max
<p>O Programa Cultura Viva é uma iniciativa do Ministério da Cultura (MinC) que assume a cultura, a educação e a cidadania, enquanto incentivo, preserva e promove a diversidade cultural brasileira. Por meio da Secretaria de Programas e Projetos Culturais, o MinC iniciou, em 2004, a implantação dos Pontos de Cultura.</p> <p>O Ponto de Cultura é a ação prioritária do Programa Cultura Viva e articula todas as iniciativas desenvolvidas pela sociedade civil, que firmaram convênio com o Ministério da Cultura (MinC), por meio de seleção por edital público, tomam-se Ponto de Cultura e fica responsável por articular e impulsionar as ações que já existem nas comunidades. Atualmente, existem mais de 650 Pontos de Cultura espalhados pelo país e, diante do desenvolvimento do Programa, o MinC decidiu criar mecanismos de articulação entre os diversos Pontos, as Redes de Pontos de Cultura e os Pontos de Cultura.</p>	<p>A implantação dos Pontos de Cultura tem a missão de reconhecer o Brasil, reconhecer e desenvolver a cultura viva de seu povo. O Programa Cultura Viva contempla iniciativas culturais que envolvem a comunidade em atividades de arte, cultura, cidadania e economia solidária participem do edital de divulgação do Ministério da Cultura, enviando projeto para análise da Comissão Nacional de Avaliação, composta por autoridades governamentais e personalidades culturais. Além disso, o MinC também oferece equipamentos que amplifiquem as possibilidades de fazer artístico e recursos para uma ação conjunta junto às comunidades.</p>	<p>Para ser um Ponto de Cultura é necessário que as iniciativas culturais que envolvem a comunidade em atividades de arte, cultura, cidadania e economia solidária participem do edital de divulgação do Ministério da Cultura, enviando projeto para análise da Comissão Nacional de Avaliação, composta por autoridades governamentais e personalidades culturais. Havendo a inclusão por seleção, será celebrado convênio com o Ministério da Cultura, por meio da Secretaria de Programas e Projetos Culturais.</p>	<p>Para se tornar um Ponto de Cultura é preciso participar da seleção por meio de edital público – até hoje a Secretaria de Programas e Projetos Culturais do MinC, que coordena o Programa Cultura Viva, já emitiu quatro editais.</p>	<p>Análise da Comissão Nacional de Avaliação, composta por autoridades governamentais e personalidades culturais.</p>	<p>R\$ 185 mil (cento e cinquenta e cinco mil reais),</p>			

Modalidades	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Particularidades	Observações, Divergências, comentários sobre a Edição	Observações, Divergências, comentários GERAIS
<p>O Ponto de Cultura não tem um modelo único, nem de instalações físicas, nem de programação ou atividade. Um aspecto comum a todos é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e a comunidade.</p> <p>Essas organizações são selecionadas por meio de edital público e passam a receber recursos do Governo Federal para potencializarem seus trabalhos, seja na compra de instrumentos, figurinos, equipamentos multimídias, seja na contratação de profissionais para cursos e oficinas, produção de espetáculos e eventos culturais, entre outros.</p>	<p>Parte do incentivo recebido na primeira parcela, no valor inferior de R\$ 20 mil (vinte mil reais), é utilizado para aquisição de equipamento multimídia em software livre (os programas serão oferecidos pela condensação), composto por microcomputador, mini-estúdio para gravar CD, câmera digital, ilha de edição e o que for importante para o Ponto de Cultura.</p>	<p>Quando firmado o convênio com o MinC, o Ponto de Cultura recebe a quantia de R\$ 185 mil (cento e oitenta e cinco mil reais), divididos em cinco parcelas semestrais, para investir conforme projeto apresentado.</p>			<p>Não havia edital p/ SP</p>

3.3 Prêmio Funarte Klaus Vianna

Histórico	Objetivos	Quem pode se inscrever	Modo de inscrição	Julgamento	Valores	No de Projetos recebidos	No de Projetos contemplados	Valor min / max
<p>Em 2005, a Funarte lançou o Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna, com o objetivo de apoiar a produção nacional de dança e a manutenção de grupos e companhias em todas as regiões do país.</p> <p>Para tal, a Fundação tomou disponível o maior valor já destinado à área na história da dança no Brasil.</p> <p>O prêmio financeiro visa ao apoio parcial às companhias de dança em duas modalidades:</p> <p>Auxílio à montagem - financiamento de montagens de espetáculos de dança de companhias ou grupos de todo o país.</p> <p>Consolidação de grupos e companhias - apoio a projetos de pesquisa teórica ou prática, oficinas gratuitas à comunidade ou qualquer projeto que beneficie a comunidade e contribua para a manutenção/consolidação de grupos e companhias.</p>	<p>Realizar um Programa de Fomento que contribua parcial ou integralmente para o desenvolvimento das atividades de grupos e companhias de dança.</p> <p>Este prêmio contemplará parcial ou integralmente projetos para montagem de espetáculos independentes ou de grupos e companhias, projetos de pesquisa teórica, de pesquisa prática, programas gratuitos, acompanhados ou não de oficinas gratuitas, acompanhados ou não de atividades complementares, tais como, seminários, palestras, workshops e afins.</p>	<p>Poderão participar do Programa pessoas jurídicas constituídas por produtores e/ou grupos e companhias permanentes, com ou sem fins lucrativos, de natureza cultural, devidamente registrados nos estados onde ocorrerem, que apresentem projetos e comprovem atividade continuada.</p> <p>Poderão, igualmente, participar deste programa produções em dança que não sejam resultado do trabalho permanente de grupos e/ou companhias, tais como trabalhos solo ou núcleos artísticos independentes desde que devidamente representados por pessoa jurídica proponente, com ou sem fins lucrativos.</p>	<p>Edital anual</p>	<p>A seleção será realizada por cinco "Comissões de Seleção" constituídas por Pontaria, integradas por membros de notório saber em dança, com amplo conhecimento da produção de dança nacional. Estas Comissões de Seleção terão a Coordenação Geral designada pelo Centro de Artes Cênicas da Funarte. A Funarte estabelecerá os seguintes critérios como diretrizes gerais de avaliação para a Comissão de Seleção do presente edital:</p> <p>a) excelência artística do projeto;</p> <p>b) quantidade dos profissionais envolvidos no projeto;</p> <p>c) diversidade cultural da produção de dança do país, bem como a diversidade regional.</p>	<p>O Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna contemplará 01 (sessenta e uma) produções independentes, companhias ou grupos, nos seguintes patamares financeiros brutos (edital 2007):</p> <p>Módulo 1: projetos de R\$ 20.000,00</p> <p>Módulo 2: projetos de R\$ 30.000,00</p> <p>Módulo 3: projetos de R\$ 50.000,00</p> <p>Módulo 4: projetos de R\$ 100.000,00</p>	não informado	61	de R\$ 20.000,00 a R\$ 100.000,00

Modalidades	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Particularidades	Observações, Duvvidas , comentários sobre a Edição	Observações, Duvvidas , comentários GERAIS
<p>Este prêmio contemplará parcial ou integralmente projetos para montagem de espetáculos independentes ou de grupos e companhias, projetos de pesquisa teórica, de pesquisa prática, acompanhados ou não de oficinas gratuitas, acompanhados ou não de atividades complementares, tais como, seminários, palestras, workshops e afins.</p>	<p>No caso de projetos de montagem, integralmente deverão ser realizadas um mínimo de 8 apresentações, em temporada popular, encaminhar à Funarte o nome e o número do Banco, o nome e o número da agência bancária e o número da pessoa jurídica proponente do projeto, para crédito do apoio recebido.</p>	<p>Uma parcela (Os premiados, após a publicação do resultado, deverão encaminhar à Funarte o nome e o número do Banco, o nome e o número da agência bancária e o número da pessoa jurídica proponente do projeto, para crédito do apoio recebido).</p>	<p>de valores regionais (ver módulos de valores)</p>		

3.4 Lei Rouanet

Histórico	Objetivos	Quem pode se inscrever	Modo de inscrição	Julgamento	Valores
<p>A Lei nº 9.313 de 1991, mais conhecida como Lei Rouanet, instituiu o apoio financeiro à cultura por meio de incentivos fiscais. O PRONAC funciona por meio dos seguintes mecanismos de apoio:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fundo Nacional de Cultura (FNC) - Com os recursos do FNC o Ministério da Cultura pode realizar uma série de ações, tais como: concessão de prêmios; apoio para a realização de intercâmbios culturais e outros programas dirigidos por editais; apoio para propostas que não se enquadram em programas específicos; mas também pode não se realizar (demanda espontânea), entre outras. - Incentivos fiscais - por meio deste mecanismo, titulares de Cultura e nas políticas públicas traçadas em determinado período, mas que têm consistência e relevância para competir no mercado, podem buscar apoio junto a pessoas físicas pagadoras de imposto de Renda (IR) e empresas tributadas com base no lucro real, que por - Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) - mecanismo de apoio financeiro a projetos culturais de cunho comercial, com participação dos investidores nos eventuais lucros. 	<p>Objetivos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais (CDs, DVDs, espetáculos musicais, teatrais, de dança, filmes e outros) produzidos na área Audiovisual, Esportivo, Artes Cênicas, Livros, Jornais, revistas, cursos e oficinas na área cultural, etc); - Promover o desenvolvimento, a preservação e a conservação do patrimônio histórico e artístico; estimular a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional e étnico-cultural, entre outras. 	<p>Quem pode se inscrever</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pessoas físicas com atuação na área cultural (artistas, produtores culturais, técnicos da área cultural etc); - Pessoas jurídicas públicas de natureza cultural da administração indireta (autarquias, fundações etc); - Pessoas jurídicas privadas de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, (empresas, cooperativas, fundações, ONGs, Organizações Sociais etc). Lembrar-se: CNPJ, inscrita no CNIS e inscrita na área cultural, etc); - Pessoa física deve comprovar atuação cultural pelo currículo ou portfólio; pessoa jurídica deve ter a natureza cultural expressa, no seu ato constitutivo (contrato social ou estatuto); no CNPJ, onde deve constar a atividade cultural como a atividade principal ou secundária; e pelo relatório de atividades culturais, ou currículo/portfólio dos dirigentes, em caso de empresa ou instituição com menos de dois anos. 	<p>Modo de inscrição</p> <p>A apresentação de propostas culturais ao Ministério da Cultura, com vistas a obter apoio através do mecanismo de incentivos fiscais, a partir de agora é regulamentada pela Portaria nº 4, de 27 de fevereiro de 2006. Nela estão dispostos os documentos exigidos, prazo e forma de envio. Conforme a Portaria, a proposta deve ser encaminhada com antecedência ao prazo de inscrição, no início da execução, em formulário disponibilizado pelo Minc.</p> <p>O formulário, preenchido e assinado, juntamente com a documentação, deverá ser entregue pelos Correios na sede do Minc em Brasília, ou em uma das representações regionais. Quando estiver definitivamente em vigor o Sistema de Apresentação de Propostas Culturais Via Web, será também enviado pela internet (previsão encaminhadas a partir da data de implantação definitiva).</p> <p>Cadastramento - A proposta cultural, só será, rezeleida e cadastrada se apresentadas no formulário-padrão, junto com todos os documentos exigidos. Após o cadastramento, o Minc informará ao proponente, por meio de carta e por e-mail, o número do PRONAC. Com esse número, o proponente pode acompanhar a situação do processo.</p>	<p>Julgamento</p> <p>A tramitação da proposta cultural no Ministério da Cultura, até a aprovação, leva um mínimo de 90 dias para se concluir, e passa pelas etapas: análise documental, cadastro, análise técnica pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), análise do termo de compromisso e dos componentes da regularidade fiscal do responsável e publicação da portaria de aprovação. Veja abaixo, o que é feito em cada uma delas:</p> <p>Análise documental - no Ministério da Cultura, os técnicos verificam se a documentação está de acordo com o edital, e se o conteúdo do projeto é a pessoa, instituição ou empresa responsável são compatíveis com as determinações da legislação.</p> <p>Presença física - o responsável pelo projeto deve comparecer ao Minc para apresentar um número de identificação no PRONAC. O responsável pelo projeto deve comparecer ao Minc para apresentar o formulário de inscrição, em formulário compatível com os valores de mercado, a clareza, pertinência e coerência da proposta, entre outras coisas.</p> <p>Atenção - A dedução é limitada aos percentuais estabelecidos pela legislação do imposto de renda vigente, que atualmente são de 4% para pessoa jurídica e 6% para pessoa física. A empresa pode ainda lançar o valor incentivado como despesa operacional.</p> <p>Com a publicação da Lei nº 9.749/99 e a Medida Provisória nº 2728-1/2001, a pessoa física ou a empresa que apóiam projetos enquadrados em determinados segmentos, estabelecidos pelo artigo 18, passaram a ter a possibilidade de deduzir até 100% do valor doado ou patrocinado, também dentro dos limites da legislação do imposto de renda vigente. Neste caso, no entanto, o valor incentivado não pode ser lançado como despesa operacional.</p>	<p>Valores</p> <p>Os percentuais de abatimento no imposto de Renda são os seguintes, conforme o artigo 26 da Lei 8.313/91:</p> <p>Empresas: - 40% do valor patrocinado, - 30% do valor doado.</p> <p>Pessoa física: - 60% do valor patrocinado; - 50% do valor doado.</p>

No de Projetos recebidos	Valor min / max	Modalidades	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Particularidades	Observações, Dúvidas, comentários sobre a Edição	Observações, Dúvidas, comentários GERAIS
Ates Cênicas/ 2008 13.712.717,24 2007 160.929.786,99		<p>Modalidades</p> <ul style="list-style-type: none"> - Incentivos fiscais: Neste mecanismo de apoio, a proposta cultural passa por uma análise no Ministério da Cultura e se aprovada, o seu titular poderá buscar recursos para a execução junto a pessoas físicas ou empresas tributadas com base no lucro real, que deduzido no imposto de Renda (IR) dentro dos percentuais permitidos pela legislação. As pessoas ou empresas que apóiam projetos culturais com benefícios fiscais são chamadas incentivadoras. 	<p>Contra-Partidas OBRIGATORIAS</p> <ul style="list-style-type: none"> - as propostas culturais a se beneficiarem pelo PRONAC devem conter estratégias claras para: <ul style="list-style-type: none"> - promover a ampliação do acesso aos produtos culturais de baixa rentabilidade; - promover o fortalecimento das cadeias produtivas locais. - Seja uma obra de Artes, um CD, um filme, ou qualquer outro bem cultural, deve-se cuidar para que o máximo de pessoas a ele tenham acesso. No caso das propostas culturais que previrem a circulação em mais de uma região social e econômicas onde irão se realizar, gerando trabalho e emprego e renda. - Tal estratégia visam a garantir: <ul style="list-style-type: none"> - Acessibilidade - intervenções que têm o objetivo de proporcionar a pessoas com mobilidade reduzida ou deficiência física, sensorial ou cognitiva e a idosos, condições para utilizar, com segurança e autonomia, de espaços onde se realizam atividades culturais ou espetáculos artísticos, e também a compreensão e fruição de bens, produtos e serviços culturais; - Democratização do acesso - ações que promovam qualidade de oportunidades ao acesso e fruição de bens, produtos e serviços culturais, bem como ao exercício de atividades profissionais. Pressupõe atenção com camadas da população menos assistidas ou excluídas do exercício de seus direitos culturais por sua condição social, étnica, deficiência, gênero, faixa etária, domicílio, ocupação. 	<p>Forma Pagamento</p> <p>Tanto a captação de recursos quanto a execução do projeto devem ocorrer dentro do período autorizado pelo Ministério da Cultura na portaria de aprovação. Se o apoio do incentivador for acertado nas formas de prestação de serviços, utilização de bens, sem transferência de domínio, ou doação de bens, após efetuada a transação, o responsável emite o respectivo comprovante de despesa e o recibo do mecenato. Já os recursos financeiros incentivados ficam concentrados em duas contas: a bloqueada vinculada, onde são feitos todos os depósitos ao longo da execução, e a conta de livre movimentação, onde os recursos são movimentados. Conta bloqueada vinculada - Após já ter negociado a doação ou patrocínio para o projeto aprovado, o responsável deve solicitar a abertura da conta bloqueada vinculada, depositar os recursos e emitir o recibo de mecenato, em três vias: uma para ele, a qual deve ficar em sua posse por no mínimo cinco anos; uma para o patrocinador e a outra para o ministério. Conta de livre movimentação - O responsável só pode solicitar a abertura da conta de livre movimentação e a transferência dos recursos da conta de execução, após a transferência não é feita automaticamente pelo Ministério da Cultura. O responsável deve sempre solicitar o recibo de mecenato, a bloqueada vinculada, e ela só é autorizada mediante o envio do recibo do mecenato.</p>	<p>Particularidades</p> <p>Não podem apoiar com incentivo fiscal</p> <ul style="list-style-type: none"> - Microempresas e empresas de pequeno porte optantes pelo Simples Nacional - Empresas com regime de tributação baseada em lucro presumido ou arbitrado - Doador ou patrocinador vinculado à pessoa, instituição ou empresa titular da proposta, exceto quando se tratar de instituição sem fins lucrativos, criada pelo incentivador. 	<p>Observações, Dúvidas, comentários GERAIS</p>	

4 Privados

4.1 Caixa Cultural

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Aprovação pela Lei Rouanet	Modo de Inscrição	Julgamento/ Critérios de seleção	Datas	Valores e Prazos	No de Projetos recebidos	No de contemplados
Segundo site da empresa, "a política de patrocínios culturais da CAXA compreende um leque de apoios que abrangem diversos níveis de produção artística, valorizando tanto as manifestações regionais (de autenticidade e popular no estado. Além disso, a CAXA tem apoiado manifestações culturais estrangeiras, patrocinando a vinda de eventos de outros países, como forma de promover um intercâmbio entre culturas e a troca de conhecimentos e experiências estéticas. A empresa mantém um diálogo constante com as organizações e instituições culturais, promovendo diversas ações, patrocinando, realização de eventos em seus espaços, como espetáculos de música, teatro, dança, exposições de artes plásticas, fotografia, instalações e artesanato. Além disso, desenvolve projetos pedagógicos, aproximando principalmente alunos carentes de escolas públicas ao universo cultural. Para atender aos objetivos da Lei Rouanet, a CAXA mantém espaços em São Paulo, em Brasília, Curitiba, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo".	Renúncia Fiscal	O objetivo da Caixa Cultural é desenvolver Projetos Culturais e Socioeducativos, aproximando do universo cultural não apenas alunos carentes de escolas públicas, mas pessoas de todas as idades e condições socioeconômicas. A Caixa Cultural atua como uma empresa socialmente responsável, que estimula a cidadania e a inclusão cultural.	As propostas poderão ser apresentadas por Pessoas Jurídicas cuja natureza jurídica seja de interesse público e a inscrição on-line. O proponente poderá apresentar projeto para uma ou mais unidades da CAXA CULTURAL.	A inscrição será feita única e exclusivamente via internet por meio do site www.caixacultural.org.br . O envio da documentação obrigatória deverá ser efetuada pelo proponente diretamente ao componente de inscrição (via da CAXA) a ser emitido pelo próprio proponente no momento da inscrição on-line. O proponente poderá apresentar projeto para uma ou mais unidades da CAXA CULTURAL.	A CAIXA recebeu, de 1º de fevereiro a 16 de março de 2007, projetos artísticos-culturais em espaços de CAIXA CULTURAL em Brasília, Curitiba, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo para formação da pauta no período de julho de 2007 a junho de 2008. O edital para inscrição de projetos artísticos e dança foi aberto às inscrições entre o período de 25 de janeiro a 31 de março de 2008. Os festivais aconteceram em todo o Brasil, nacional, no período de maio a dezembro de 2008.	VERBA TOTAL-PARA-DANÇA DE R\$ 1.325.000,00. A análise também inclui adequação orçamentária até o valor máximo de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais) por projeto, reservada para o suporte financeiro da CAXA. Os projetos para um valor máximo de R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais), por projeto. Em 2008 a verba para realização de festivais de dança foi de R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais) por projeto, e 02 projetos para um valor máximo de R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais), por projeto.	Dado não disponível.	Foram contemplados 20 Projetos		
Contração	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Prestação de Contas	Observações, Duvidas, comentários sobre a Edição				
Será exigida do proponente, no momento da assinatura do Contrato de Patrocínio e/ou Termo de Cessão de Espaço, a seguinte documentação complementar:	Não há informações disponíveis no edital	Não há informações disponíveis no edital	Deverão ser anexados aos projetos a documentação a seguir: - Portfólio de atividades e serviços da Pessoa Jurídica / Cópia do cartão do CNPJ / Cópia do Contrato Social ou Estatuto Social e eventuais alterações / Cópia da Ata da última Assembleia, no caso de instituições, na qual conste o nome do representante legal / Cópia do Documento de Identidade e CPF do representante legal da Pessoa Jurídica / Procuração do(s) artista(s) / grupo/diretor da companhia ou empresário, ou de quem detém os direitos sobre as obras. * Todos os documentos deverão ser originais ou cópias, desde que autenticadas por cartório competente. * O não recebimento desta documentação durante o período de inscrição ou sua postagem comprovada até o dia 16 de março de 2007, bem como a ausência de qualquer um destes documentos implicará na anulação da inscrição.	1) Para a realização da etapa do processo de seleção, a CAXA consultou uma Comissão de Avaliação soberana, formada por profissionais das áreas de expressão envolvidas, empregados da CAXA e/ou consultores especializados na área cultural por esta indicados. A etapa de seleção avalia os projetos habilitados, em primeiro lugar por suas qualidades e pertinência culturais e, em segundo lugar, considerando a qualidade do projeto e a adequação do perfil de execução. Os projetos são analisados com base nos seguintes critérios: 1. Apresentação correta da documentação enumerada no item 2, com caráter eliminatório. 2. Perspectiva de contribuição ao enriquecimento sociocultural da comunidade. 3. Currículo da empresa proponente. 4. Relevância social do projeto. 5. Artes Cênicas e Música: concepção geral de espetáculo, currículo dos integrantes, texto dramático ou letra.	1) O proponente arcará com taxa de cancelamento, taxa patrimonial (correspondente ao reembolso por quaisquer danos ocorridos direta ou indiretamente ao patrimônio da CAXA CULTURAL), multa por atrasos e demais pagamentos previstos no Contrato de Patrocínio e/ou Termo de Cessão de Espaço. 2) A CAXA apoiará o projeto com serviços de divulgação junto à imprensa local, por meio da distribuição de releases. Para isso, o proponente deverá fornecer informações com antecedência mínima de 30 (trinta) dias da data definida para o início do evento, assim como o envio de, no mínimo, cinco folios em 300 DPI, no formato JPG, a Vídeotext (VT), quando for o caso. 3) Em caso de espetáculos, será considerado público com direito a pagar 50% do valor do ingresso: a) clientes da CAXA, com apresentação do cartão de crédito; b) estudantes com apresentação de comprovante emitido pelas entidades estudantis credenciadas por lei; c) idosos com idade comprovada a partir de 60 anos; d) empregados da CAXA com apresentação de crachá ou carteira funcional. 4) Na venda de ingressos, deverão ser aceitos, obrigatoriamente, cheque	O proponente arcará com taxa de cancelamento, taxa patrimonial (correspondente ao reembolso por quaisquer danos ocorridos direta ou indiretamente ao patrimônio da CAXA CULTURAL), multa por atrasos e demais pagamentos previstos no Contrato de Patrocínio e/ou Termo de Cessão de Espaço. 2) A CAXA apoiará o projeto com serviços de divulgação junto à imprensa local, por meio da distribuição de releases. Para isso, o proponente deverá fornecer informações com antecedência mínima de 30 (trinta) dias da data definida para o início do evento, assim como o envio de, no mínimo, cinco folios em 300 DPI, no formato JPG, a Vídeotext (VT), quando for o caso. 3) Em caso de espetáculos, será considerado público com direito a pagar 50% do valor do ingresso: a) clientes da CAXA, com apresentação do cartão de crédito; b) estudantes com apresentação de comprovante emitido pelas entidades estudantis credenciadas por lei; c) idosos com idade comprovada a partir de 60 anos; d) empregados da CAXA com apresentação de crachá ou carteira funcional. 4) Na venda de ingressos, deverão ser aceitos, obrigatoriamente, cheque				

4.2 Correios

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Aprovação pela Lei Rouanet	Modo de Inscrição	Julgamento/ Critérios de seleção	Datas	Valores e Prazos	No de Projetos recebidos	No de contemplados
<p>O Correio realiza seu patrocínio através de três ações: Eventos; o Centro Cultural Correios e Edifícios; Os Centros Culturais do Correlio estão presentes nas seguintes cidades: Rio de Janeiro, Salvador, Juiz de Fora e Fortaleza. Existe também o Museu Nacional dos Correios que foi inaugurado em 15 de janeiro de 1980.</p> <p>As ações culturais dos Correios são coordenadas pelo Departamento de Comunicação e Marketing</p>	Renúncia Fiscal	<p>A empresa investe em projetos culturais além de outras atividades.</p> <p>Os Correios têm unidades culturais no Rio de Janeiro, Salvador e Fortaleza. Em 2007 serão inaugurados os Centros Culturais de São Paulo e Recife e o Espaço Cultural de Juiz de Fora.</p> <p>O Edital de Inscrição de Projetos da Área Cultural objetiva o recebimento de inscrição de projetos com realização entre agosto e dezembro de 2008 para avaliação do patrocínio, nos seguintes segmentos: Artes Cênicas – Dança Artes Cênicas – Teatro Artes Integradas Humanidades – obra literária Humanidades – evento literário e programa de incentivo à leitura. Audiovisual Música</p> <p>Segmento ABRANGÊNCIA: apresentação, mostras ou festivais de dança. □</p>	<p>Pessoa Jurídica: O acesso ao formulário de inscrição ocorre mediante código fornecido ao interessado após o cadastramento do CNPJ no site. Ressalta-se que somente de posse desse código o interessado poderá acessar o formulário de inscrição. Não é aceita inscrição por agente estrangeiro. Não é admitida a inscrição de mais de 1(um) projeto por proponente;</p>		<p>Para a inscrição é necessário o preenchimento do formulário de inscrição e envio, por meio eletrônico e inscrição (o mesmo enviado eletronicamente), de uma via do projeto e da respectiva planilha de custos detalhada (todas as folhas, tudo devidamente assinado, em projeto e as contrapartidas oferecidas deverão ser observadas as condições e limites indicados, para cada segmento e local de realização do projeto. O ato de inscrição pressupõe plena concordância com os termos constantes neste Edital. Não é admitida a inscrição de mais de 1(um) projeto por proponente;</p> <p>Informações que devem acompanhar a descrição do Projeto: descrição da programação, sinopse de apresentação; temáticas da coreografia; ficha técnica; iluminação; figurino; sonorização; período de realização; prças de exibição e locais das apresentações; trilha sonora, recursos previstos, de informações que devem constar da planilha de cust</p>	<p>1. As avaliações e seleções decorrentes do presente Edital consideram, nos termos dos critérios adiante definidos, as peculiaridades de cada projeto, as suas características e potenciais individuais, em relação aos critérios que compõem as expectativas da ECT para o projeto, figura como proposta inédita e ainda, que na área objeto da seleção, cada projeto incomparável a outros projetos.</p> <p>2. Nas avaliações serão considerados os critérios relacionados abaixo:</p> <p>Qualidade do Projeto</p> <p>Temática</p> <p>Ficha Técnica / Análise de currículos</p> <p>Visibilidade</p> <p>Relação custo x benefício</p> <p>Interesse estratégico da Empresa □</p>	<p>A inscrição eletrônica do projeto deve ocorrer de 14/03/08 a 14/04/08. A entrega ou a postagem das vias impressas do formulário de inscrição, do projeto e da planilha de custos (orçamento), devidamente assinadas, devem ocorrer, imperivelmente, até 15/04/2008. DO RESULTADO DO PROCESSO SELECIONÁRIO, a partir de 07/07/2008, por carta encaminhada ao interessado, e também mediante publicação no Diário Oficial da União e no site dos Correios.</p>	<p>Para as ações de patrocínio decorrentes deste Edital é disponibilizado o total de R\$2.890.000,00, observados os limites destinados a cada segmento e os limites máximos fixados por projeto, conforme consta das Condições Específicas de Inscrição. O valor solicitado para fins de patrocínio deve estar situado em uma das seguintes faixas:</p> <p>Faixa 1 – até R\$ 30.000,00 – para apresentação por praça.</p> <p>Faixa 2 – até R\$ 70.000,00 - para produção/montagem, apresentação e mostras e festivais. □</p>		

Contratação	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Prestação de Contas	Observações, Duvidas, comentários sobre a Edição
<p>1. A contratação dos projetos selecionados é processada de acordo com a Lei de Licitação e Contratos Administrativos (Lei 8.666/93).</p> <p>2. A contratação do patrocínio depende do atendimento de todas as condições de contratação apresentadas pela ECT, inclusive da apresentação das certidões de regularidade para com a Previdência Social, FGTS e Fazenda Nacional.</p> <p>3. O projeto selecionado é contratado por intermédio da empresa proponente cadastrada na ficha de inscrição, não sendo admitida a sua substituição.</p>	<p>Contrapartidas</p> <p>Deletar todas as contrapartidas oferecidas incluindo as de marketing de relacionamento e as de visibilidade como material impresso de divulgação, chamadas em rádio e TV, anúncios em jornal (informações que deverão ser contempladas, espaço, tempo e frequência), dentre outros adequados a cada caso.</p>	<p>A liberação dos recursos para o projeto contratado é parcelada, de acordo com as etapas de seu desenvolvimento, conforme determinação e disponibilidade da ECT</p>	<p>O modelo de inscrição, avaliação, seleção e patrocínio de projetos da área cultural, contemplado neste Edital, observa o disposto no art. 4º, parágrafo único, do Decreto nº 4.799/2002 e não estabelece equivalência entre os projetos apresentados, diante das características específicas e personalíssimas que individualizam as ações avaliadas para fins de patrocínio em qualquer segmento. Não são avaliados e não são patrocinados projetos que tenham o patrocínio compartilhado com empresas concorrentes dos Correios.</p>	<p>É necessário o reembolso por quaisquer danos ocorridos direta ou indiretamente ao patrimônio dos Correios.</p>		

4.3 Cultura Inglesa

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Aprovação pela Lei Rouanet	Modo de Inscrição	Julgamento/ Critérios de seleção	Datas	Valores e Prazos	No de Projetos recebidos	No de contemplados
<p>Segundo site da empresa: "É o maior festival internacional multi-artístico de países de língua inglesa que vem sendo realizado no Brasil desde 1997. Organizado pela Cultura Inglesa, uma sociedade civil sem fins lucrativos que tem como parte de sua missão o compromisso de promover o intercâmbio das culturas de língua inglesa e brasileira.</p> <p>O conceito, também segundo site da empresa: "Fazer o intercâmbio entre as culturas dos países de língua inglesa e a cultura brasileira trazendo para São Paulo as novas tendências das mais diversas manifestações culturais que estão acontecendo neste cenário. O festival foi criado em 1997, com o intuito de agrupar os eventos internacionais que a Cultura Inglesa realizava ao longo do ano em um único período. Desde então, mais de 60 eventos internacionais e 70 nacionais estiveram presentes nos festivais. É o maior festival internacional multi-artístico de países de língua inglesa que vem sendo realizado no Brasil desde 1997.</p>	<p>Estimular e fomentar a criação artística nas categorias de Teatro Adulto, Teatro Infantil, Artes Visuais, Cinema Digital e Dança.</p>	<p>A inscrição pode ser realizada por artista individual, grupo ou companhia artística inscrita no Cadastro Nacional de Inscritos. NÃO SERÃO SELECIONADOS PROJETOS DE PROPONENTES OU QUE APRESENTEM DIRETORES E CRIADORES QUE JÁ TIVERAM SUAS PRODUÇÕES E/OU TRABALHOS REALIZADOS DENTRO DO CULTURA INGLESIA FESTIVAL NOS DOIS ANOS ANTERIORES</p>	<p>Ediais: de JULHO A NOVENEMBRO de cada exercício.</p>	<p>Todo o processo de avaliação é realizado por um Comitê Seletivo composto por 03 (três) a 05 (cinco) Curadores, especializados nas categorias contempladas no Festival, consagrados em crítica e público, definidos pela CULTURA INGLESIA, segundo seus próprios critérios.</p>	<p>Em 2007 a verba total foi de 430 mil reais. A verba destinada à dança foi 27 mil reais para 3 espetáculos.</p>	<p>03 (três) projetos em cada uma das categorias.</p>				

Contratação	Contra-Partidas OBRIGATÓRIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Prestação de Contas	Observações, Duvidas, comentários sobre a Edição
	<p>"Apresentação de até 06 (seis) espetáculos de cada uma das 03 (três) coreografias selecionadas no 12º CULTURA INGLESIA FESTIVAL. As apresentações serão realizadas entre 09 e 25 de maio de 2008, na Sala Cultura Inglesa do Centro Brasileiro Britânico, Rua Ferreira de Araújo, 741 - Térreo.</p>	<p>O pagamento do montante será feito em 03 (três) parcelas, conforme cronograma de despesas e produção apresentado pelo próprio selecionado na assinatura do contrato, sendo que entre as parcelas não pode haver intervalo menor do que 30 dias e devem, ainda, observar aos seguintes percentuais: até 40% do total do prêmio na primeira parcela, até 40% na segunda parcela e até 20% na terceira e última parcela.</p>		<p>1) "O projeto de dança deverá propor coreografia inspirada em uma obra de 01 (um) ou mais artistas plásticos britânicos de qualquer época e sua apresentação tem que ser inédita no Festival.</p> <p>2) A concepção artística e temática deve ser dirigida ao público jovem a partir de 14 anos de idade.</p> <p>3) Ao final de todas as apresentações dos 15 projetos selecionados, um Comitê Seletivo composto por 03 (três) a 05 (cinco) curadores por área, especializados nas categorias contempladas no Festival, consagrados em crítica e público, definidos pela CULTURA INGLESIA, segundo seus próprios critérios, selecionará 01 (um) projeto por área, totalizando 05 (cinco) projetos com 01 (um) prêmio em dinheiro no valor de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais) e, 01 (um) troféu com os dizeres &quot;Projeto Mais Bem Realizado na Área de</p> <p>4) A distribuição</p>	<p>Não há informações disponíveis no edital</p>	<p>CAIXA CULTURAL, multa por atrasos e demais pagamentos previstos no Contrato de</p>

4.4 RUMOS Itaú Cultural

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Aprovação pela Lei Rouanet	Modo de Inscrição	Julgamento/ Critérios de seleção	Datas	Valores e Prazos	No de Projetos recebidos	No de contemplados
<p>Segundo site da empresa: "Em atividade desde 1997, o Rumos Itaú Cultural é um programa de apoio à produção artística e intelectual sintonizado com a criatividade brasileira. Rumos colabora para o fomento e o desenvolvimento de centenas de obras e de artistas das mais variadas expressões e regiões do país - de músicos e cineastas do Norte a escritores, coreógrafos e artistas plásticos do Sul, de jornalistas e pesquisadores do Nordeste a educadores do Sudeste. (...) A terceira edição do Rumos Itaú Cultural Dança, em 2006, marca também a atualização da Base de Dados Rumos Dança. Lançada em 2000 e disponível no site da instituição, a Base é um dos produtos decorrentes do programa, cujo objetivo é realizar um mapeamento da situação da dança contemporânea brasileira, compreendendo a produção artística e seu contexto."</p>	<p>A maior parte dos recursos que garantem o funcionamento do Instituto vem por origem a renúncia fiscal, ou seja, deriva de incentivos legais, embora se revista das formalidades inerentes às verbas públicas, não se inclui na mesma rubrica nem corresponde ao mesmo estatuto. Ademais, é preciso sublinhar, o restante do orçamento do Itaú Cultural provém de investimento direto do Conglomerado.</p>	<p>1. Valorizar a diversidade das experiências culturais; 2. Contribuir decisivamente para a expansão das liberdades de expressão, de iniciativa e de criação artística ou intelectual; 3. Contribuir para a emergência de políticas culturais plurais.</p> <p>O objetivo do Rumos Dança é o Desenvolvimento de obras coreográficas, levando em consideração a evidência do caráter investigativo.</p> <p>Produção de Videoanças: A proposta é a produção de uma coreografia criada especificamente para a câmera, e não um registro em vídeo de um espetáculo ou performance.</p>	<p>A participação é aberta a criadores brasileiros e/ou estrangeiros. No caso de estrangeiros, apenas aqueles cujas carreiras artísticas tenham se desenvolvido no Brasil e estejam legalmente habilitados a firmar contrato com o Itaú Cultural. Para ambos, é exigida a residência em todo território nacional. É vedada a participação de funcionários do Itaú Cultural.</p> <p>Cada criador poderá inscrever apenas um projeto seja na carteira de produção de obras coreográficas ou na produção de videoanças. Contudo poderá inscrever-se em ambas carteleiras.</p>		<p>Edições (de maio a julho).. As inscrições são gratuitas. As inscrições devem ser preenchidas exclusivamente através do site www.itaucultural.org.br</p> <p>A inscrição será confirmada por e-mail e neste constará um nº de credenciamento que deverá ser utilizado, de modo visível, em todo material enviado. O vídeo deverá ser enviado por correio. Caso a ficha de inscrição esteja incompleta ou o material solicitado não seja entregue no prazo, desclassifica automaticamente o projeto.</p>	<p>A composição da comissão para a seleção de Obras Coreográficas é composta por coreógrafos de diversos estados brasileiros.</p> <p>Mais a Julho</p>	<p>Os projetos de solos ou duos recebem um apoio em valor líquido de R\$26 mil. (acima de R\$35 mil. (3ª edição) 662 projetos de aumento de 35% em relação a 2003 534(188 de SP) foram projetos de Obras Coreográficas selecionados para a carteira de Videoanças (aumento de 29% sobre 2003) e 128 de projetos, serão selecionados (aumento de 71% sobre 2003). receberão apoio de R\$12.500,00.</p>			

Contratação	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Prestação de Contas	Observações, Duvidas, comentários sobre a Edição
				<p>1) a questão 'geográfica' foi altamente debatida com a comissão de seleção, e decidiu-se que a regionalidade não seria um critério de escolha.</p> <p>2) O edital previa 21 apoios, mas foram contemplados 25 projetos na 3ª edição.</p>		<p>Patrocínio e/ou Termo de Cessão de Espaço.</p>

4.5 Programa Petrobrás Cultural/ Setor Artes Cênicas - Edição 2007

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Aprovação pela Lei Rouanet	Modo de inscrição	Julgamento/ Critérios de seleção	Datas	Valores e Prazos	No de Projetos recebidos	No de contemplados	Contratação	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Documentação
<p>Segundo site da empresa: "Em 2002, o Programa Petrobrás Artes Cênicas confirmou o compromisso com a difusão de espetáculos de qualidade e produtores brasileiros em todo o país, através de montagens já realizadas. O Programa também abraçou a produção de espetáculos inéditos, que se destacaram pela qualidade e criatividade."</p>	<p>Renúncia Fiscal</p>	<p>O principal objetivo desta Área de Seleção Pública é selecionar grupos e companhias de teatro e dança para o desenvolvimento de projetos de pesquisa, produção e difusão de seus trabalhos. Os projetos contemplados receberão patrocínio por um período de dois anos.</p>	<p>O Programa Petrobrás Cultural elege, como foco desta Área de Seleção Pública, os grupos e companhias de teatro e dança brasileiros dedicados à investigação e à produção cênica contemporânea que comprovem histórico profissional, com atividades continuadas envolvendo pesquisa, produção e circulação na, pelo menos, 5 (cinco) anos. A inscrição será gratuita e aberta a pessoas físicas ou jurídicas, de natureza cultural, inscritas no CNPJ, sob controle acionário, estatutário ou majoritário, de brasileiros natos, naturalizados ou estrangeiros residentes no Brasil há mais de 3 (três) anos, com idade mínima de 18 (dezoito) anos. Um mesmo Proponente poderá apresentar mais de 1 (um) Projeto, destinado ou não ao mesmo Beneficiário. Cada Beneficiário poderá ser contemplado em 1 (um) único projeto nesta Área de Seleção Pública.</p>	<p>Para efeito de inscrição na presente Seleção, os projetos não precisam de necessariamente, já estar inscritos ou aprovados na Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Rio de Janeiro - FAPERJ. Incentivo à Cultura - Lei Rouanet - No 2: Plano de Trabalho de Pesquisa e Atividades Regulares; Plano de Trabalho de Produção; Portfólio da Companhia/Grupo; Carta de Anuência dos detentores dos documentos.</p>	<p>A inscrição deverá ser feita pelo Proponente do Projeto, somente pela internet, no endereço: www.petrobras.com.br. O Proponente deverá anexar ao Formulário de inscrição, em um único arquivo, os seguintes documentos: Etapa 1: Cronogramas - Etapa 1 e Etapa 2: Plano de Trabalho de Pesquisa e Atividades Regulares; Plano de Trabalho de Produção; Portfólio da Companhia/Grupo; Carta de Anuência dos detentores dos documentos.</p>	<p>Os projetos serão encaminhados à Comissão de Seleção, que é composta por membros da Diretoria de Seleção de Projetos, profissionais de reconhecida competência na área-objeto desta Seleção. Sendo critérios fundamentais para avaliação dos projetos: "Relevância e mérito qualitativo, em que serão considerados aspectos tais como exemplaridade; potencial; transformador; seu alcance regional e alcance público; dentre outros. A validade técnica e física da proposta, em especial, será avaliada a coerência entre as fases e as demandas do projeto com o orçamento proposto, além da adequação dos custos. <input type="checkbox"/></p>	<p>O processo de inscrição nesta edição do Edital de Seleção de Projetos, terá início no dia 25 de janeiro de 2007. Os projetos contemplados nesta edição do Programa Petrobrás Cultural serão contratados até 31 de dezembro de 2007, podendo sua execução (e respectivo desembolso) se estender até o término de 2009, inclusive, em função da necessidade de caracterização e das fases e as demandas do projeto com o orçamento proposto, além da adequação dos custos. <input type="checkbox"/></p>	<p>O valor destinado para a Linha de Difusão - Setor Artes Cênicas será de R\$ 5.800.000,00 (cinco milhões e oitocentos mil reais), a ser dividido em 2 (dois) anos: R\$ 2.900.000,00 (dois milhões e novecentos mil reais) no primeiro ano e R\$ 2.900.000,00 (dois milhões e novecentos mil reais) no segundo ano.</p>			<p>A contratação estará condicionada à aprovação do Projeto pelo Ministério da Cultura, na Lei Federal de incentivo à Cultura nº 8.313/91 ("Lei Rouanet"), e à sua respectiva publicação no Diário Oficial da União. Caso o Projeto seja aprovado na Lei Rouanet com valor inferior àquele com que foi contemplado no Programa Cultural, Petrobrás Cultural, patrocínio, da Petrobrás ficará reservado ao valor de captação autorizado pelo Ministério da Cultura e publicado no Diário Oficial da União. A documentação solicitada no momento da</p>	<p>Produção de espetáculo inédito que deve ser resultado da ação de pesquisa desenvolvida pela Companhia ao longo do primeiro ano de patrocínio.</p>	<p>Após a contratação, os recursos serão desembolsados em parcelas, liberadas de acordo com a comprovação de resultados parciais, aproximados periodicamente pelo Proponente do Projeto. O modo e as etapas de comprovado dos resultados e de liberação de quaisquer recursos serão definidos em comum acordo, entre a Petrobrás e o Proponente, segundo a natureza de cada projeto.</p>	<p>Portfólio da Companhia/Grupo, contendo o histórico de atuação - mínimo de 5 (cinco) anos -, críticas, material de imprensa, patrocínios e apoios já recebidos, folios, programas, cartazes e outros documentos que comprovem a atuação e o compromisso comunitário e social da Companhia ou Grupo; e Carta de Anuência dos detentores de publicações ou de quaisquer outras formas de registro e difusão de obras e acervos, e dos titulares dos direitos sobre eles, com seu respectivo valor de uso dos direitos, assinada e digitalizada.</p>

4.6 CCBB

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Aprovação pela Lei Rouanet	Modo de inscrição	Julgamento/ Critérios de seleção	Datas	Valores e Prazos	No de Projetos recebidos	No de contemplados	Contratação	Contra-Partidas OBRIGATORIAS	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Prestação de Contas	Observações, Dúvidas, comentários Edgap
<p>Em 1989, o Banco do Brasil inaugura no Rio de Janeiro o Projeto Brasil Musical, o BB. Em 1993 - Com a criação do Projeto Brasil Musical, o BB dá mais um passo para ampliar sua atuação para outras localidades e o compromisso com as comunidades e com o país;</p> <p>Em 1999, após cinco edições do Brasil Musical, o projeto passou a ser realizado em modalidades abrangendo outras regiões, ampliando seu alcance territorial.</p> <p>Assim nasce o Circuito Cultural, com a inauguração de mais um projeto em São Paulo em 2001 - O CCBB São Paulo é criado, consolidando a atuação do Banco no apoio à cultura. Em 2011 - O CCBB São Paulo é reconhecido pelo Conselho Nacional de Cultura, o Circuito Cultural ocupa uma posição intermediária entre atuação em nível nacional e atuação regional.</p>	<p>Renúncia fiscal</p>	<p>a) promover a instituição como apoiadora da cultura, comprometida com os anseios da sociedade;</p> <p>b) reforçar o conceito de empresa cidadã e o compromisso com as comunidades e com o país;</p> <p>c) agregar valor à marca BB, por meio de transferência de atributos relacionados à cultura;</p> <p>d) contribuir no processo de prospecção e fidelização dos segmentos de clientes interessados em todos os mercados e com o Banco do Brasil;</p> <p>e) ser instrumento na consolidação da estratégia do Banco junto a mercados prioritários.</p>	<p>Qualquer pessoa física ou jurídica, de qualquer natureza, inscrita no processo seletivo para a programação dos CCBBs, devendo estar em situação regular perante a legislação Federal, Estadual e Municipal, a Divisão de Ativação e Incentivo à Cultura (LAI Rouanet), o prazo para inscrição é de 30 dias antes do período de realização.</p>	<p>Os projetos devem estar preferencialmente aprovados na Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), com validade mínima de 12 meses para o período de realização.</p>	<p>Não há informação disponível sobre responsabilidades pela seleção dos projetos. O Centro Cultural Banco do Brasil possui uma comissão técnica, a multiplicidade de linguagens, o indolismo e, principalmente, a qualidade profissional da programação.</p> <p>Critérios: Relevância conceitual e temática Técnica "Artística" capacidade de realização ou envolvimento de profissionais com notória experiência Inovação "Originalidade" Adaptabilidade aos espaços "Arquitetônicos" Compatibilidade com a disponibilidade orçamentária e com padrões praticados Identidade institucional compromisso com a comunidade e o País.</p>	<p>O site não disponibiliza editais passados.</p>	<p>O site não disponibiliza editais passados.</p>	<p>O site não disponibiliza editais passados.</p>	<p>O site não disponibiliza editais passados.</p>	<p>Caso o projeto seja selecionado, o contrato deve ser firmado entre o beneficiário e o proponente do projeto, representado por pessoa física ou jurídica que tenha previsão em contrato social para a realização de atividades culturais.</p>	<p>O site não disponibiliza editais passados.</p>	<p>O site não disponibiliza editais passados.</p>	<p>Carta de Anúncia dos projetos, editais, documentos, publicações ou de qualquer outra natureza, elaborado de acordo com os editais de editais passados.</p>	<p>O eixo curatorial da programação dos projetos que (a) utilizem linguagens híbridas, novas tecnologias e suportes; (b) revelem a produção artística e cultural, cuja realização não se limite aos espaços tradicionais; (c) tenham caráter de inovação, regionalismo, cultura popular, diversidade, temas pertinentes, efêmeros, temas relevantes da sociedade e orientais e diálogo entre o tradicional e contemporâneo.</p>		<p>A seleção dos projetos que irão compor a programação 2009 prevê a aplicação de recursos do orçamento aprovado inscritos e até 30% em projetos aprovados em processos de seleção, diretas de escolhas, diretas de propostas, são projetos realizadas por pessoas físicas, jurídicas, Diretoria de Marketing e Comunicação do Banco do Brasil. Não há limitação de recursos para esta modalidade.</p>	

4.7 Votorantim

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Aprovação pela Lei Patronal	Modo de inscrição	Julgamento/ Critérios de seleção	Datas	Valores e Prazos	Nº de Projetos inscritos	Nº de contemplados	Contratação	Condições Obrigatórias	Forma Pagamento	Documentação	Particularidades	Prestação de Contas
<p>Em 2006, o Grupo rediretuiu e formalizou suas diretrizes de investimento na área cultural, com o objetivo de proporcionar o desenvolvimento da cultura, com destaque para a população jovem, principal beneficiária da Política Cultural do Grupo.</p> <p>O novo conceito do Instituto Votorantim Assim, desde 2006, o Grupo Votorantim direciona recursos para o apoio a iniciativas culturais em regiões menos desenvolvidas do País, que realizem ações culturais para estimular o interesse e ampliar o acesso dos cidadãos às atividades culturais. O Programa possui três linhas de atuação, com processos e arcamentos independentes:</p> <p>Seleção Pública de Projetos Culturais – Consiste em um processo seletivo aberto a proponentes de todo o Brasil.</p> <p>Desenvolvimento de Projetos Locais – Consiste em que proponentes de algumas cidades estratégicas para as empresas do Grupo Votorantim são convidadas a elaborar projetos culturais que atendam às necessidades específicas da região.</p> <p>Produção e Difusão de Conteúdo Cultural – O Grupo Votorantim mantém um núcleo de produção e disseminação de conteúdos especializados.</p>	<p>Recursos fiscais do Grupo Votorantim, aprovados pelo Conselho de Administração (PRONAC)</p>	<p>O Programa de Democratização Cultural Votorantim espõa iniciativas de portes e regiões menos desenvolvidas do País, que realizem ações culturais para estimular o interesse e ampliar o acesso dos cidadãos às atividades culturais.</p> <p>O Programa possui três linhas de atuação, com processos e arcamentos independentes:</p> <p>Seleção Pública de Projetos Culturais – Consiste em um processo seletivo aberto a proponentes de todo o Brasil.</p> <p>Desenvolvimento de Projetos Locais – Consiste em que proponentes de algumas cidades estratégicas para as empresas do Grupo Votorantim são convidadas a elaborar projetos culturais que atendam às necessidades específicas da região.</p> <p>Produção e Difusão de Conteúdo Cultural – O Grupo Votorantim mantém um núcleo de produção e disseminação de conteúdos especializados.</p>	<p>Podem participar da seleção os cidadãos que tenham residência no Brasil, que realizem ações culturais para estimular o interesse e ampliar o acesso dos cidadãos às atividades culturais. Os conteúdos devem ser atrativos e apresentados em locais de fácil acesso, de forma gratuita ou a baixo custo.</p>	<p>A inscrição de projetos é gratuita e aberta a pessoas físicas ou jurídicas. São aceitos projetos que tenham natureza cultural e sejam de interesse público. Após a análise, somente projetos que se enquadram no Programa Nacional de Apoio à Cultura são o término do período de inscrição.</p>	<p>Os projetos recebidos são avaliados por uma Comissão Técnica independente, formada por especialistas da área cultural. A decisão final é a cargo do Comitê e do Conselho do Instituto Votorantim. Os projetos selecionados são apresentados aos especialistas. A análise técnica dos 1.559 projetos inscritos na seleção pública foi realizada em 2007, ficou a cargo dos seguintes especialistas da área cultural: Felipe Arrington, Gabriela Lenta e Raylito.</p>	<p>Entre os dias 24 de agosto e 08 de setembro de 2008, as 16h.</p>	<p>O Programa de Democratização Cultural Votorantim investiu R\$ 4 milhões em sua 3ª seleção pública de projetos. O processo seletivo de projetos de pequeno, médio e grande porte, que saubem um valor de R\$ 150 mil a R\$ 1 milhão. Cada projeto selecionado deve respeitar o seguinte valor mínimo: R\$ 150 mil (R\$ 150 mil) para projetos de pequeno porte e R\$ 1 milhão (R\$ 1 milhão) para projetos de médio e grande porte. O Grupo Votorantim deverá respeitar o seguinte valor mínimo: R\$ 150 mil (R\$ 150 mil) para projetos de pequeno porte e R\$ 1 milhão (R\$ 1 milhão) para projetos de médio e grande porte.</p>	<p>Em 2007, na seleção pública de projetos, foram inscritos 1.559 projetos.</p>	<p>Em 2008, o Programa de Democratização Cultural investiu R\$ 4 milhões em projetos de todas as áreas culturais - artes visuais, artes cênicas, artes plásticas, literatura, música e patrimônio. Desde que objetivem a inclusão, experimentação e vivência de conteúdos culturais pelo público, com ênfase na população jovem, o Programa de Democratização Cultural Votorantim pode trazer inovações perante a edição anterior. Este ano, não houve alterações nas regras de participação. O Grupo Votorantim mantém um núcleo de produção e disseminação de conteúdos especializados. O Grupo Votorantim mantém um núcleo de produção e disseminação de conteúdos especializados.</p>	<p>O Instituto Votorantim disponibiliza, por meio de acordos com parceiros, as condições necessárias para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos.</p>	<p>O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos.</p>	<p>O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos.</p>	<p>O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos.</p>	<p>O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos.</p>	<p>O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos. O Grupo Votorantim oferece suporte técnico e administrativo para a realização dos projetos.</p>	

4.8 Telemar

Histórico	Fonte dos Recursos	Objetivos	Quem pode se inscrever	Aprovação pela Lei Rouanet	Modo de Inscrição	Julgamento/ Critérios de seleção	Datas	Valores e Prazos	No de Projetos Acebitados	No de contemplados	Contratação
<p>Segundo site da empresa, "ao patrocinar cultura brasileira, a Telemar quer ir além da instantaneidade do aqui e agora. A empresa busca a democratização do acesso às manifestações culturais pelos mais diferentes segmentos da população. Há seis anos, o Grupo Telemar, através do Programa, vem viabilizando [...] as mais diversas manifestações artísticas, posicionando-se como uma das principais empresas patrocinadoras do país."</p>	<p>Renúncia Fiscal: para a seleção de projetos é necessário que o projeto cultural inscrito em Lei de Incentivo à Cultura. Neste sentido, para a elevação da parceria será necessário apresentar a publicação desta aprovação, nos respectivos diários estadual e federal.</p>	<p>O Programa Telemar de Patrocínios Culturais incentiva a valorização de projetos originais e criativos que apostem na utilização de novas técnicas e linguagens ao mesmo tempo que oferecem oportunidade de acesso a um público tradicionalmente afastado da agenda cultural do país. Segundo site da empresa, "hoje, pode-se dizer que as principais características do Programa Telemar de Patrocínios Culturais Incentivados são: a busca da integração da tradição com ideias inovadoras, o incentivo à descentralização da produção, o investimento na formação de novos públicos e a democratização do acesso à cultura".</p>	<p>Você deve se cadastrar no nosso site, como pessoa física ou jurídica. Ao se cadastrar, você deverá escolher uma senha. Depois de cadastrado, você pode inscrever um ou mais projetos, utilizando sua senha.</p>	<p>A realização do patrocínio pelo Programa de Patrocínios Culturais Incentivados está condicionada à aprovação dos projetos nas leis estaduais de Cultura, ou pelo Ministério da Cultura, na Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet).</p>	<p>Cadastrando-se no site, como pessoa física ou jurídica. Ao se cadastrar, escolhe-se uma senha. Depois de cadastrado, pode-se inscrever um ou mais projetos, utilizando sua senha.</p>	<p>Todos os projetos inscritos serão analisados por uma Comissão escolhida e definida pela Empresa. Segundo site da empresa a análise da ideia central do projeto," o projeto deve ter uma apresentação clara; Credibilidade do Proponente, através de exame do currículo, bem como da checagem das informações referentes a todos os componentes da ficha técnica; Criatividade e originalidade; Valorização de novos talentos; Valorização das manifestações culturais brasileiras; Novas linguagens; Integração de mais de uma linguagem artística no projeto; Diretrizes e objetivos bem definidos; Orçamento preciso; Proposta de estratégias coerentes para a democratização do acesso ao produto artístico por parte dos segmentos da população normalmente afastados da produção cultural do país."</p>	<p>Dezembro 2006 - 2007</p>	<p>O site não disponibiliza editais passados.</p>	<p>Em 2007 foram inscritos 2360 projetos culturais. Em 2007 foram selecionadas 65 iniciativas</p>		

1. Municipal

1.1 Fomento (1/2)

Edital / Edição	Categoria	Nome Projeto	Núcleo	PJ	Valor Pedido	Prêmio	Desconto
Fomento -4a	na	animal mais forte do mundo	Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira				
Fomento -4a	na	Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis	Vera Sala				
Fomento -4a	na	Cabeça do Orfeu	J. Garcia de Dança Contemporânea				
Fomento -4a	na	Intercâmbio Canibal	Cia. Oito Nova Dança				
Fomento -4a	na	Show: volume 2 - Desaba	Cristian Duarte				
Fomento -4a	na	Minik Mondó - 10 Anos	Grupo Minik Mondó				
Fomento -4a	na	Cia. Corpos Nômades e sua sede "O Lugar"	Cia. Corpos Nômades				
Fomento -4a	na	Tabibito Viajante	Núcleo Fu Bu Myo In				
Fomento -4a	na	Danças 12 Anos	Cia. Danças				
Fomento -4a	na	Francisca da Silva de Oliveira	Eliana Aparecida Santana				
Fomento -4a	na	Corpo Memória Cidade Cena	Passo Livre				
Fomento -4a	na	Cantos Malditos	Cia. Borelli de Dança				
Fomento -4a	na	Jogos Casuais	Marco Moraes				
Fomento -4a	na	Sapatos Brancos	Luis Ferron				
Fomento -4a	na	Um Corpo que não agüenta mais	Marta Soares Grupo de Dança				
Fomento -3a	Manutenção	Projeto de Manutenção Núcleo Artérias	Núcleo Artérias	CPT	134.350,00	110.000,00	18%
Fomento -3a	Manutenção	Lúdico	CIA. Druw	Druwe Produções	248.864,00	175.000,00	30%
Fomento -3a	Manutenção	Índice dos Primentos Versos	PULTZ Teatro Coreográfico	Paulista de Teatro	247.950,00	200.000,00	19%
Fomento -3a	Manutenção	homem desaparecerá como um rosto na areia no limite do	Key Zetta e CIA.	Paulista de Teatro	154.000,00	110.000,00	29%
Fomento -3a	Manutenção	Influência	CIA. Nova Dança 4	Paulista de Teatro	250.000,00	175.000,00	30%
Fomento -3a	Criação de Coreografia	Antes da Queda	Dois Corpos – Juliana Moraes	Paulista de Teatro	215.000,00	150.000,00	30%
Fomento -3a	Circulação	Plataforma OMSTRAB	Núcleo OMSTRAB	Paulista de Teatro	248.800,00	220.000,00	12%
Fomento -3a	Circulação	Repentista do Corpo nos 4 cantos da cidade	CIA. Repentista do Corpo	Produções Cinematográ	142.000,00	100.000,00	30%
Fomento -3a	Circulação	Popular no Universo Contemporâneo	Grupo Babado de Chita	Paulista de Teatro	187.728,00	110.000,00	41%
Fomento -3a	Circulação	Qualquer Coisa Que a Senhora Quiser	CIA. Viga de Dança	Viga Espaço Cênico	96.924,00	75.000,00	23%
Fomento -3a	Circulação	Corpo Erótico	Carmem Gomide	Paulista de Teatro	112.232,00	75.000,00	33%

1.1 Fomento (2/2)

Edital / Edição	Categoria	Nome Projeto	Núcleo	PJ	Valor Pedido	Prêmio	Desconto
Fomento -2a	Espectáculos Públicos	Khronos	Khronos -			R\$ 107.000,00	
Fomento -2a	Espectáculos Públicos	De um lugar para outro	Cia. Cênica Nau de Ícaros			R\$ 148.253,00	
Fomento -2a	Espectáculos Públicos	Passo do Frevo	Brincante Produções Artísticas	Produções Artísticas		R\$ 149.520,00	
Fomento -2a	Criação Coreográfica	Parangolés	Cia. Teatro de Dança Mariana Muniz			R\$ 175.858,00	
Fomento -2a	Criação Coreográfica	1,2,3,4,5 Dançadeiras	Cia Giz de Cena			R\$ 160.000,00	
Fomento -2a	Criação Coreográfica	The Beatles	Cia Silenciosa			R\$ 174.800,00	
Fomento -2a	Criação Coreográfica	Era infinitamente Maio	Espaço Viver			R\$ 155.000,00	
Fomento -2a	Criação Coreográfica	Sob a Nudez dos Olhos	Cia. Fragmento de Dança			R\$ 77.500,00	
Fomento -2a	Dança Contemporânea	O Ilha	Marcos Sobrinho			R\$ 105.593,00	
Fomento -2a	Dança Contemporânea	Coreológicas	Cia Caleidos			R\$ 181.493,80	
Fomento -2a	Dança Contemporânea	"Q" - Danças -	Q - Danças -			R\$ 195.593,80	
Fomento -2a	Dança Contemporânea	Um conto idiota	J Garcia & Cia			R\$ 203.593,80	
Fomento -2a	Dança Contemporânea	Núcleo de Improvisação	Núcleo de Improvisação			R\$ 165.593,00	
Fomento -1a	Criação de Coreografia	O Homem continua ou Como um homem pode achar que é	Key Zetta e Cia	Cooperativa de Teatro		R\$ 60.000,00	
Fomento -1a	Criação de Coreografia	Dr. Discutindo as relações	Made in	Cooperativa de Teatro		R\$ 90.000,00	
Fomento -1a	Criação de Coreografia	¿ Por que no hacemos cine?	Cia Lambe-Lambe de Teatro e afins	Cooperativa de Teatro		R\$ 90.000,00	
Fomento -1a	Dança Contemporânea	O Corpo e a Cidade	Cia Artesão do Corpo/Dança-teatro	Cooperativa de Teatro		R\$ 180.000,00	
Fomento -1a	Dança Contemporânea	Olhos invisíveis	P.U.L.T.S Teatro	Cooperativa de Teatro		R\$ 196.000,00	
Fomento -1a	Dança Contemporânea	Projeto de Fomento das atividades da Cia Corpos	Cia Corpos Nômades	Cooperativa de Teatro		R\$ 183.000,00	
Fomento -1a	Dança Contemporânea	Anjo Novo	Passo livre	Cooperativa de Teatro		R\$ 155.000,00	
Fomento -1a	Dança Contemporânea	Dança Associação à Cidade	Célia Gouvêa Grupo de Dança	Cooperativa de Teatro		R\$ 178.000,00	
Fomento -1a	Dança Contemporânea	Taanteatro + 15 anos	Taanteatro Cia	Cooperativa de Teatro		R\$ 200.000,00	
Fomento -1a	Dança Contemporânea	Como viver junto	Marta Soares Grupo de Dança Teatro	Cooperativa de Teatro		R\$ 140.000,00	
Fomento -1a	Espectáculo Público	Omstrab 10 anos	Núcleo Omstrab	Cooperativa de Teatro		R\$ 130.000,00	
Fomento -1a	Espectáculos Públicos	Balangandança 1, 2, 3... e Já!	Balangandança Cia	Cooperativa de Teatro		R\$ 178.000,00	
Fomento -1a	Espectáculos Públicos	O processo	Cia Borelli de Dança	Cooperativa de Teatro		R\$ 130.000,00	

2. Estadual

2.1.1 Pac 4 – 2006

Edital / Edição	Categoria	Nome Projeto	Núcleo	PJ	Prêmio
PAC 04 2006	Modulo 1	Récita... De Um Movimento Só		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 04 2006	Modulo 1	Lado B		Art Plan Produção	30.000,00
PAC 04 2006	Modulo 1	Hana		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 04 2006	Modulo 1	In-cômodo-ser-eu-só tanta-gente		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 04 2006	Modulo 1	El Puerto		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 04 2006	Modulo 2	Alumeia!		Lumina Cine	60.000,00
PAC 04 2006	Modulo 2	Lacuna		Desenvolvimento da UNICAMP	60.000,00
PAC 04 2006	Modulo 2	12 mentiras sobre a mesma Garrafa		Companhia de Danca LTDA -	60.000,00
PAC 04 2006	Modulo 2	Enluaradas		Paulista de Teatro	60.000,00
PAC 04 2006	Modulo 2	Compendio para a Infancia		Paulista de Teatro	60.000,00
PAC 04 2006	Modulo 2	Crendices... Quem disse?		Oriximina de Danca Afro	60.000,00
PAC 04 2006	Modulo 2	Por Enquanto... Cia Boreli de Danca?		Paulista de Teatro	60.000,00
PAC 04 2006	Modulo 2	Valsa Crua		Cooperativa de Teatro	60.000,00
PAC 04 2006	Modulo 2	Jardim de Rosa Mudas		Cooperativa de Teatro	60.000,00
PAC 04 2006	Modulo 2	A Estrela que Virou no vento		Projeto Brasileiro de Danca	60.000,00

2.1.2 PAC 4 – 2007

Edital / Edição	Categoria	Nome Projeto	Núcleo	PJ	Prêmio
PAC 04 2007	Modulo 1	A inquietudo com o entorno ou o entorno da inquietude		Cooperativa Paulista de Teatro	15.000,00
PAC 04 2007	Modulo 1	Alveolos		Producoes Artisticas Ltda	15.000,00
PAC 04 2007	Modulo 1	Bichos da seda deslocados?		Cooperativa Paulista de Teatro	15.000,00
PAC 04 2007	Modulo 1	Dramaturgia e Espaco: Resignificacao do Lugar Comum		Cooperativa Paulista de Teatro	15.000,00
PAC 04 2007	Modulo 1	Memmorial do Quarto escuro		Cooperativa Paulista de Teatro	15.000,00
PAC 04 2007	Modulo 2	Arremesso		Cooperativa Paulista de Teatro	45.000,00
PAC 04 2007	Modulo 2	Escavavoes		Cooperativa Paulista de Teatro	45.000,00
PAC 04 2007	Modulo 2	Luciola		Cooperativa Paulista de Teatro	45.000,00
PAC 04 2007	Modulo 2	Sob Neblina		Cooperativa Paulista de Teatro	45.000,00
PAC 04 2007	Modulo 2	Wabi Sabi		Cooperativa Paulista de Teatro	45.000,00
PAC 04 2007	Modulo 3	Cinco		Cooperativa Paulista de Teatro	60.000,00
PAC 04 2007	Modulo 3	Duas mulheres com sombrinhas brancas no lugar da Fabrica de Explosivos...		Prodiissionais de Danca de Sao Jose	60.000,00
PAC 04 2007	Modulo 3	Ponto de Fuga		Leao - ME Plato Producoes	60.000,00
PAC 04 2007	Modulo 3	Tracado Dentro		Cooperativa Paulista de Teatro	60.000,00
PAC 04 2007	Modulo 3	Um artista da fome		Cooperativa Paulista de Teatro	60.000,00

2.2.1 Pac 5 - 2006

Edital / Edição	Categoria	Nome Projeto	Núcleo	PJ	Prêmio
PAC 05 2006	Modulo 1	A pe Walking the line		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 05 2006	Modulo 1	Ambulante		Producoes Artisticas Ltda	30.000,00
PAC 05 2006	Modulo 1	Tres tempos num quarto sem lembranca		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 05 2006	Modulo 1	Disseram que eu eu era japonesa		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 05 2006	Modulo 1	Rimas no corpo		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 05 2006	Modulo 2	Escuta que danca		Cooperativa de Teatro	60.000,00
PAC 05 2006	Modulo 2	Historias da ½ noite		Paulista de Teatro	60.000,00
PAC 05 2006	Modulo 2	Experimentacoes inevitaveis		Paulista de Teatro	60.000,00
PAC 05 2006	Modulo 2	Corpoemas		Realizacao de Eventos Ltda	60.000,00
PAC 05 2006	Modulo 2	Projeto Totem		Producoes Artisticas e	60.000,00
PAC 05 2006	Modulo 2	Ascese, Pequeno Tratado sobre o Abismo ou o Jardim das Roxas		Cooperativa Pauli	60.000,00
PAC 05 2006	Modulo 2	Pop Virtual Companhia de Danca		Prodiissionais de Danca de Sao	60.000,00
PAC 05 2006	Modulo 2	Circuito 1,2,3 portatil Sp		Leao - ME Plato Producoes	60.000,00
PAC 05 2006	Modulo 2	Calcada Plugada		Paulista de Teatro	60.000,00
PAC 05 2006	Modulo 2	Fuga da mosca		Paulista de Teatro	60.000,00

2.2.2 Pac 5 – 2007

Edital / Edição	Categoria	Nome Projeto	Núcleo	PJ	Prêmio
PAC 04 2007		Ailha do Jose		Cooperativa Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 04 2007		Brinquedos e Inventos para Dançar		Producoes Artisticas Ltda	30.000,00
PAC 04 2007		Circuito Kafka		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 04 2007		De Gelo		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 04 2007		Fernando Machado : Dancando por ai - 2x1		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 04 2007		Francisca da Silva Oliveira - Chica da Silva - Um Esboco		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 04 2007		Tateando a noite com os pes		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 04 2007		Tres Olhares Sobre a Danca		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 04 2007		Um Lugar de Sarah, ou Qualquer Coisa que a Senhora Quiser		Paulista de Teatro	30.000,00
PAC 04 2007		Um outro tempo liquido - Caleidoozo		Paulista de Teatro	30.000,00

3.Federal

3.1 Funarte Klaus Viana

Edital / Edição	Nome Projeto	Núcleo	PJ	Prêmio
Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2007	DESOSSO O OSSO E (FLUTUO)	Cia Vitrola Quântica	Cooperativa Paulista de Teatro	50.000,00
Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2007	CARTOGRAFIA DR	Made in São Paulo	Cooperativa Paulista de Teatro	50.000,00
Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2007	HAGOROMO, O MANTO DE PLUMAS	Núcleo Emilie Sugai	Cooperativa Paulista de Teatro	50.000,00
Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2007	ENTRE SÃO PAULO E MARANHÃO	Manzatti e Simon Produções e associação em cultura popular		50.000,00
Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2007	DISPOSIÇÕES TRANSITÓRIAS OU PEQUENAS MORTES	Vera Sala / Daniel Fagundes	Cooperativa Paulista de Teatro	50.000,00
Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2007	CULTURACURACU	Célia Gouveia	Cooperativa Paulista de Teatro	50.000,00
Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2007	DEZ SOLOS E REVERBERAÇÕES	Key Zetta e Cia	Cooperativa Paulista de Teatro	100.000,00
Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2007	RUTH RACHOU - 80 ANOS	José Renato Fonseca de Almeida	Cooperativa Paulista de Teatro	100.000,00
Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2007	O BARULHO INDISCRETO DA CHUVA	Cia Corpos Nômades	Cooperativa Paulista de Teatro	100.000,00

4. Privado

4.1 Cultura Inglesa

Edital / Edição	Nome Projeto	Pessoa Física	Artista inspirador	Valor	Prêmio	Curadores	Desconto
12ª Cultura Inglesa Festival	Fragile	Maurício de Oliveira	Damien Hirst	27.000,00	5000,00 para 1 em cada categoria	Renata Melo e as jornalistas Inês Bógea e Karla Dunder.	não ha desconto
12ª Cultura Inglesa Festival	Cornélia	Sheila Arêas	Cornelia Parker	27.000,00			não ha desconto
12ª Cultura Inglesa Festival	Beije minha alma	Vanessa Macedo	Tracey Emin	27.000,00			não ha desconto
11ª Cultura Inglesa Festival	Um lugar de Sarah, ou qualquer coisa que a senhora quizer	Sônia Lopez Soares, Tatiana Guimarães e o ator João Miguel	Sarah Lucas	27.000,00	5000,00 para 1 em cada categoria		não ha desconto
11ª Cultura Inglesa Festival	Corpo erótico	Carmem Gomide, direção Mariana Muniz	Lucien Freud	27.000,00			não ha desconto
11ª Cultura Inglesa Festival	Querida senhorita O.	Juliana Moraes	Willian Shakespeare	27.000,00			não ha desconto
10ª Cultura Inglesa Festival	Nós, Elas e Eu	do Grupo Arte Povera, sob direção de Lara Pinheiro	Inspirado no artista de Richard Long				não ha desconto
10ª Cultura Inglesa Festival	A Pé – Walking the line	dirigida por Key Sawao					não ha desconto
10ª Cultura Inglesa Festival	Relevo da Confraria da Dança	com direção de Diane Ichimaru					não ha desconto
9ª Cultura Inglesa Festival	Outras Formas	na Catarina e Ângelo Madureira					não ha desconto
9ª Cultura Inglesa Festival	Gilberto & George	Leandro Feigenblatt e Marina Caron					não ha desconto
9ª Cultura Inglesa Festival	Alexandra Itacarambi e Juliana Moraes.	Corpos Partidos					não ha desconto
8ª Cultura Inglesa Festival	Reflection (Self Portrait)"	Cia Borelli de dança		24000,00			não ha desconto
8ª Cultura Inglesa Festival	O Caminho se faz ao Caminhar	Grupo Excaravelhas	David Hockney	24000,00			não ha desconto
8ª Cultura Inglesa Festival	Porque Nunca Me Tornei um/a Dançarino/a	Adriana Grechi		24000,00			não ha desconto
7ª cultura inglesa							

4.2.1 Petrobrás

Edital / Edição	Categoria	Nome Projeto/ Núcleo
Ano - 2007	Manutenção de companhias de teatro e dança	Grupo Corpo
		Grupo Galpão
		Teatro Oficina
		Dança Comunidade - Ivaldo Bertazzo
		Cia Deborah Colker
		Cia Armazém
		Obs: As ações acima são de Continuidade.
		Cisne Negro - 2007
		Cia dos Atores - 2007
		Vertigem - 2007
		Quasar Cia de Dança - 2007
		Giramundo Teatro de Bonecos - 2007
		Cena 11 - 2007
		Cazumbá - 2007
		Ói nós aqui traveiz - 2007
		Intrépida Trupe - 2007
		Cia dos Comuns: um teatro negro brasileiro - 2007
		Teatro de Anônimo - 2007
		Armatrux - 2007

4.2.2 Petrobrás

Edital / Edição	Categoria	Nome Projeto/ Núcleo
Ano - 2007	Festivais de teatro, dança e circo e outras ações de difusão	RioCenaContemporânea
		Festival Internacional de Londrina - Filo
		Porto Alegre em Cena
		Festival Internacional de São José do Rio Preto
		Cena Contemporânea - Brasília
		Festival de Teatro de Curitiba - FTC
		Festival de Recife do Teatro Nacional - 2007
		Festival de Inverno de Campina Grande - 2007
		Encontrarte – Encontro de Teatro da Baixada Fluminense com itinerância - 2007
		Intercâmbio de Linguagens - Centro de Referência do Teatro Infantil - 2007
		Festival Nacional do Teatro Infantil de Blumenau - 2007
		Festival de Dança de Joinville - 2007
		Festival Panorama de Dança 2007
		Festival de Dança de Recife - 2007
		Bienal Internacional de Dança do Ceará
		Fórum Internacional de Dança - 2007
		Festival internacional da Novadança - 2007
		Festival de Dança Conexão Sul - 2007
		Festival de Circo do Brasil (Pernambuco) – 2007
		Festival Mundial de Circo (Minas Gerais) - 2007
		Anjos do Picadeiro - encontro de palhaços - 2007
		Cinearte Sarau - 2007
		Rito de Passagem - 2007
	Editais externos / Projetos especiais	Funarte Teatro Myriam Muniz (Ação Extraordinária Petrobras-MinC)
		Funarte Klaus Vianna (Ação Extraordinária Petrobras-MinC)
		Funarte Carequinha (Ação Extraordinária Petrobras-MinC)
	Acervos publicações e sites	Acervo Klaus Vianna
		Acervo Maria Clara Machado
		Grande Othelo - 90 anos
		Grupo Corpo - 30 anos
		Grupo Galpão - 20 anos de estrada i dança
		O elogio da bobagem
		Teatro de Arena
	Formação e reflexão	Centro Interativo de Circo
		Cia Aplauso
		Cia Dançando para não dançar
		Conexã Sul
		EDISCA
		Encontro Mundial das Artes Cênicas ECUM
		Escola Nacional do Circo
		Espaço Café Cultural
		Fábrica de Teatro Popular
		Nós do morro
		Teatro para todos
	Produção de espetáculos	DeAnima Ballet contemporâneo
		Memorial
		Nederlands dans theater 2
		Nove de frevereiro
		Ópera "Ocientista"
		Ópera Alabê de Jerusalém
		Sassaricando, O Rio inventou a marchinha
		Teatro Municipal do Rio de Janeiro
		Um barco para o sonho

4.3 ITAÚ Rumos Dança

Edição / Nome Projeto/ obras	Núcleo/ Pessoa Fis	Prêmio	Nome Projeto/ video-dança
Rumos Dança -3ª "E Eu Disse"	Leticia Sekito (SP)	\$26 mil	BA □ Matheus Rocha (videomaker) e Jorge Alencar (coreógrafo)
Rumos Dança -3ª Por Si Só	Helder Vasconcelos (PE)	\$26 mil	CE □ Alexandre Veras (videomaker) e Paulo Caldas (coreógrafo)
Rumos Dança -3ª "Degelo"	companhia Siameses (SP)	R\$35 mil.	MG □ Byron O'Neill (videomaker) e Marcelo Cordeiro (coreógrafo)
Rumos Dança -3ª "Bom de Quebrar "	Verônica de Moraes (BA)	\$26 mil	RJ □ Alex Cassal (videomaker) e Alice Ripoll (coreógrafa) □
Rumos Dança -3ª "Pequena Subversão"	Valéria Vicente (PE)	\$26 mil	Elisa Pessoa (videomaker) e Celina Portella (coreógrafa)
Rumos Dança -3ª "Deslimes"	Clara Trigo (BA)	\$26 mil	□ Tatiana Gentile (videomaker) e Karenina de los Santos (coreógrafa)
Rumos Dança -3ª "OP1"	Lali Krotoszynski (SP)	\$26 mil	□ Theo Dubeux (videomaker) e Lilyen Vass (coreógrafa) □
Rumos Dança -3ª "Desmundos"	Luis Ferron (SP)	\$26 mil	Valeria Valenzuela (videomaker) e Cláudia Müller (coreógrafa)
Rumos Dança -3ª "Ruído"	Núcleo Artérias (SP)	\$26 mil	SC □ Edson Fattore (videomaker) e Ida Mara Freire (coreógrafa)
Rumos Dança -3ª "Imagens Deslocada"s	grupo Movasse (MG)	R\$35 mil.	SP □ Alexandre Casagrande (videomaker) e Lara Pinheiro (coreógrafa)
Rumos Dança -3ª "Spiro"	projeto D.A.M. (SP)	R\$35 mil.	□ Ana Paula Albé (videomaker) e Micheline Torres (coreógrafa) □
Rumos Dança -3ª O Poste, a Mulher e o Bambu	grupo Dimenti (BA)	R\$35 mil.	Eduardo Garcia (videomaker) e Marcelo Bucoff (coreógrafo) □
Rumos Dança -3ª Vapor	Helena Bastos e Raul Rachou (SP)	\$26 mil	Luiz Duva (videomaker) e Daniela Castro (coreógrafa) □
Rumos Dança -3ª "Magno- Pírol	Graco Alves (CE)	\$26 mil	Maurício Eça (videomaker) e Luiz de Abreu (coreógrafo) □
Rumos Dança -3ª Outras Partes - O Corpo é a Mídia da Dança?	Vanilton Lakka (MG)	\$26 mil	Nelson Eno (videomaker) e Juliana Moraes
Rumos Dança -3ª Mamma de Ser Profundo ou Por quê eu Parei de Jogar Futebol?	João Fernando Cabral (RS)	\$26 mil	
Rumos Dança -3ª "Maria José"	Helena Vieira (RJ)	\$26 mil	
Rumos Dança -3ª "Amarelo"	com Elisabete Finger (PR)	\$26 mil	
Rumos Dança -3ª "Solução Para Todos os Problemas do Mundo"	Stéphanhy Mattanó e Neto Machado (PR)	\$26 mil	
Rumos Dança -3ª "In-organic"	Marcela Levi (RJ)	\$26 mil	
Rumos Dança -3ª "Gêmeos"	Alex Cassal e Michelle Moura (RJ)	\$26 mil	
Rumos Dança -3ª "Alcântara"	Daniela Dini (SP)	\$26 mil	
Rumos Dança -3ª "Organizador de Carne"	Sheila Ribeiro e Josh S. (SP)	\$26 mil	
Rumos Dança -3ª "Pele Pelo Osso"	Daniel Fagundes (SP)	\$26 mil	
Rumos Dança -3ª "Um Corpo do qual se Desconfia"	Juliana Moraes e Anderson Gouvêa (SP)	\$26 mil	
Rumos Dança -2ª	Gícia Amorim,	\$15 mil	
Rumos Dança -2ª	Quik Cia. de Dança,	\$20 mil	
Rumos Dança -2ª	Cia. Mário Nascimento,	\$20 mil	
Rumos Dança -2ª	Cinthia Kunifas,	\$15 mil	
Rumos Dança -2ª	Corpos Nômades,	\$20 mil	
Rumos Dança -2ª	Wagner Schwartz,	\$15 mil	
Rumos Dança -2ª	Thembi Rosa,	\$15 mil	
Rumos Dança -2ª	Luiz de Abreu,	\$15 mil	
Rumos Dança -2ª	Livia Seixas e Sheila Arêas,	\$15 mil	
Rumos Dança -2ª	Cristina Moura,	\$15 mil	
Rumos Dança -2ª	Adriana Banana,	\$15 mil	
Rumos Dança -2ª	Ana Catarina Vieira e Ângelo Madureira.	\$15 mil	
Rumos Dança -2ª	Marta Soares	\$15 mil	
Rumos Dança -2ª	André Vidal e Matheus Nachtergaele.	\$15 mil	