

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

RENATA ANDRÉA AQUINO DEFINA

**FOMENTO À DANÇA NO ESTADO DE SÃO PAULO:
ANÁLISE DOS PROJETOS APROVADOS NO PROAC – EDITAL DE PRODUÇÃO
DE ESPETÁCULO INÉDITO E TEMPORADA DE DANÇA NO PERÍODO 2016-2020.**

UBERLÂNDIA

2023

RENATA ANDRÉA AQUINO DEFINA

**FOMENTO À DANÇA NO ESTADO DE SÃO PAULO:
ANÁLISE DOS PROJETOS APROVADOS NO PROAC – EDITAL DE PRODUÇÃO
DE ESPETÁCULO INÉDITO E TEMPORADA DE DANÇA
NO PERÍODO 2016-2020.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas - Conhecimentos e Interfaces da Cena

Orientador:
Prof. Dr. Alexandre José Molina

UBERLÂNDIA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

D313f
2023 Defina, Renata Andrea Aquino, 1982-
Fomento à dança no Estado de São Paulo [recurso eletrônico]: análise dos projetos aprovados no PROAC – edital de produção de espetáculo inédito e temporada de dança no período 2016-2020 / Renata Andrea Aquino Defina. - 2023.

Orientador: Alexandre José Molina.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.6015>

Inclui bibliografia.

1. Dança. 2. Artes cênicas. 4. I. Molina, Alexandre José, 1978-, (Orient.). III. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. IV. Título.

CDU:793.3

Rejâne Maria da Silva – CRB6/1925
Bibliotecário documentalista



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	06/03/2023	Hora de início:	14:10	Hora de encerramento:	16:20
Matrícula do Discente:	12112ARC017				
Nome do Discente:	Renata Andréa Aquino Defina				
Título do Trabalho:	Fomento à Dança no estado de São Paulo: Análise dos Projetos Aprovados no ProAC – Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança no período 2016-2020				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: conhecimentos e interfaces da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Gestão e Política Cultural na Contemporaneidade: desafios e perspectivas.				

Reuniu-se no Auditório 5O-A, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores/as Doutores/as: Jarbas Siqueira Ramos (UFU); Lúcia Helena Alfredi de Matos (UFBA), que participou de forma remota; e Alexandre José Molina, orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Professor Alexandre José Molina, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre José Molina, Presidente**, em 06/03/2023, às 16:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lúcia Helena Alfredi de Matos, Usuário Externo**, em 06/03/2023, às 16:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jarbas Siqueira Ramos, Presidente**, em 06/03/2023, às 16:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4225583** e o código CRC **3D31C0BF**.

In memoriam de Antonia Gomes de Aquino.
Aos grupos de dança que, extraordinariamente, resistem em coletivo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Marcus por dividir comigo o amor pela pesquisa, por incentivar as primeiras aspirações deste estudo e pelo auxílio jurídico amoroso e insistente na coleta de dados, sem o qual esta pesquisa não aconteceria. Obrigada pela calma e cuidado diários.

À minha família, que aqui defino como amor, paciência e fé, constantemente renovados a cada caminho que sigo. Em especial à minha mãe, que dentre tantas perspicácias, registrou em meu álbum de infância: “Renata aprendeu a dançar antes de andar”. Vai ver eu acreditei. Ao meu pai, o primeiro coreógrafo que conheci, especialista em quadrilhas juninas. Aos meus irmãos, por serem sinônimos de união, até quando discordamos. À minha irmã, pela cumplicidade maior. Às minhas três sobrinhas dançantes, pelo riso fácil e amor simples.

Ao Prof. Dr. Alexandre José Molina, pela orientação ativa, pela escuta atenta e olhar amplo em todo o processo. Sou também maravilhada por seus ensinamentos durante o estágio docência.

A todos os professores do PPGAC da UFU, em especial ao Prof. Dr. Mario Piragibe, disparador do meu forte senso de pertencimento às Artes (dentro da Academia).

Aos Professores Doutores Lúcia Matos e Jarbas Siqueira, pela disponibilidade em colaborar com a pesquisa, de modo tão construtivo e afetoso ao tema.

Aos amigos sapateadores Ana Luiza Yosetake e Rodrigo Lima, que me levam pela mão, pisam no mesmo chão e constroem paisagens sonoras em tempos difíceis.

À Família Bellizzi, por me ensinar, constantemente, a apreciar a comida e os encontros.

Ao Coletivo Fuligem de Comunicação e Arte, em especial à amiga Nathalia Fernandes.

Ao antigo movimento MuDança Ribeirão, atualmente uma produtora, por seguir resistindo na cidade, firme perante suas crenças na coletividade, dinâmico em relação aos modos de organização.

Aos amigos e mestrandos Beatriz Vilas Boas, Camila Amuy e Washington de Paula pelas trocas constantes e afetivas.

À amiga Panmela Tadeu, que, com seu livro, foi inspiração e semente.

Aos amigos Beatriz e Ilis, pela genuína confiança e bondade.

Aos artistas do Roteiro 13 do Circuito Sesc de Artes, por me proporcionarem a mais alegre experiência de convivência e trabalho nas artes integradas.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, FAPEMIG, por apoiar a realização desta pesquisa.

Finalmente, agradeço imensamente a todos os artistas que tiveram seus projetos analisados ao longo desta dissertação. Seus sonhos, desejos e modos de produção, traduzidos em forma de palavras, foram compartilhados e analisados no intuito genuíno de contribuir com a produção de conhecimento científico no acompanhamento de Políticas Culturais para a dança.

“Fracassar é uma condição de quem escreve. A vida sempre escapa. A vida transborda, a vida é maior.”
(BRUM, 2021, p. 93)

RESUMO

Esta pesquisa de caráter documental, descritivo e explicativo teve como objetivo a análise das características dos projetos contemplados no Programa de Ação Cultural – ProAC – Concurso de Apoio a Projetos de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança no Estado de São Paulo, no período de 2016 a 2020. Para tanto, foi feita uma solicitação dos projetos aprovados, junto à Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, via Lei de Acesso à Informação (Lei Federal n.º 12.527 de 2011), obtendo-se o conteúdo de 38 projetos aprovados no referido edital e período. A partir do Método Misto de Pesquisa, com coleta e análise de dados quantitativos e qualitativos em um único estudo (CRESWELL, 2007), a pesquisa levanta indicadores reais relacionados à produção de uma obra inédita de dança com fomento público no Estado de São Paulo, configurando um mapeamento da produção fomentada e também críticas a esse processo seletivo. A análise foi sistematizada a partir de categorias, como: formação do elenco, cidades da temporada, contrapartida, estimativa de público, cartas de anuência e comissão de análise. Os Editais ProAC, nessa modalidade e período, têm desempenhado um papel significativo na distribuição de incentivos, mas está aquém da demanda existente no Estado, não só geograficamente, mas também quanto à diversidade de formações e pluralidade de estilos de dança. Além disso, esta política cultural, cujo foco principal deveria ser a criação de um espetáculo inédito de dança, tem fomentado alta concorrência entre os artistas, que, no anseio pela aprovação, prometem uma vasta circulação da obra e, devido ao excesso de contrapartidas, são propositores de uma dinâmica de trabalho polivalente e precária. Alguns pesquisadores foram fundamentais para o tema em estudo, como: Antônio Albino Canelas Rubim, Inty Any Queiroz, Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli, Lia Calabre, Liliana Segnini, Lúcia Helena Alfredi de Matos, dentre outros.

Palavras-chave: Edital ProAC; Programa de Ação Cultural; fomento à dança; políticas culturais.

ABSTRACT

This documental, descriptive, and explanatory research aimed to analyze the characteristics of the projects contemplated in the Cultural Action Program (ProAC) - a call for projects for original dance shows in São Paulo State, in the period of 2016 to 2020. To this end, a request was made for the approved projects, with the Secretariat of Culture and Creative Economy of the State of São Paulo, via the Access to Information Law (Federal Law No. 12,527 of 2011), obtaining the content of 38 projects approved in the period. Based on the Mixed Method Approach, with the collection and analysis of quantitative and qualitative data in a single study (CRESWELL, 2007), the research raises real indicators related to the production of original dance shows with public support in the State of São Paulo, configuring a mapping of the production promoted and criticisms to this selection process. The analysis was systematized based on categories, such as: cast formation, cities of the season, counterpart, audience estimation, letters of consent and evaluation commission. ProAC public calls for projects, in this modality and period, have played a significant role in the distribution of incentives, but it falls short of the existing demand in the State, not only geographically, but also in terms of diversity of formations and plurality of dance styles. In addition, this cultural policy, whose focus should be the creation of unprecedented dance shows, has fostered high competition among artists who, in their desire for approval, promise a wide circulation of the work and, due to the excess of counterparts, are proponents of a versatile and precarious work dynamic. Some researchers were fundamental to the subject under study, such as: Antônio Albino Canelas Rubim, Inty Any Queiroz, Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli, Lia Calabre, Liliana Segnini and Lúcia Helena Alfredi de Matos, among others.

Keywords: ProAC call for projects; cultural program; financial support for dance; cultural policies.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas
ANDA	Associação Nacional de Pesquisadores em Dança
CAD	Centro Avançado de Dança
CAFe	Comunidade Acadêmica Federada
CEC	Conferência Estadual de Cultura
CFC	Conselho Federal de Cultura
CNAE	Cadastro Nacional de Atividades Empresariais
CNC	Conselho Nacional de Cultura
CNC	Conferência Nacional de Cultura
CNDA	Conselho Nacional de Direito Autoral
CNPC	Conselho Nacional de Política Cultural
CNPJ	Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica
Codança	Coordenação de Dança da Funarte
DAC	Departamento de Assuntos Culturais
DRT	Delegacia Regional do Trabalho
e-SIC	Sistema Eletrônico do Serviço de Informações ao Cidadão
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FLIGSP	Fórum de Artes do Litoral, Interior e Grande São Paulo
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IA	Instituto de Artes
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICMS	Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços
LAI	Lei de Acesso à Informação
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, Queers, Intersexuais e Assexuais
LINC	Lei de Incentivo à Cultura
LSE	Legenda para Surdos e Ensurdecidos
ME	Microempresa
MEC	Ministério da Educação
MEI	Microempreendedor Individual
MES	Ministério da Educação e da Saúde
MinC	Ministério da Cultura
MUNIC	Pesquisa de Informações Básicas Municipais
PAC	Programa de Ação Cultural
PAC	Plano de Ação Cultural
PAC	Programa de Aceleração de Crescimento
PIB	Produto Interno Bruto
PNC	Plano Nacional de Cultura
ProAC	Programa de Ação Cultural
PUC SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SEC	Secretaria Especial de Cultura

SESC	Serviço Social do Comércio
SESI	Serviço Social da Indústria
SIC	Serviço de Informação ao Cidadão
SINDDANÇA	Sindicato de Dança dos Profissionais do Estado de São Paulo
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SUS	Sistema Único de Saúde
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFEC	Unidade de Fomento à Cultura
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UNESP	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNISO	Universidade de Sorocaba
USP	Universidade de São Paulo

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Critérios de avaliação do ProAC – Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016-2020).....	69
Quadro 2 - ProAC - Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança – Contrapartidas Obrigatórias (2016 – 2020).....	73
Quadro 3 - Roteiro do Projeto Cultural presente nos editais ProAC de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016 a 2020)	82
Quadro 4 - Resumo das Solicitações via Lei de Acesso à Informação	93
Quadro 5 - Projetos disponibilizados pela Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo – Contemplados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016 – 2020).	95
Quadro 6 - Integração e Combinação de Dados: Principal Estilo de Dança e Formação Acadêmica do elenco dos Projetos contemplados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016 – 2020).	97
Quadro 7 - Integração e Combinação de Dados: Cidade Sede do Proponente e Cidades da Temporada dos Projetos contemplados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016 – 2020).	109
Quadro 8 - Integração e Combinação de Dados: Contrapartidas e Valor do Ingresso das apresentações prometidas nos Projetos contemplados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016 – 2020).	116
Quadro 9 - Integração e Combinação de Dados: Estimativa de Público e Cartas de Anuência dos Projetos contemplados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016 – 2020).	124
Quadro 10 - Metodologia de Análise das Comissões Avaliadoras do Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016 – 2020).	130

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Percentual Mínimo de Prêmios para proponentes de fora da capital (2006-2015).....	62
Figura 2 - ProAC Editais – Recursos Disponibilizados por Segmento (2006 – 2015)	64
Figura 3 - Principais Estilos de Dança dos Projetos Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016-2020)	99
Figura 4 - Elenco com Formação Acadêmica em Artes (Graduação e/ou Pós-Graduação em Artes Cênicas, Dança, Comunicação das Artes do Corpo), integrantes dos Projetos Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016-2020)	101
Figura 5 - Projetos de Dança Contemporânea com e sem Formação Acadêmica - Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016-2020).....	103
Figura 6 - Outros Estilos de Dança e Formação Acadêmica - Projetos Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016-2020)	104
Figura 7 - Solos, Duos e Grupos de Dança - Projetos Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016-2020)	105
Figura 8 - Cidades dos Proponentes - Projetos Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016-2020)	108
Figura 9 - Cidades da Temporada - Projetos Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016-2020)	112
Figura 10 - Cidades dos membros das Comissões de Análise do Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016-2020)	129

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Inscritos no Edital de Apoio à Espetáculo Inédito e Temporada de Dança e Teatro no período 2016-2020	26
Tabela 2 - Orçamento Anual ProAC Editais – Período: 2006 a 2021	63
Tabela 3 - ProAC Editais – Recursos destinados à Dança (2006 – 2021)	65
Tabela 4 - ProAC - Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança – Projetos Contemplados e Recursos Destinados.....	76
Tabela 5 - Integração e Combinação de Dados: Quantidade de Cidades da Temporada, Quantidade de Apresentações e de Artistas em cena dos Projetos contemplados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016 – 2020).....	112

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	18
1.1 De Artista a Proponente	18
1.2 De Proponente a Pesquisadora	26
2 METODOLOGIA	30
3 POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL E O PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL NO ESTADO DE SÃO PAULO.....	35
3.1 Breve Panorama Histórico das Políticas Culturais no Brasil	35
3.2 ProAC Editais – Principal mecanismo de fomento à cultura do Governo do Estado de São Paulo.....	54
3.3 Especificidades do ProAC – Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança e o entendimento de Projeto Cultural	66
4 PROAC SP – EDITAL DE PRODUÇÃO DE ESPETÁCULO INÉDITO E TEMPORADA DE DANÇA (2016–2020) – PROJETOS APROVADOS: COLETA, SISTEMATIZAÇÃO E ANÁLISE DE INDICADORES	87
4.1 A solicitação de documentos via Lei de Acesso à Informação (LAI)	88
4.2 Identificação dos Projetos Aprovados.....	94
4.3 Análise do Conteúdo dos Projetos Aprovados	96
4.3.1 Formação do Elenco – Quem dança e quais danças?	97
4.3.2 Cidades da Temporada – Onde dançam?	108
4.3.3 Contrapartida – O que os editais pedem e o que os projetos oferecem?	116
4.3.4 Estimativa de Público e Cartas de anuência – Como se comprometem?	124
4.4 Comissões de Análise.....	127
5 POSSÍVEIS CONCLUSÕES	136
REFERÊNCIAS	146
APÊNDICE A - MOTIVO DO RECURSO DA SOLICITAÇÃO DE DOCUMENTOS VIA LAI/E-SIC, PRIMEIRA INSTÂNCIA DA OUVIDORIA/SP.....	157
APÊNDICE B - MOTIVO DO RECURSO DA SOLICITAÇÃO DE DOCUMENTOS VIA LAI/E-SIC, SEGUNDA INSTÂNCIA DA OUVIDORIA/SP	158
APÊNDICE C - TÍTULO E IDENTIFICAÇÃO DOS PROJETOS APROVADOS	160
ANEXO A - LEI PROAC	161
ANEXO B - EDITAIS PROAC PRODUÇÃO DE ESPETÁCULO INÉDITO E TEMPORADA DE DANÇA (2016 A 2020)	163
ANEXO C - RESULTADO DO CONCURSO, METODOLOGIA DE ANÁLISE E COMISSÃO AVALIADORA.....	164
ANEXO D - RESPOSTA DA SECRETARIA DA CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA	165
ANEXO E – JUSTIFICATIVA DO PROJETO NÃO ENVIADO	167

1 INTRODUÇÃO

1.1 De Artista a Proponente

Há tempos venho aprendendo sobre produção cultural, processo criativo coletivo, e formas de existir em grupo. Pensar a dança enquanto discurso, prática, pesquisa, difusão, formação de público e, ainda, agir de modo a democratizar o acesso aos bens culturais produzidos é uma tarefa desafiadora de se engendrar.

Sapateado é a forma de expressão que me desperta para a criação e para a vida em coletivo. Após a formação técnica na escola CAD – Centro Avançado de Dança, em Ribeirão Preto, decidi cursar Terapia Ocupacional (2002) na Universidade de São Paulo (Campus de Ribeirão Preto), seguindo o meu interesse pela diversidade. Durante a graduação, tive a sorte de conhecer a Profa. Dra. Luzia Iara Pfeifer¹, que, atenta aos meus anseios em dança, embarcou comigo em uma pesquisa envolvendo a análise psicomotora de crianças deficientes visuais em processo de aprendizagem da técnica do sapateado americano. Paralelamente à faculdade, ministrei aulas de sapateado em 5 escolas da cidade e recebi um prêmio de coreógrafa revelação do festival “Dança Ribeirão”. Esse prêmio viabilizou minha inscrição para um intercâmbio cultural na cidade de Geneva, próxima a Chicago (Illinois, EUA).

Acredito que o impulso para que eu pensasse e vivesse a produção cultural aconteceu enquanto eu morava fora do país, em 2007. Trabalhei como babá de crianças enquanto dançava em uma Cia. de Sapateado em Chicago (Illinois, EUA), dirigida por Lane Alexander, fundador do *Chicago Human Rhythm Project*². As minhas dificuldades financeiras, de disponibilidade de horário e de deslocamento até os ensaios eram tantas que eu sonhava em voltar ao Brasil para criar/construir um modo de atuar na cena da dança que não me custasse tanto (afetivamente e estruturalmente). Outro disparador para esse interesse foi o fato de que os demais sapateadores estadunidenses desta Cia. também não conseguiam viver da arte e tinham outros empregos e fontes de renda.

¹ Luzia Iara Pfeifer é Professora Adjunto C (DE) do Departamento de Terapia Ocupacional da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e professora Sênior do Departamento de Neurociências e Ciências do Comportamento da Universidade de São Paulo, na Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto. Possui Pós-Doutorado pela Deakin University, Geelong - Austrália (2010), e Livre Docência pela FMRP-USP (2015). É orientadora do programa de pós-graduação em Terapia Ocupacional da UFSCar e do programa de pós-graduação em Neurologia da FMRP-USP. Coordena o LEPTOI - Laboratório de Ensino e Pesquisa em Terapia Ocupacional, Infância e Adolescência (Grupo de Pesquisa do CNPQ).

² CHRP – Chicago Human Rhythm Project – Fundado em 1990 por Lane Alexander e Kelly Michaels, o Chicago Human Rhythm Project constrói uma comunidade através do sapateado americano e das artes percussivas contemporâneas por meio da produção de festivais internacionais, performances, e projetos de educação e extensão. Website: <https://www.chicagotap.org/>.

De volta ao Brasil, em 2008, fundei a Cia. Pé na Tábua, com menos ilusão e mais pé no chão, com sede itinerante na cidade de Ribeirão Preto, interior do estado de São Paulo. Itinerante pois, até os dias atuais, não possuímos um chão próprio ou um espaço próprio para ensaiar e produzir. Cada tablado de madeira que confeccionamos é pré-requisito para a dramaturgia que criamos e é também o que nos desloca para diversos territórios. Fiz alguns cursos de produção cultural na Oficina Cultural Candido Portinari e na Associação Amigos do Memorial da Classe Operária, ambos em Ribeirão Preto, mas acredito que foi minha vivência no Coletivo Fuligem de Comunicação e Arte, na época integrado à rede Fora do Eixo³, e meu contato com outros artistas da cena do teatro, que trouxeram as primeiras aprendizagens, de fato, em produção cultural.

A vivência com o Coletivo Fuligem foi fundamental para que eu pudesse enxergar a dança fora da sala de aula e dos festivais competitivos. Por meio da gestão colaborativa, pautada nos princípios da economia solidária, fui apresentada a uma rede de apoio, troca e colaboração em diversas áreas artísticas, como música, fotografia, audiovisual etc. Percebi, pouco a pouco, como a formação de público para a dança poderia estar fora dos teatros e da caixa preta. Fiz diversas parcerias com músicos e bandas locais e o sapateado passou a integrar as noites “fora do eixo”, com muita improvisação (em troca de fotos e vídeos para o portfólio da Cia.). Mais tarde, pessoas que assistiam aos espetáculos da Pé na Tábua relatavam já conhecer a Cia. por meio destas ações integradas à música local. Naturalmente, fui me apropriando do desejo de criar e dançar profissionalmente, e foi diminuindo meu desejo por ministrar aulas em escolas de dança com foco em festivais competitivos e coreografias descartáveis. Ao lado da Pé na Tábua, fui entendendo que era possível construir um caminho para a cena da dança no interior do Estado, caminho esse desafiador, mas sem necessidade de migrar para a capital ou outro país.

³ Fora do Eixo – Originado em meados de 2001, o Fora do Eixo era uma rede colaborativa e descentralizada de trabalho constituída por coletivos de cultura pautados nos princípios da economia solidária, do associativismo e do cooperativismo, da divulgação, da formação e intercâmbio entre redes sociais. Era composto por coletivos locais de cada cidade onde exista um núcleo ou célula de produção cultural, denominado de “Ponto Fora do Eixo”. Tais coletivos articulavam-se em circuitos estaduais e regionais econômicos, de produção, formação, circulação e comunicação, que se representavam por um Colegiado Regional, capilarizando, assim, os preceitos e projetos da rede como um todo. Website: <https://foradoeixo.org.br/>.

Atualmente, a Cia. é composta por três sapateadores, Ana Luiza Yosetake⁴, Rodrigo Lima⁵ e eu, todos com registro profissional conferido pelo Sindicato de Dança dos Profissionais do Estado de São Paulo – SINDDANÇA, na Delegacia Regional do Trabalho – DRT. Rodrigo e eu possuímos registro como profissional autônomo MEI – Microempreendedor Individual. Ana Luiza Yosetake acaba de transferir seu Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) para ME – microempresa (em 2022). No passado, possuíamos vínculo com a Cooperativa Paulista de Dança⁶ (para ser mais exata: de maio de 2016 até julho de 2022 ao menos um integrante do grupo foi cooperativado). Além de desempenhar inúmeras funções de produção e gestão cultural, o elenco atua em rede com diversos profissionais, como: músicos, compositores, atores, provocadores cênicos, técnicos de som e de luz, figurinistas, produtores, assessores de imprensa, equipe de acessibilidade comunicacional etc.

Desde a criação do grupo, fui conhecendo as possibilidades de criação, produção e circulação de uma obra de dança. Nesse caminho, questões práticas apareceram, como: Quais as formas de produção em dança? Quais as formas de existir e resistir como grupo de dança? Como acontece a formação de público em minha cidade e estado? A bilheteria traz retornos de sustentabilidade? Como os equipamentos públicos, como teatros municipais, museus, centros culturais, parques e praças públicas recebem a cena da dança? E como a dança tem ocupado esses espaços? Qual a importância dos editais públicos de fomento à dança em meio a todas as formas de sustentabilidade existentes nesse campo de atuação?

O papel de produtora cultural tem me movido a buscar caminhos para estas questões aparentemente simples e objetivas, mas que requerem respostas e alternativas um tanto complexas. No caso específico da Cia. Pé na Tábua, percebo que o apoio das instituições SESC (Serviço Social do Comércio) e SESI (Serviço Social da Indústria) do Estado de São Paulo foi fundamental para o amadurecimento artístico do grupo e contribuiu com a sustentabilidade deste coletivo artístico maior (núcleo da Pé na Tábua e demais colaboradores) por meio das contratações que incentivaram a criação e circulação de espetáculos, oficinas formativas, e

⁴ Ana Luiza Yosetake: especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA, 2019) e enfermeira (EERP/USP, 2015). Ingressou para a Cia. Pé na Tábua em 2015 e tornou-se intérprete-criadora, produtora e social mídia a partir de 2016. Integrante do coletivo MuDança Ribeirão desde 2014, coletivo focado em produções culturais em Dança.

⁵ Rodrigo Lima: artista visual e designer gráfico graduado pelo Centro Universitário Barão de Mauá (2016) e formação técnica em dança pelo Centro Avançado de Dança (CAD). Integra a Cia. Pé na Tábua desde 2014, atuando como sapateador e intérprete-criador.

⁶ A Cooperativa Paulista de Dança (CPD) teve origem em 2005, com o intuito de estimular a produção de dança, a pesquisa, a divulgação e formação de público, tornando-se uma instituição de caráter jurídico-artístico cuja preocupação é a de manter e atualizar a perspectiva dessa arte no Estado. Website: <https://www.coopdanca.com.br/>.

encomendas de produtos culturais variados, como vídeo-danças, performances e sessões de improvisação.

As tentativas de ocupação do Teatro Municipal, Teatro de Arena e Theatro Pedro II, todos da cidade de Ribeirão Preto, foram aos poucos sendo substituídas por ocupações de espaços sedes de grupos de teatro da cidade, e as bilheterias de teatros foram substituídas pelo “chapéu” ao final do espetáculo. Esse tipo de estratégia se mostrou menos arriscada, uma vez que os gastos com a ocupação de um espaço público não eram supridos pela bilheteria, e os recursos vindos do “passar chapéu” surpreendiam positivamente, abarcando os gastos de produção durante a temporada de um espetáculo, e oferecendo um suporte financeiro que se transformava em caixa do grupo, mesmo com capacidade de público reduzida nesses espaços.

Além dessas possibilidades de existência em grupo, fomos convidados a integrar a programação de projetos de outros coletivos artísticos da cidade, que foram subsidiados com fomento público e articularam a cena autoral local de modo amplo. Por vezes, integramos a programação de festivais de rua, ou a programação de celebração de aniversário de grupos de teatro da cidade, por meio de ProACs⁷ alheios, sem que tivéssemos participado do processo de escrita e inscrição no concurso/edital. Dessa forma, pouco a pouco fomos conhecendo as possibilidades de criação e circulação de uma obra, com apoio de políticas públicas, por meio de editais de fomento e de incentivo fiscal.

Nos primeiros dez anos de inscrições em concursos públicos de fomento à dança, eu me lembro de ter sucesso em apenas duas ocasiões. Em 2012, o espetáculo “Urbano – Sapateado na Rua” foi aprovado em um edital municipal chamado Programa de Incentivo à Cultura (PIC), da Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto, e em 2016 aprovamos o espetáculo “Em Tempo” no ProAC – Edital Circulação de Espetáculo de Dança, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo. Digo aprovamos, no plural, pois, nessa fase (2016), o elenco da Cia. já estava organizado de tal modo horizontal e proativo, que a inscrição nos editais já refletia esse formato: uma escrita atenta e coletiva. Além do elenco da Pé na Tábua, participaram dessa escrita Washington de Paula⁸, amigo ator, iluminador e produtor

⁷ Programa de Ação Cultural (ProAC) do Governo do Estado de São Paulo. Aqui citado como possibilidade de prestação de serviço e colaboração em rede, como, por exemplo, em festival com programação ampla na cidade, quando a Cia. Pé na Tábua não foi a proponente do projeto.

⁸ Washington de Paula é Mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC-UFU). Graduando em Pedagogia pela Universidade Virtual do Estado de São Paulo (UNIVESP). Bacharel em Artes Cênicas pelo Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto/SP. Ator e produtor na Cia. Teatral Tertúlia. Diretor e produtor da Cia. Quadro Negro. Iluminador de espetáculos da Cia. Pé na Tábua, dentre eles: “Em Tempo”; “4x4 - Escuta essa dança”; “Atalhos”; “Eu não dançarei sem você”.

executivo do projeto, e a cenógrafa do trabalho, Ana Clara Joly⁹, reforçando o quanto essa escrita foi feita a muitas mãos. Nesse histórico de tentativas, também houve uma aprovação de projeto com incentivo fiscal (ProAC – ICMS)¹⁰, escrito com a colaboração de Nathália Fernandes¹¹ (atriz e produtora cultural do Coletivo Fuligem, naquela época integrado à Rede Fora do Eixo), mas, embora aprovado, a captação da verba não foi possível e infelizmente este projeto não se concretizou.

Em 2021, a Cia. de Sapateado Pé na Tábua seguiu com experimentos artísticos e uma produção cultural organizada entre elenco e colaboradores, imersos em uma atmosfera pandêmica que, embora obscura, teve seus desdobramentos de resistência:

- a) Prêmio por Histórico de Realização em Dança do Governo do Estado de São Paulo (ProAC LAB Edital 48/2020), o que nos promoveu, dentre várias ações no ano de 2021: a criação do website¹² da Cia. Pé na Tábua; a realização de um webinar com o tema “Dança e Acessibilidade”, tratando o recurso da *audiodescrição* aplicado a espetáculos de dança; produção de vídeos de processos criativos de obras da Cia. com a intenção de compartilhar com outros artistas, especialmente sapateadores, o processo dramático do grupo;
- b) Apoio à Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (ProAC Edital 03/2020), com o Espetáculo *Atalhos*. A princípio, o resultado deste concurso nos classificou como suplentes e mais tarde fomos convocados a cumprir o projeto, o que nos permitiu contar com a primeira trilha sonora autoral desenvolvida para nossa dança-música. Esta criação teve como desdobramento um filme apresentado em dezembro de 2021, e contou com os recursos de audiodescrição e legenda para surdos e ensurdecidos – LSE.

⁹ Ana Clara Joly é artista plástica e arte-educadora, licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

¹⁰ A diferença entre ProAC – ICMS (incentivo fiscal) e ProAC Edital (fundo direto) será abordada no Capítulo 3, “Políticas Culturais no Brasil e o Programa de Ação Cultural no Estado de São Paulo”, na seção 3.2, “ProAC Editais - Principal mecanismo de fomento à cultura do Governo do Estado de São Paulo”.

¹¹ Nathália Fernandes da Silva possui graduação em Artes Cênicas pelo Centro Universitário Barão de Mauá, e Pós-graduação em Gestão em Economia Solidária pela UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Atualmente é sócia proprietária do Coletivo Fuligem de Comunicação e Arte e atua em duas companhias de teatro: Boccaccione e Teatro de Riscos. Tem experiência na área de Economia Solidária com ênfase em Finanças solidárias.

¹² Website da Cia. Pé na Tábua: <https://ciapenatabua.com.br/>.

Embora feliz com as aprovações mais recentes, o que demonstra também um amadurecimento da pesquisa e do discurso da Cia., sigo questionando se o conjunto de aprovados em editais públicos reflete a pluralidade existente dentro da própria dança.

Em 2020, foi criado um Fórum Nacional de Sapateado, com sapateadores das cinco regiões do Brasil. Embora ainda recente, houve estratégias de mapeamento do fazer artístico da classe, mostrando que o número de artistas sapateadores que se articulam com CNPJ, cooperativas e outras relevâncias para a produção cultural, é bem pequeno. A cada encontro do fórum, é notável que a classe de sapateadores engatinha na construção de territórios e de possibilidades de existência nas artes da cena, e que os sapateadores encontram nas carreiras de professor e coreógrafo de festivais competitivos suas opções de atuação mais próximas e realistas. Muitos grupos de sapateado sediados no interior do estado de São Paulo relatam intenso desejo de desbravar o campo da produção cultural, desejo esse que vem junto com a necessidade de aprofundar a pesquisa e os experimentos em dramaturgia, outra lacuna da classe.

Os dançarinos que desejam atuar nas artes da cena encontram desafios para a criação e circulação de uma obra, para a formação de público e para a manutenção de espaços físicos que recebam seus experimentos, seja nas sedes de coletivos artísticos, ou ao custear uma ocupação de teatro para uma temporada, por exemplo. Muitas vezes, encontram na cultura dos editais a maneira mais viável ou a única maneira para existirem.

Em 2012, quando fui suplente da cadeira da dança do Conselho Municipal de Cultura de Ribeirão Preto, fundei um coletivo de dançarinos chamado MuDança Ribeirão¹³. Nesse coletivo, reconheci e ampliei meu repertório de problemas, questões, incertezas e anseios ao cogitar trabalhar como dançarina, e não mais como professora de dança. Dançarinos das mais diversas fases de profissionalização, de experiência e de carreira debatiam sobre as seguintes questões: Quais são os projetos aprovados em fomento público dentro do Estado de São Paulo? Quem são os proponentes? Onde atuam, na capital ou no interior do Estado? Possuem formação acadêmica em dança? São da prática e do conhecimento empírico ou da educação formal em dança? Somente projetos de dança contemporânea são aprovados? Ouvi hipóteses, devaneios e especulações acerca de quem seriam os proponentes e qual seria a potência ou as características de seus projetos. Mas ninguém ousaria afirmar com certeza suas hipóteses. Assim, o interesse por esse estudo foi sendo, pouco a pouco, ampliado.

¹³ Coletivo que se articula até os dias atuais, mas que passou a se organizar como uma Produtora especializada em produção cultural em Dança. Rede social: <https://www.instagram.com/mudancaribeirao/>.

Alguns artistas brasileiros trataram da relação do artista com os editais como mecanismos de fomento e trouxeram a produção cultural para a cena, fazendo dela produção artística. Fábio Osório Monteiro¹⁴, em seu trabalho *Editai! (2011)*¹⁵ questiona a necessidade da criação atrelada a uma posição de autoria do artista e à construção de um discurso sobre sua obra. Ele, que até então não havia se colocado nesse lugar de artista-propositor da própria obra, se viu obrigado a se lançar nesse modo de atuação.

Era o sistema impelindo o artista a ser propositor da sua obra. O espaço do intérprete da cena, seja no teatro ou na dança, parecia não ser mais legítimo nesse movimento quase compulsório de autoria e empreendedorismo. Era preciso dizer — e justificar! — o que queríamos com nossa arte, para sermos validados como artistas. E a posição da autoria referendada por um discurso conceitual, definitivamente, não era o meu lugar de gozo até então. Depois de muitas conversas e desabafos com amigos artistas, decidi lançar o “Edital 09/2011 – para aquisição de uma obra autoral”. Era o meu lado produtor socorrendo o meu lado artista. Abri o edital, recebi propostas, comprei uma delas e a obra Edital acabou virando o relato do artista/produtor de todo esse processo. (MONTEIRO, 2019, p. 63).

Dudude Herrmann¹⁶, em seu trabalho *A Projetista (2012)*¹⁷, coloca-se em cena atrás de uma mesa, na qual há uma pilha de papéis e livros. O palco é ocupado apenas pela escrivadinha e pela performer, ambientando um pequeno escritório. O restante do palco é iluminado em determinados momentos, quando passa a ser ocupado pela dança e por inúmeros papéis espalhados pelo chão, causando a sensação de uma imersão em papéis e de uma sobrevida a esse sistema de editais. A performer fala para o público sobre os espetáculos que poderia fazer,

¹⁴ Fábio Osório Monteiro é ator, dançarino, produtor cultural e baiano de acarajé. Nos últimos 21 anos, tem trabalhado intensamente em obras cênicas junto a artistas como: Jorge Alencar, Marcio Abreu, Dani Lima, Jacyan Castilho, Cristian Duarte, Sheila Ribeiro, Alex Cassal, Denise Stutz, Xavier Le Roy e Tino Seghal. Em 2010 estreou “Edital”, seu primeiro trabalho solo e autoral. Seu segundo trabalho, “Bola de Fogo”, estreou em janeiro de 2017, quando também se filiou à ABAM (Associação Nacional das Baianas de Acarajé). Osório é mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), tendo sido graduado em Administração também pela UFBA. Como produtor, desenvolveu diversas funções de produção em importantes festivais, como: Festival Panorama de Dança (RJ), IC Encontro de Artes (BA), Festival Dois Pontos (RJ), Mercado Cultural (BA), dentre outros. Em 2016, foi vencedor do Prêmio CBTIJ de Teatro (RJ), na categoria Direção de Produção por “Shtim Shlim: o sonho de um aprendiz”. Website: <https://fabioosoriomonteiro.wordpress.com/>.

¹⁵ Edital. Vídeo: <https://youtu.be/iu6s9yxkZO4>.

¹⁶ Dudude Herrmann é bailarina, improvisadora, coreógrafa, diretora de espetáculos e professora de dança. Artista mineira que estuda e trabalha a pedagogia de ensino da dança contemporânea desde a década de 1970. Reconhecida por sua resistência, persistência e insistência neste terreno artístico, em que vem trabalhando a linguagem da improvisação em dança com assiduidade e interesse. Trabalha com artistas de áreas afins, como música, teatro e artes plásticas. Ao longo de sua formação teve sempre como fomento o encontro com grupos diversos de arte. Trabalhou como professora e/ou coreógrafa para o Grupo Galpão, Cia. Burlantins, Grupo de Dança 1.º Ato, Companhia de Dança do Palácio das Artes, Grupo do Beco do Conglomerado Santa Lúcia, Oficina Galpão Cine-Horto. Blog: <http://coisasdedudude.blogspot.com/>.

¹⁷ A Projetista. Vídeo: <https://vimeo.com/38032736>.

e diversas ideias e projetos que não serão realizados. Se o meio mais recorrente é fazer de um projeto uma criação, suponho que Dudude fez propositalmente o inverso: o espetáculo configurou-se em projeto. Discute-se nessa obra as forças propulsoras da criação em oposição a outras forças esmagadoras, repressoras das singularidades e modos de ser, viver e criar do artista. Vale contextualizar que ambos os trabalhos (*Editais*, 2011 e *A Projetista*, 2012) foram construídos em um contexto bem diferente do que vivemos hoje, em uma época em que “chovia editais”, como a própria Dudude diz em cena.

Em meados de 2012, nessa mesma época em que Dudude realizava *A Projetista*, me descobri proponente de projetos. “De artista a proponente” não se refere a uma transição de menos para mais, como pode ser o entendimento de alguns status de carreira, como é o caso de: *de vendedor a gerente*. Mas refere-se a uma mudança na gestão do meu tempo como dançarina, passando a dançar menos e a escrever mais. Horas e horas de ensaios técnicos e práticos não bastariam para ser dançarina profissional.

“De proponente a pesquisadora”, a outra metade do título desta introdução (que será desenvolvida a seguir) também não se refere à transição de um status inferior para um status superior, mas estampa um novo marco de atividade profissional e, mais uma vez, de gestão do tempo de trabalho. Passando da curiosidade ao estudo, de incertezas a indicadores, e de leituras desprezíveis à coleta de documentos, destinando rigor e cuidado às informações compartilhadas. A dança, que sempre foi minha militância e causa coletiva, abriu espaço a uma nova militância, a da pesquisa. E por seguir com o mesmo estado de presença que assumo no palco, afirmo que esse trabalho requer esforços e olhares interdisciplinares, de interesse artístico, acadêmico, político, jurídico, econômico e social.

É importante pontuar que eu não sou um caso isolado, não sou uma exceção no campo da dança. Como forma de resistência, Lúcia Matos (2014) identifica no Brasil uma expansão de produções e redes de colaboração entre artistas, circuitos alternativos de circulação e de difusão, performances em espaços não convencionais, como, por exemplo, apresentações na própria residência do artista, e até mesmo dança por delivery, o que me fez lembrar de uma performance que fiz recentemente, aos moldes de um “drive-thru”¹⁸ artístico. Lúcia afirma que muitos dançarinos estão imersos em espaços de articulação de política, arte e educação, e muitos

¹⁸ Na proposta *Drive Thru Ribeirão Solidária*, em período de isolamento social devido à pandemia da Covid-19, a Cia. Pé na Tábua sapateou em tablados de madeira móveis, na calçada em frente ao SENAC Ribeirão Preto, enquanto os carros e transeuntes passavam e entregavam alimentos não perecíveis, em troca de um livro das Editoras SESC e SENAC. A realização deste projeto foi do Sesc Ribeirão Preto e integrou as ações do Programa Mesa Brasil SESC, em agosto de 2021. Website: <https://www2.sesc.com.br/portal/site/mesabrasilsesc/home//>.

ampliaram sua escolaridade, indo em busca de sustentabilidade e outras perspectivas de mercado para seu modo de produção. Sendo assim, sou apenas mais uma dançarina vivendo esse processo de constante atualização na formação, na atuação profissional, na busca pela sustentabilidade e resistência nas artes.

1.2 De Proponente a Pesquisadora

Alguns dados despertaram meu interesse nesse campo de estudo desde a fase de pré-projeto da pesquisa. Em consulta feita no sítio eletrônico da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, especificamente na página “ProAc Editais e Resultados”¹⁹ encontram-se publicações contendo a lista de inscritos nos editais de apoio a espetáculo inédito e temporada de Dança e Teatro, como relatado a seguir:

Tabela 1 - Inscritos no Edital de Apoio a Espetáculo Inédito e Temporada de Dança e Teatro no período 2016–2020

ANO	DANÇA – Inscritos no Edital de Apoio a Espetáculo Inédito e Temporada de Dança	TEATRO - Inscritos no Edital de Apoio a Espetáculo Inédito e Temporada de Teatro
2016	64	254
2017	80	328
2018	88	289
2019	84	288
2020	123	488
Total	439	1647

Fonte: tabela elaborada pela autora com base em SÃO PAULO (2016–2020).

Embora haja um crescimento no montante de inscritos nesse recorte de tempo e nessa modalidade do edital, a comparação entre a quantidade de inscritos de dança e teatro aponta uma diferença substancial, uma vez que o teatro apresenta um número de inscrição quase quatro vezes maior que o da dança. Este dado é um tanto surpreendente quando observamos que, no Brasil, há uma quantidade de escolas de dança e de praticantes da dança superior ao número de escolas/oficinas e agentes de teatro.

Segundo dados da Pesquisa de Informações Básicas Municipais – MUNIC (sexta edição), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em parceria com

¹⁹ Fonte: <https://www.proac.sp.gov.br/proac-editais-editais-e-resultados/>.

o extinto Ministério da Cultura, que, em 2006, investigou a diversidade cultural e territorial dos 5.564 municípios brasileiros, aponta-se que em 46,9% dos municípios brasileiros existe algum tipo de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades típicas da cultura, sendo as principais atividades a música (33,8%), o artesanato (32,8%), a dança (30,8%), o teatro (23,2%). Em relação ao tipo de atividade artística praticada nos municípios brasileiros, foram encontrados os dados: artesanato (64,3%), dança (56,1%), bandas (53,2%), grupos de capoeira (48,8%), grupo de manifestação tradicional popular (47,2%), musical (47,2%), coral (44,9%) e teatro (44,9%). Nota-se uma diferença significativa entre dança e teatro, tanto no aspecto de atividade praticada, em que a dança assume o lugar de segunda e o teatro de oitava atividade artística mais praticada no Brasil, quanto no aspecto de quantidade de escolas ou centros de formação, em que a dança também ultrapassa o teatro em 7,6% (IBGE, 2007).

Na mesma pesquisa, aparece um outro dado importante: são os grupos de teatro aqueles que mais recebem os incentivos das prefeituras (80,5%). A dança está ao lado de bandas, orquestras, grupos de manifestação tradicional popular, coral e artesanato, que recebem o apoio de pelo menos 50% do poder público municipal onde é reconhecida a sua existência (IBGE, 2007). Mesmo sendo um diagnóstico de 2006, estes indicadores apontam uma perspectiva interessante para o entendimento de que, embora o Brasil possua muitos praticantes de dança, e muitas escolas de formação em dança, isso não significa necessariamente que o Brasil tenha formado dançarinos profissionais na mesma escala. Há uma quantidade de escolas de dança muito superior ao número de escolas/oficinas de teatro, porém, quando pensamos a dança em seu modo de operar através da cena autoral, da dramaturgia de espetáculos e da produção cultural, o número de grupos articulados profissionalmente pode ser bastante inferior quando comparado aos grupos de teatro. Seria importante que este tipo de estudo e levantamento feito pelo IBGE fosse realizado com frequência maior, para ajudar não só no diagnóstico local, regional, nacional, mas também no entendimento de como as atividades artísticas e seus agentes operam no campo de formação, atuação e produção cultural.

Infelizmente, não há um estudo/levantamento parecido com foco no Estado de São Paulo, para que assim pudéssemos traçar relações com o resultado de inscritos no ProAC apontado na Tabela 1 – Inscritos no Edital de Apoio a Espetáculo Inédito e Temporada de Dança e Teatro no período 2016–2020.

A ausência de indicadores que apontem as características dos projetos contemplados no Edital ProAC, a dificuldade de acesso ao conteúdo dos projetos contemplados, somadas à baixa quantidade de projetos de dança inscritos neste edital, quando comparada à de outras áreas, são

dados que mobilizaram o meu interesse nesse campo. Outra inquietação está relacionada ao princípio da transparência pública, que, nos últimos anos, tem sido ignorado no processo seletivo deste Edital. O sistema antigo do ProAC Editais está fora do ar desde 2019. Isso significa que os conteúdos dos projetos aprovados não estão mais disponíveis aos cidadãos. O princípio da transparência pública também é posto à prova quando não são encontradas publicações oficiais acerca da composição das comissões avaliadoras em determinados anos do período de recorte desta pesquisa, bem como o perfil ou currículo desses profissionais, tornando necessária a solicitação desses dados via Lei de Acesso à Informação.

A categoria do Edital: *Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança* existe desde o primeiro ano de criação do ProAC Editais, 2006. Porém foi somente a partir de 2015 que o sistema de inscrições passou a ocorrer de modo digital, por meio de formulário eletrônico. Justifico a escolha pelo recorte temporal ser de 5 anos e posterior ao formato eletrônico de inscrição, por garantia de maior facilidade de acesso aos projetos contemplados e qualidade de visualização dos documentos (diferente do armazenamento de documentos em papel), e pela exequibilidade da pesquisa, que até o momento não conta com um grupo de estudos, em que se pudesse dividir análises ou recortes temporais neste campo.

Quanto à estrutura e organização, esta dissertação será desenvolvida da seguinte forma:

No Capítulo 3, “Políticas Culturais no Brasil e o Programa de Ação Cultural no Estado de São Paulo”, será discorrido um breve panorama histórico sobre as políticas culturais no Brasil a fim de contextualizar a inserção dos editais como uma das ferramentas de fomento às artes. Em seguida, o Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo será tratado em suas especificidades, encaminhando finalmente para o objeto de estudo desta pesquisa: o Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020), com particularidades de cada publicação e ano, bem como o entendimento de Projeto Cultural.

O Capítulo 4, “ProAC SP – Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020) – Projetos Aprovados: Coleta, Sistematização e Análise de Indicadores”, será dividido em algumas sessões. A primeira delas, 4.1 “A solicitação de Documentos via Lei de Acesso à Informação”, destina-se a detalhar todos os procedimentos realizados para a coleta de dados da pesquisa. Seria impossível dar início à análise dos projetos aprovados, não fosse a aprendizagem e instrumentalização quanto às formas de solicitar, acompanhar e ainda entrar com recurso para obter o conteúdo dos projetos aprovados – documentos essenciais à esta pesquisa. Além do conteúdo dos projetos aprovados, também foram requisitados, via Lei de Acesso à Informação: os nomes e perfis dos integrantes das Comissões Avaliadoras do referido

edital e período; o registro da análise feita em forma de barema ou outro sistema de pontuação das comissões avaliadoras dos projetos; as atas das Conferências Estaduais de Arte e Cultura, ocorridas desde 2006 – ano de criação do ProAC Edital. A seção seguinte, 4.2, destina-se à identificação dos projetos aprovados.

A seção 4.3 “Análise do Conteúdo dos Projetos Aprovados” é o coração da pesquisa. As características dos projetos serão descritas, sintetizadas e sistematizadas em quadros, figuras e tabelas, a fim de simplificar a compreensão e construção de indicadores relativos a: formação do elenco, cidades da temporada, contrapartida, estimativa de público e cartas de anuência.

Na seção 4.4 “Comissão de Análise de Projetos” será feita uma descrição breve do perfil dos membros da banca avaliadora, suas cidades de atuação e, quando possível, a identificação da metodologia de análise empregada em cada ano.

A relação entre os diversos dados coletados na pesquisa, os indicadores encontrados, a análise sistematizada das características dos projetos fomentados, as relevâncias e apontamentos críticos dentro desse estudo serão tratados no capítulo 5, “Possíveis Conclusões”. Nesse último capítulo, também serão apontadas perspectivas sobre futuras pesquisas e desdobramentos deste estudo.

A seguir, será percorrida a Metodologia da Pesquisa.

2 METODOLOGIA

Esta dissertação tem como foco a análise das características dos projetos aprovados no ProAC – Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo: Edital de Produção e Temporada de Espetáculos Inéditos de Dança. Para tanto, escolhemos como recorte empírico os projetos contemplados no referido edital, no período 2016–2020.

A partir do Método Misto de Pesquisa²⁰ – que se configura pela coleta e análise tanto de dados quantitativos como qualitativos em um único estudo, e da Técnica de Método Misto Simultâneo, segundo Creswell (2007), a pesquisa pretende retratar uma visão realista deste cenário, baseada em indicadores relacionados à produção de uma obra inédita de dança com fomento público no Estado de São Paulo. Para o desenvolvimento do estudo, foram realizados os procedimentos concomitantes:

- a) pesquisa bibliográfica: por meio de busca integrada na Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, utilizando o sistema CAFE; pesquisa no portal da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, no Portal da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, no Portal da Revista Políticas Culturais em Revista, nas bases de dados e fontes de publicações específicas do Governo do Estado de São Paulo e no site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE);
- b) estudo de caso: levantamento e análise de dados quantitativos, descritivos, qualitativos e explicativos sobre o conteúdo dos editais publicados e sobre o conteúdo dos projetos aprovados no referido período;
- c) triangulação: integração e combinação de dados, levando em conta a pesquisa bibliográfica sobre o tema, as diferentes coletas da pesquisa (com dados quantitativos e qualitativos) e a análise e subjetividade dos observadores/pesquisadores.

Os procedimentos foram concomitantes e não sequenciais, uma vez que foi possível transitar, diversas vezes, entre as análises quantitativa e qualitativa sob os dados coletados. A coleta de dados sobre o conteúdo dos projetos aprovados foi realizada em fase única, ou seja, um mesmo documento coletado permitiu extrair informações para análise quantitativa e qualitativa. Muitas vezes, um mesmo tema ou característica do projeto foi analisado sob

²⁰ Vários termos distintos podem ser usados para essa técnica de método misto de pesquisa, como integração, síntese, métodos quantitativos e qualitativos, multimétodo e multimedologia (TASHAKKORI; TEDDLIE, 2003 apud CRESWELL, 2007).

aspectos quantitativos e qualitativos simultaneamente, a partir de quadros e/ou tabelas sistematizados e interpretados.

Os objetivos deste estudo de métodos mistos simultâneos são: fazer um levantamento da população fomentada (com dados quantitativos e qualitativos, a partir do conteúdo presente nos projetos aprovados); apontar indicadores reais sobre a produção cultural em dança; e tentar compreender se os editais têm desempenhado um papel importante na democratização de incentivos, no fomento à diversidade existente dentro da própria dança e na descentralização geográfica de recursos públicos. Conhecer e compartilhar especificidades dos processos de produção cultural em dança, com foco nos projetos premiados, é de extrema relevância para a construção de conhecimento para a classe de dançarinos, principalmente quando o conteúdo dos projetos aprovados não está disponível nos canais oficiais deste concurso público, desde 2019.

Além da declaração de objetivo anunciada acima, algumas questões mobilizaram a pesquisa e são descritas a seguir:

- a) Quais danças existem e resistem no estado de São Paulo? Onde estão situadas geograficamente?
- b) Quem são os proponentes dos projetos aprovados? São da prática e do conhecimento empírico ou da educação formal em dança?
- c) O conjunto de aprovados no edital de produção e temporada de espetáculos de dança do Governo do Estado de São Paulo reflete a pluralidade existente dentro da própria dança?
- d) Como os editais apontam os critérios de avaliação e as contrapartidas que devem ser oferecidas à sociedade?
- e) Os projetos aprovados seguem os critérios exigidos pelo Edital?

Assim, revelam-se as motivações da pesquisa: no desejo de encontrar, compreender e refletir dados e indicadores reais sobre o que tem acontecido no universo dos editais, não para fomentar a competição, mas, pelo contrário, para ampliar o debate entre os dançarinos, para esclarecer critérios que têm se mostrado importantes às comissões avaliadoras, e, principalmente, apontar referências, resultados e indicadores aos agentes da dança com ou sem experiência em editais de fomento, bem como àqueles que estão iniciando seu caminho na produção cultural. Além disso, o debate sobre a pertinência do uso da ferramenta edital como forma de distribuição de recursos é outra motivação deste estudo.

Sobre a Pesquisa Bibliográfica, inicialmente foi realizada uma busca integrada na Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, utilizando o sistema CAFE e os filtros:

revistas acadêmicas; o período 2006–2022 (lembrando que 2006 foi o ano de criação do Edital ProAC); e o idioma português, por se tratar de uma política pública brasileira. Segue detalhamento abaixo:

- a) **“ProAC” OR “Programa de Ação Cultural”**: 82 resultados encontrados desde 2006, sendo que apenas quatro artigos se relacionavam ao tema; são eles: Políticas Culturais Guarani Mbya – ProAC Indígena (CAMPOS; GODOY; SILVA, 2018); As Leis de Incentivo à Cultura em São Paulo: panorama estadual e municipal (QUEIROZ, 2013); Políticas Culturais Paulistas: registro da identidade cultural de um povo (SILVA; LUCCAS, 2017); Políticas públicas, democracia e eficiência: diferentes protagonistas de um mesmo enredo (NASCIMENTO NETO et al., 2016).
- b) **“Política Cultural” AND “Estado de São Paulo”**: 180 resultados, com apenas dois deles dialogando com o objeto da pesquisa; são eles: Políticas Culturais Guarani Mbya – ProAC Indígena (CAMPOS; GODOY; SILVA, 2018); Projeto Cultural: as especificidades de um novo gênero do discurso (QUEIROZ, 2014).
- c) **“Dança” AND “Fomento público” AND “Edital”**: 68 resultados, sendo seis artigos especialmente relacionados ao campo em estudo; são eles: (Des)conjunturas das políticas setoriais para a dança: Uma análise do papel da Funarte e do Edital Klauss Vianna (MATOS, 2017); Dossiê Políticas Culturais para as Artes (BOTELHO; NUSSBAUMER, 2017); As políticas para as artes e a Fundação Nacional de Artes: 2003–2016 (NUSSBAUMER, 2017); Políticas culturais no Brasil: o edital Circula Minas e o soft power mineiro (TAVARES; CASTRO, 2020); O discurso do empreendedor cultural e seus reflexos na cena alternativa da cidade de Pelotas, RS (MARTINS; TAVARES; RODRIGUES, 2016); As políticas culturais brasileiras na contemporaneidade: mudanças institucionais e modelos de agenciamento (SILVA, 2014).

Alguns pesquisadores têm sido fundamentais para o tema em estudo, como: Antônio Albino Canelas Rubim, Inty Any Queiroz, Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli, Lia Calabre, Liliana Segnini, Lúcia Helena Alfredi de Matos e Gisele Marchiori Nussbaumer, pois despertaram um interesse de expansão do estudo para além dos artigos encontrados no levantamento bibliográfico por palavras-chave acima descrito, como é o caso das publicações: Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil (MATOS; NUSSBAUMER, 2016); Financiamento e Fomento à Cultura no Brasil: dimensões nacionais e estaduais (RUBIM, 2019); A construção, os desafios e as dificuldades na

Implantação dos Sistemas de Cultura no Estado e na Cidade de São Paulo (QUEIROZ, 2018), dentre vários outros títulos que a princípio não apareceram no filtro da pesquisa bibliográfica realizada, mas foram posteriormente encontrados em consulta à plataforma Lattes de cada pesquisador e também na disciplina de graduação denominada *Produção e Gestão em Artes Cênicas*, em que tive a oportunidade de cursar o estágio docência ofertado pelo Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), ministrada pelo orientador da pesquisa, Dr. Alexandre José Molina, que tanto contribuiu para o contínuo aprofundamento desta dissertação.

Pesquisando no Portal da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, no período 2011–2021, foi possível encontrar nos anais dos Encontros os seguintes eixos temáticos (cujas ementas encontram articulação com o objeto desta pesquisa): “Corpo e Política: Implicações em modos de aglutinação e criação em dança” (2019–2021), “Comitê Críticas, Políticas e economias da Dança” (2018), e o eixo “Comitê Dança e(m) Política” (2011–2017). Dentre os 15 artigos encontrados que se relacionavam ao tema da nossa pesquisa, destaco: Editalização: uma questão de tempo! (PERNICIOTTI, 2015); Olhares sobre o programa de fomento à dança (MACEDO; PEREIRA, 2015) e Processos compositivos em dança e políticas culturais: co-implicâncias políticas e estéticas (IANNITELLI, 2012).

No Portal da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, pesquisando no período de 2006 a 2021, foram encontrados 2 artigos relacionados ao tema; são eles: Considerações acerca da noção de técnica em dança (SOUZA, 2012), e Dança, técnica e criação: significações sociais no corpo que dança (REIS, 2008), ambos presentes no Grupo de Trabalho Pesquisa em Dança no Brasil: Processos e Investigações.

No Portal da Revista *Políticas Culturais em Revista*, de 2014 a 2021, foram encontrados 22 artigos relacionados ao tema, dos quais destaco: Fazedores de cultura ou empreendedores culturais? Precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura (MICHETTI; BURGOS, 2016); Indústria cultural e educação patrimonial: reflexões ainda necessárias (MARANHÃO; SOUSA, 2017); Empreendedor cultural: uma identidade rejeitada? (GIMENEZ, 2018).

Seguindo esse levantamento bibliográfico, foram consultadas diversas bases de dados e fontes de publicações específicas do Governo do Estado de São Paulo para o aprofundamento nesse campo em estudo. Foram encontradas publicações específicas sobre o Programa de Ação Cultural, como: Boletim UM: 10 Anos de ProAC Editais, desenvolvido pela Unidade de Monitoramento Secretaria da Cultura do Estado de SP em 2016; Série Histórica – ProAC

Editais – Arquivo da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, disponível no Portal da Transparência do Governo do Estado; Análise dos Impactos Econômicos e Sociais do Programa de Incentivo à Cultura do Estado de São Paulo – ProAC-SP, elaborado pela FGV Projetos para o Governo do Estado de São Paulo; Lei n.º 12.268, de 20 de fevereiro de 2006 (atualizada até a Lei n.º 16.381, de 31 de janeiro de 2017), que institui o Programa de Ação Cultural – PAC, e dá providências correlatas.

Para abarcar ainda mais o tema em estudo, foram feitos levantamentos no site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) com as palavras-chave: **cultura e dança**, em que foram selecionadas duas publicações: Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2009–2020 (IBGE, 2021); IBGE investiga a Cultura nos municípios brasileiros (IBGE, 2007).

Levando-se em conta a pesquisa bibliográfica sobre o tema, a coleta de documentos (com dados quantitativos e qualitativos) e a subjetividade dos observadores/pesquisadores, as discussões e análises foram desenvolvidas por meio da triangulação, integração de dados, apresentando indicadores e conclusões (provisórias) sobre o campo em estudo. Por se tratar de uma pesquisa com olhar interdisciplinar, e de diversas colaborações, como a atenta e afetiva orientação do Dr. Alexandre José Molina, passo, a partir deste trecho, a dissertar utilizando a primeira pessoa do plural, a fim de tentar ser fiel e justa a todo o trabalho realizado.

3 POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL E O PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL NO ESTADO DE SÃO PAULO

Neste capítulo, será desenvolvido um breve panorama histórico sobre as políticas culturais no Brasil, a fim de contextualizar a inserção dos editais como uma das ferramentas de fomento às artes. Em seguida, o Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo será tratado em suas especificidades, para então adentrarmos no Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020) e o entendimento de Projeto Cultural.

3.1 Breve Panorama Histórico das Políticas Culturais no Brasil

Ao pesquisar sobre políticas culturais é comum encontrarmos uma dispersão de estudos. As pesquisadoras Fabiana Guimarães e Raiany Silva (2017) afirmam que essa dispersão sobre financiamento e fomento à cultura ocorre devido a alguns fatores, como: o caráter transversal e interdisciplinar desse campo; a capacidade e necessidade que a cultura tem de dialogar com diversas áreas do conhecimento; a formação recente desse campo de estudos.

Algumas definições sobre esse tema são importantes, como por exemplo a distinção entre financiamento e fomento. Para o especialista em políticas culturais Antonio Albino Canelas Rubim (2019):

[...] enquanto todo e qualquer modo de apoio financeiro à cultura foi designado como financiamento, o termo fomento foi definido como abrangendo apenas determinadas modalidades de relação, caracterizadas pela existência obrigatória de institucionalidade com suas regras e rotinas públicas, impessoais, deliberadas, transparentes e idênticas para todos. Ou seja, a existência do fomento implicava na superação de procedimentos discriminatórios pelos quais os dirigentes estatais responsáveis pela cultura escolhiam, sem critérios públicos, os projetos a serem contemplados pelo apoio do Estado. No Brasil, a expressão, algo equivocada, “políticas de balcão”, serviu para designar tais atitudes, que, a rigor, nada tinham de políticas no sentido grandioso do termo. (RUBIM, 2019, p. 130).

Não há um consenso na academia sobre a data ou o evento inaugural das políticas culturais no Brasil, sendo que as atuações de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo, a partir de 1935, são relatadas como experiências brasileiras pioneiras no campo das políticas culturais. Contudo, existiram importantes acontecimentos anteriores a essa data, mostrando que as intervenções do Estado no campo da cultura remontam ao período colonial (BEZERRA, 2022).

Conduzida por Marquês de Pombal, em meados do século XVIII, a política autoritária pombalina visava uma mudança cultural radical na então colônia portuguesa, objetivando erradicar o uso das línguas indígenas. Esta catequização dos indígenas contribuiu para o epistemicídio e apagamento das culturas originárias (TROUCHE, 2000 apud BEZERRA, 2022).

Trata-se, possivelmente, da primeira grande intervenção governamental no domínio do simbólico, que deixa profundas marcas na sociedade brasileira, com: o processo de subjugação de negros e indígenas; o domínio religioso; a introjeção dos valores culturais europeus; o domínio linguístico do português e a repressão ao uso dos idiomas nativos. No final do século XIX, ocorre a abolição formal da escravatura e a Proclamação da República. Seguem-se 40 anos de política do café com leite²¹, com paulistas e mineiros alternando-se na Presidência do Brasil, onde destacam-se no campo da cultura: a fundação da Academia Brasileira de Letras (ABL), em 1897; a inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909, e da nova sede da Biblioteca Nacional, em 1910, no Centro do Rio de Janeiro. Nesse período, também se incentiva a imigração europeia para o Brasil, configurando um projeto racista de branqueamento da população brasileira e marginalização dos povos de matriz africana e indígena (BEZERRA, 2022).

Durante a Era Vargas (1930 a 1945), a mestiçagem passa a ser valorizada e a proibição da prática da capoeira é suspendida, imprimindo uma nova visão a respeito das culturas afro-brasileiras. Vale lembrar que, em 1937, foi instalado o chamado Estado Novo, a partir do golpe aplicado por Getúlio, sob o pretexto de uma ameaça comunista no Brasil. Foi implementada uma forte censura contra os meios de comunicação, buscando-se reforçar a propaganda oficial (BEZERRA, 2022).

Durante a implantação do Estado Novo, uma série de medidas foram tomadas objetivando fornecer uma maior institucionalidade para o setor cultural. Foram criados nesse período: o Ministério da Educação e da Saúde (MES); o Departamento de Propaganda e Difusão

²¹ A tese da “política do café-com-leite”, tecida em torno da discussão do Estado Oligárquico (1889–1930), é uma das mais consolidadas pela historiografia brasileira. A política visava a predominância do poder nacional por parte das oligarquias paulista e mineira, por presidentes civis fortemente influenciados pelo setor agrário dos estados de São Paulo (grande produtor de café) e Minas Gerais (produtor de leite e maior polo eleitoral do país de então), impedindo que o principal cargo do Poder Executivo fosse ocupado por representantes dos interesses de outros estados economicamente importantes no período. Predominavam, então, no poder, representantes do Partido Republicano Paulista (PRP) e do Partido Republicano Mineiro (PRM), que controlavam as eleições e contavam com o apoio da elite agrária de outros estados do Brasil. O período também é marcado por instabilidades e desavenças entre paulistas e mineiros, conforme aponta a pesquisadora Cláudia Viscardi (VISCARDI, 2012).

Cultural (1934), Plano Nacional de Educação (1937), Instituto Nacional do Livro (1937), Serviço Nacional do Teatro (1937), Instituto Nacional do Cinema (1937), Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937), Museu da Inconfidência (1938), Conselho Nacional dos Símbolos Nacionais (1939) etc. (QUEIROZ, 2014).

Desde a década de 1930, o governo federal enunciava um projeto de estruturação de um Conselho Nacional de Cultura (CNC), mas este só foi efetivado em 1961. A princípio, o órgão esteve subordinado à Presidência da República, ocupada por Jânio Quadros, o que indicava uma intenção de maior controle do governo federal sobre as ações no campo cultural e um provável estreitamento das relações entre estado e cultura. Com a renúncia de Jânio Quadros, em agosto de 1961, o Conselho foi reformulado, passando a ser subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, MEC (CALABRE, 2019).

A partir de 1964, com o golpe civil-militar, os rumos da produção cultural se modificaram, e o Estado retomou o projeto de uma maior institucionalização do setor cultural, implantando mecanismos de censura às expressões culturais e artísticas. Em novembro de 1966, durante a presidência de Castelo Branco, o CNC foi extinto e foi criado o Conselho Federal de Cultura – CFC, composto por 24 membros indicados pelo Presidente da República, e cuja atribuição seria instituir uma política de apoio a uma série de ações, mas a estrutura do Ministério esteve toda voltada para a área de educação, e infelizmente o CFC não avançou. O Departamento de Assuntos Culturais – DAC, dentro do MEC, foi criado somente em 1970. No final do governo do Presidente Médici (1969–1974), foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC), que englobava o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais, prevendo ainda a capacitação de pessoal e a implementação de um ativo calendário de eventos culturais patrocinados pelo Estado. A gestão do ministro Ney Braga, durante o governo Geisel (1974–1978), foi um período de efetivo fortalecimento da área da cultura, com a criação de órgãos estatais que passaram a atuar em novas áreas, como: o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDIA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Fundação Nacional de Arte – FUNARTE (CALABRE, 2007).

Segundo a pesquisadora Lúcia Matos, a dança só passa a fazer parte das políticas culturais muito tardiamente no âmbito do governo federal (MATOS, 2017). O ministro Ney Braga atribuiu algumas ações para o campo da dança (no período 1977–1978), como o documento “Serviço Nacional do Teatro no Campo da Dança”, que possuía três linhas de atuação: apoio financeiro à atividade profissional; orientação e recursos à formação de artistas

e técnicos; ampliação da faixa de público voltado para a dança, através de atividades específicas (GUIMARÃES, 2011 apud MATOS, 2017).

O processo de institucionalização do campo da cultura dentro das áreas de atuação de governo ocorrido na década de 1970 não ficou restrito ao nível federal. Nesse mesmo período, o número de secretarias de cultura e de conselhos de cultura de estados e municípios também cresceu. Em 1976, ocorreu o primeiro encontro de Secretários Estaduais de Cultura, dando origem a um fórum de discussão que muito contribuiu para reforçar a ideia da criação de um ministério independente (CALABRE, 2007).

O Ministério da Cultura, criado em 1985, foi resultado do processo de transição democrática após 21 anos de ditadura militar. Um dos primeiros e principais ministros foi Celso Furtado (1986–1988). Para ele, o papel do Estado não era o de produzir cultura, mas sim apoiar as iniciativas autônomas da sociedade. Na tentativa de criar fontes de recursos para impulsionar o campo de produção artístico-cultural, Furtado foi o criador da primeira lei de incentivos fiscais para a cultura: Lei 7.505 de 02 de junho de 1986 (conhecida como Lei Sarney), precursora da Lei Rouanet (MOREIRA; SPADA, 2021).

A criação do novo Ministério acabou por significar um menor aporte de recursos financeiros para a área. Diferentemente da educação, a cultura não conseguiu criar um fundo que não sofresse cortes orçamentários (CALABRE, 2007). Vale destacar que, de 1985 a 1994, um período de dez anos desde a criação do MinC, existiram dez dirigentes dos órgãos nacionais de cultura (cinco ministros nos cinco anos do governo Sarney, dois secretários no governo Collor, e três ministros no governo Itamar Franco). A permanência média de um gestor por ano criou uma importante instabilidade institucional para um órgão em processo de implementação (RUBIM, 2012).

Nos anos 1990, o Presidente Fernando Collor fechou o Ministério da Cultura e revogou a Lei Sarney, alegando corte de despesas. Contudo, no final de 1991, na tentativa de obter apoio contra seu impeachment iminente, recriou, junto a seu secretário de Cultura, Paulo Sérgio Rouanet, a lei de incentivo federal à cultura. A lei Rouanet, aprovada em regime de urgência em dezembro de 1991, inaugura o processo de implantação de um projeto de caráter neoliberal para as políticas culturais brasileiras no período (QUEIROZ, 2018).

No contexto de redemocratização e no vácuo deixado pela suspensão da Lei Sarney até a regulamentação da Lei Rouanet (de abril de 1990 a fevereiro de 1992), alguns estados e municípios criaram incentivos fiscais à cultura para seu território de atuação: o município de São Paulo (Lei n.º 10.923, de 30 de dezembro de 1990), o Distrito Federal (Lei n.º 158, de 29

de julho de 1991) e o estado do Mato Grosso (Lei n.º 5.893–A, de 12 de dezembro de 1991) (PAIVA NETO, 2017).

Em 19 de novembro de 1992, o Ministério da Cultura foi restituído no governo do presidente Itamar Franco. Mais tarde, com Francisco Weffort à frente do Ministério da Cultura (1995–2002), o Governo de Fernando Henrique Cardoso teve como foco de política cultural o impulsionamento da gestão do incentivo fiscal da Lei Rouanet. Durante esse período, houve forte promoção da Lei junto a empresários (NETO, 2017). Foi lançada a cartilha “Cultura é um bom negócio”, visando orientar as empresas patrocinadoras sobre como participar da isenção fiscal do mecanismo. Enquanto isso, os produtores culturais usuários da lei continuavam sendo, em maioria, empresas produtoras com grande entrada no mundo do marketing de empresas privadas e estatais (QUEIROZ, 2018).

O resultado de todo esse processo foi uma enorme concentração na aplicação dos recursos. Um pequeno grupo de produtores e artistas renomados foram os que mais conseguiram sucesso na obtenção de patrocínio. Além disso, grande parte desse patrocínio se concentrou nas capitais da região sudeste. Projetos que ofereciam pouco retorno de marketing aos seus patrocinadores foram descartados, criando assim um campo de concorrência e de investimento desigual entre as diversas áreas artístico-culturais, mesmo nos grandes centros urbanos (CALABRE, 2019).

Com a expansão da Lei Rouanet, profissionalizou-se a função do agente cultural e um mercado de bens culturais ganhou forma. Não à toa, a publicação mais famosa do Ministério da Cultura nesta fase foi “Cultura é um bom negócio” (MOREIRA; SPADA, 2021). Uma década mais tarde, esse mote da gestão tucana seria oficialmente corrigido pelas palavras do Ministro da Cultura Gilberto Gil no II Fórum de Cultura e Cidadania Corporativa, “Cultura é um bom negócio, mas que seja para todos” (GIL, 2006).

Com a entrada de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (2003 – 2008), na gestão do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003 – 2010), e o alargamento da compreensão do que era cultura proposta por essa gestão, novas formas de produção cultural passaram a fazer parte do conjunto de projetos aprovados no ministério, com prioridade para projetos diversificados de cultura popular, cultura afro, hip-hop, entre outras diversidades, até então excluídos das leis de incentivo. O foco da nova gestão não era mais nas empresas e sim nos produtores culturais. Com essa ampliação teórico-prática, houve um crescimento de demanda para novos manuais e cursos sobre a utilização das leis de incentivo e produção de projetos culturais (QUEIROZ, 2018).

Mudanças significativas foram realizadas nas políticas culturais pelo ministro Gilberto Gil, seguido por Juca Ferreira (2008–2011), advindas da ampliação do conceito de cultura, da estruturação de um sistema nacional de cultura e do foco das políticas para a cidadania e diversidade cultural. O MinC passou a olhar para áreas como cultura indígena, cultura negra e LGBTQIA+, e um processo de fortalecimento da participação social e democrática foi iniciado, havendo, inclusive, uma maior atuação política da área da dança. Através de fóruns e associações de dança, manifestações e documentos entregues no Seminário Cultura para Todos (2003), a dança buscou espaços de representação nas esferas governamentais, ansiando pela construção de políticas públicas setoriais. Com apoio do secretário Juca Ferreira e do Ministro Gil, é criada a Câmara Setorial de Dança, a partir do reconhecimento da especificidade da Dança²², aqui separada do grande guarda-chuva das Artes Cênicas (MATOS, 2017).

Foi criada uma política de Estado baseada não apenas em fomento a atividades culturais, mas também no conceito antropológico de cultura, em processos que contribuíssem para o desenvolvimento da cultura em três dimensões: simbólica, econômica e cidadã. O texto base da II Conferência Nacional de Cultura, ocorrida em março de 2010, discorre que a dimensão simbólica permite ampliar a ação pública para abranger todos os campos da cultura. Artes populares, eruditas e de massas são colocadas num mesmo patamar político, merecendo igual atenção do Estado, bem como políticas de fomento à cultura e de proteção ao patrimônio cultural passam a constituir, sem separação, o conjunto da produção simbólica da sociedade. A dimensão cidadã consiste no princípio de que os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos e devem servir de base de sustentação das políticas culturais. Entretanto, esses direitos são ainda pouco conhecidos e amiúde desrespeitados e subestimados, quando comparados aos direitos civis, políticos, econômicos e sociais, que dispõem de maior reconhecimento. A dimensão econômica compreende que a cultura é elemento estratégico da chamada nova economia, que se fundamenta na informação, na criatividade e no conhecimento. A economia da cultura não deve mais ser desconsiderada pelas políticas governamentais, não só pelo que representa no fomento ao próprio setor, mas também por sua integração como elemento vital ao desenvolvimento econômico geral (TEXTOS..., 2010).

²² A dança, por meio de suas redes (fóruns e outras articulações), começa a ter uma ação mais concreta na elaboração das políticas culturais para a área a partir de 2004, quando reivindica seu lugar nos espaços de representação da sociedade civil preconizados pelo Governo Federal para a criação do Sistema Nacional de Cultura (MATOS, 2011). Entre os avanços, a dança garantiu vaga para seus representantes em espaços consultivos, como o Colegiado Setorial de Dança, o Conselho Nacional de Políticas Culturais, e obteve a constituição da Coordenação de Dança na Funarte, em 2004 (MATOS, 2021).

Surgiram iniciativas como o Programa Cultura Viva (que ofereceu apoio e investimentos à produção cultural de base comunitária), o Programa Mais Cultura (que ofereceu investimentos na infraestrutura do setor) e o Plano Nacional da Cultura, aprovado pelo Congresso somente em 2010, imprimindo um marco regulatório de políticas públicas para a cultura (MOREIRA; SPADA, 2021). Essa fase propiciou grande debate entre as esferas federais, estaduais e municipais, e ampliou o pensamento de que política de fomento pode ser construída com inúmeras ações e não simplesmente reduzida ao incentivo fiscal.

É importante pontuar que, antes de 2003, não se fazia política cultural visando as três dimensões (simbólica, econômica e cidadã) e os direitos culturais. Eram políticas dispersas, não sistematizadas e que não foram planejadas a partir da participação popular. Políticas que valorizavam o erudito ou as belas artes, o patrimônio material, e o incentivo fiscal, por anos compreendido como a própria política cultural do país. Contudo, mesmo nas duas gestões do governo Lula, nunca se corrigiu um ponto central na formulação das políticas culturais do país: a ausência de orçamento para a área. Em toda a história, não há evidências ou indicativos de gestões que tenham alcançado mais de 1% do orçamento nacional para destinação à área da cultura (CARVALHO, 2019).

O programa Cultura Viva, criado em 2004, imprimiu uma política inovadora no campo da cultura, contemplando grupos historicamente excluídos das políticas públicas, concedendo apoios plurianuais e direcionando o apoio a instituições e grupos (por meio dos pontos de cultura), em detrimento da lógica de apoio a projetos. Outro padrão essencial que o Cultura Viva estabeleceu foi sua atuação através de parcerias com estados e municípios. A descentralização do programa permitiu: que ganhasse uma abrangência nacional eficaz; que tivesse um aumento nos recursos por meio das contrapartidas; uma maior proteção do orçamento; um melhor acompanhamento das ações apoiadas; a criação de redes de beneficiários, dentre outros aspectos (PAIVA NETO, 2017).

Em 2005, foi publicado o Decreto n.º 5.520, que criou o Sistema Federal de Cultura e reorganizou o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), prevendo a participação da sociedade civil. No mesmo ano, foi realizada a primeira Conferência Nacional de Cultura (CNC), com as etapas municipal, estadual/distrital e nacional, que apontou a implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) como uma das prioridades para a área cultural. Em 2007, o CNPC foi instaurado conforme previsto no Decreto n.º 5.520/2005. O conselho é um dos principais componentes do sistema nacional, promovendo a participação social e a articulação para implementação das políticas. Já o Plano Nacional de Cultura (PNC) foi elaborado entre

2007 e 2008, a partir de seminários realizados em todo o Brasil, e da participação do CNPC (BEZERRA, 2022).

Entre as principais influências para a idealização do Sistema Nacional de Cultura (SNC) estão as conceituações de Marilena Chauí sobre cidadania cultural²³ e as experiências de construção do Sistema Único de Saúde (SUS). A partir de uma concepção sistêmica, pretendia-se estruturar políticas públicas para a cultura de longo prazo, na perspectiva de política de Estado: estruturante, com um processo longo de maturação e implementação; diferentemente da política de governo: voltada somente para os anos de mandato (MEIRA, 2012 apud BEZERRA, 2022).

Vale lembrar que São Paulo foi um dos estados da união que mais tarde fez sua adesão ao SNC, o que aconteceu por meio do Acordo de Cooperação Federativa, firmado, em setembro de 2013, entre a União e o Governo do Estado de São Paulo. A Conferência Estadual de Cultura (CEC), sucedida no mesmo mês e ano, no Memorial da América Latina, contou com grande participação de gestores do MinC apoiando essa articulação, e teve a participação de mais de oitocentos agentes culturais. As propostas aprovadas na CEC paulista apresentavam desejos da classe artística, como a aplicação de 3% do orçamento do Estado na pasta da cultura, sendo que em 2013 o orçamento estadual não alcançava 0,5% do PIB paulista e nos três anos que se seguiram o governo anunciou cortes de mais de 30%, chegando em 2017 com um orçamento de aproximadamente 0,2% (QUEIROZ, 2018).

Segundo a pesquisadora Inti Anny Queiroz (2008), os formatos de editais culturais públicos, assim como o mecenato, utilizam o projeto cultural como ferramenta de inscrição e realização de uma ideia, requerendo do produtor habilidades para a formatação de textos, planejamento e orçamentos para a produção artística. Mas a burocracia exigida pela maioria dos editais aplicados no final da primeira gestão de Juca Ferreira no MinC (2008–2011), mostraram-se menores do que a exigência documental, via mecenato. Essa desburocratização, presente em boa parte dos editais, proporcionou uma ampliação do acesso de artistas

²³ O conceito de cidadania cultural desenvolvido por Marilena Chauí teve em seu centro a desmontagem crítica da mitologia e da ideologia: tomar a cultura como um direito foi criar condições para tornar visível a diferença entre carência, privilégio e direito, a dissimulação das formas da violência, a manipulação efetuada pela mídia de massa e o paternalismo populista; foi a possibilidade de tornar visível um novo sujeito social e político que se reconheça como sujeito cultural. Mas foi, sobretudo, a tentativa para romper com a passividade perante a cultura – o consumo de bens culturais – e a resignação ao estabelecido, pois essa passividade e essa resignação bloqueiam a busca da democracia, alimentam a visão messiânica-mineralista da política e o poderio das oligarquias brasileiras. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/FKYqvPJSw3ChWVF6dbkJDv/?lang=pt> (CHAUI, M. Cultura política e política cultural. Conferência do mês do IEA-USP feita pela autora em 6 de dezembro de 1994).

independentes, da população em geral, de grupos minorizados, dos não letrados, aos usos das leis de incentivo. Populações de cidades mais distantes dos grandes centros, e produtores não especializados, passaram a ter maiores chances de concorrer às verbas de cultura com a desburocratização dos processos.

A gestão da presidenta Dilma Rousseff²⁴, a partir de 2011, tinha como premissa dar continuidade à gestão e aos programas implementados no governo Lula. No entanto, sua gestão foi marcada pela instabilidade, descontinuidade de ações e estagnação das políticas para o setor cultural. Infelizmente, a nova gestão começou cheia de turbulências no âmbito da cultura e, apesar de a ministra Ana de Hollanda manter os programas anteriormente aplicados, foi iniciada uma crise incessante²⁵. Em setembro de 2012, Ana de Hollanda foi destituída do cargo e substituída pela então senadora Marta Suplicy (que ficou apenas dois anos no cargo), seguida pela ministra interina Ana Cristina Wanzeler (no cargo apenas de 11 de novembro de 2014 a 1º de janeiro de 2015). Não houve muitos destaques no período, exceto a Política Nacional das Artes²⁶, iniciativa do então ministro Juca Ferreira em sua segunda passagem pelo MinC, de 2015 até o impeachment de Dilma Rousseff, em 2016 (CARVALHO, 2019).

Em 2016, as atividades do SNC teriam continuidade com a realização de um Ciclo de Oficinas de Implementação de Sistemas Municipais de Cultura conferidas pelo então MinC. Contudo, em virtude do golpe parlamentar²⁷, as atividades foram descontinuadas. Importante pontuar que, na segunda gestão do ministro Juca Ferreira, o SNC já não era considerado como prioridade no Ministério. Programas como o Mais Cultura e a Política Nacional das Artes concorriam com os procedimentos do SNC (CARVALHO, 2019). Com a saída de Dilma, a interlocução com os estados para descentralização dos investimentos foi interrompida. A criação de linhas de apoio plurianuais foi descontinuada e o diálogo com a comunidade cultural diminuiu enormemente (PAIVA NETO, 2017).

²⁴ Gestão de Dilma Rousseff: 1.º de janeiro de 2011 a 31 de agosto de 2016.

²⁵ A gestão de Ana de Hollanda foi marcada por várias turbulências, que geraram desgastes em sua gestão, como: a medida de retirada do site do então Ministério a licença “Creative Commons”, as críticas pela aprovação de um projeto de R\$ 1,3 milhão para criar um blog de leituras de poesia feito para Maria Bethânia, a captação de R\$ 1,9 milhão para a primeira turnê da cantora Bebel Gilberto, dentre outras ocorrências encontradas na mídia. Fonte: Uol Notícias. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2012/09/11/apos-serie-de-desgastes-ana-de-hollanda-deixa-ministerio-da-cultura.htm>. Acesso em: 27 abr. 2022.

²⁶ Até o momento de finalização dessa pesquisa, não identificamos nenhum registro quanto ao processo de implementação da Política Nacional das Artes, o que nos leva a supor que esta política não saiu do papel.

²⁷ Além de CARVALHO (2019), outros autores compreendem o impeachment de Dilma Rousseff como golpe parlamentar, como: Marilena Chauí, Juca Ferreira, Ruy Braga, Djamila Ribeiro, Pablo Ortellado, dentre outros. Conferir em livro organizado por Kim Doria e Murilo Cleto, publicado em 2016 pela Editora Boitempo, cujo título é “Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil”.

A segunda extinção do Ministério da Cultura se deu no governo de Michel Temer, que, durante seu mandato interino, após a queda do governo de Dilma Rousseff, vinculou a pasta da Cultura ao Ministério da Educação (MEC), em 2016. A extinção do MinC gerou uma forte reação dos movimentos culturais, que promoveram uma onda de ocupações em prédios do Sistema MinC em todo o país. Em função da expressividade da mobilização e a da forte pressão do setor cultural, Temer recuou e reverteu a medida após 9 dias, recriando assim o Ministério (BEZERRA, 2022). Apesar de ter restabelecido o MinC apenas por pressões da classe cultural, e não por conferir importância à pasta, o pouco que já se havia conquistado quanto ao histórico das políticas culturais do país foi se desmoronando, desde então. Como ministros, assumiram o cargo em sequência: Marcelo Calero, Roberto Freire, João Batista de Andrade e Sérgio de Sá Leitão (CARVALHO, 2019). A instabilidade, como uma das três tristes tradições²⁸ do campo cultural, percorrida pelo pesquisador Antonio Rubim (2007), é reconhecida também nesse período. Em catorze anos e quase quatro mandatos presidenciais, da gestão PT até o golpe jurídico parlamentar (2003–2016), dez pessoas passaram pelo cargo de ministro da cultura no Brasil (CARVALHO, 2019).

Após as duas tentativas de excluir a pasta, a extinção definitiva do MinC se deu com a medida provisória de Jair Bolsonaro²⁹, em 2019, poucas horas após a sua posse. O Ministério da Cultura foi rebaixado ao status de Secretaria Especial de Cultura (SEC), vinculada ao Ministério da Cidadania, que passou a abrigar também a Secretaria Especial do Esporte e a Secretaria Especial de Desenvolvimento Social. Mais tarde, a SEC passa a se vincular ao Ministério do Turismo, e o ator Roberto Alvim assume o cargo de secretário especial, mas acaba deixando-o após envolver-se em polêmicas relacionadas ao nazismo (BEZERRA, 2022). Segue-se a ele a gestão da atriz Regina Duarte, que durou menos de três meses, a do ator Mario Frias, de junho de 2020 até março de 2022³⁰, seguido por Hélio Ferraz de Oliveira, até dezembro de 2022. Vale lembrar que, além desses quatro secretários citados, passaram pela pasta outros quatro secretários³¹ desde a extinção do Ministério, o que mostra o atual período de

²⁸ As outras duas tristes tradições nesse campo são: ausências e autoritarismo, segundo o mesmo autor, Antônio Rubim (2007).

²⁹ Gestão de Jair Bolsonaro: 2019 a 2022.

³⁰ Quando foi exonerado do cargo para concorrer como deputado estadual por São Paulo, nas eleições de outubro de 2022.

³¹ Secretários que passaram pela pasta da Secretaria Especial da Cultura durante o governo Bolsonaro (filiação ao Partido Liberal, PL): Henrique Pires (01/01/2019 a 21/08/2019); José Paulo Martins (21/08/2019 a 09/09/2019); Ricardo Braga (09/09/2019 a 06/11/2019); Roberto Alvim (07/11/2019 a 17/01/2020); José Paulo Martins (17/01/2020 a 04/03/2020); Regina Duarte (04/03/2020 a 10/06/2020); Mário Frias (23/06/2020 até 30/03/2022); Hélio Ferraz de Oliveira (30/03/2022 até 31/12/2022).

instabilidade de gestão da pasta e descaso com o setor. Novamente, a tradição de descontinuidade e instabilidade já conhecida e familiar ao setor cultural, é confirmada aqui. De 2019 a 2022, no curto período de três anos, a pasta da Secretaria Especial da Cultura teve oito responsáveis, imprimindo um descaso ainda maior com o setor. Vale destacar que, em maio de 2022, junto ao desmonte das Coordenações de Área da Funarte, ocorre a destituição da Coordenação de Dança, do Centro das Artes Cênicas da Funarte.

Para além da alta rotatividade dos Secretários, esteve em curso, no governo Bolsonaro, um desmonte de órgãos públicos, sobretudo os culturais, que podemos chamar de *assédio institucional*, conceito que soa desconhecido por parte dos servidores no Brasil, ao passo de que eles reconhecem o processo de sucateamento dos órgãos, a precarização das condições de trabalho, a substituição de quadros técnicos por indicações políticas sem preparo para ocupar estas funções, e a lentidão para reocupação de alguns cargos (MOREIRA; SPADA, 2021).

Lúcia Matos (2021) aponta que:

Si en los primeros quince años del siglo XXI se percibía en Brasil la instauración de un proceso de participación social para la consolidación de la democracia, de la inclusión y de la acogida a la diversidad, de un aparente respeto a la pluralidad de expresión y a la producción artístico-cultural, a partir de 2015, ese suelo brasileño empieza a agrietarse, con la ampliación de discursos nacionalistas, insuflados por la necesidad de la contención de la corrupción, del mantenimiento de los valores de la familia tradicional y de los efectos generados por la crisis económica en el país. Se abren fisuras y se develan otros discursos presentes en la sociedad brasileña: se levantan las voces de aquellos que se sentían incomodados con las políticas de justicia social y de distribución del ingreso, y se fortalece una polarización en el país por medio del discurso de odio, de boicot a las instituciones representativas, de la difusión de fake news a través de las redes sociales y del uso de discursos totalizadores para definir a quienes se posicionan políticamente a la derecha o a la izquierda. El terreno se vuelve denso, y distintos golpes son orquestados. (MATOS, 2021, p. 100).³²

Vale destacar que, ao longo dos quatro anos de governo Bolsonaro, o orçamento da cultura sofreu cortes negligentes com o setor. Em 2022, os investimentos da União no setor cultural caíram 63% em relação a 2018. Para o financiamento de projetos culturais, foram liberados, até 14 de dezembro de 2022, R\$ 89,5 milhões. A quantia é 63% abaixo dos R\$ 245,5 milhões inseridos no setor pelo governo de Michel Temer, em 2018. Entre 2015 e 2018, com

³² Livre Tradução: Se nos primeiros quinze anos do século XXI, percebia-se no Brasil, o estabelecimento de um processo de participação social para a consolidação da democracia, inclusão e aceitação da diversidade, de um aparente respeito pela pluralidade de expressão e da produção artístico-cultural, a partir de 2015, esse solo brasileiro começa a rachar, com a expansão dos discursos nacionalistas, inspirados na necessidade de conter a corrupção, de manter os valores da família tradicional e os efeitos gerados pela crise econômica no país. Fissuras se abrem e outros discursos presentes na sociedade brasileira são revelados: levantam-se as vozes daqueles que se sentiam incomodados com as políticas de justiça social e distribuição de renda, e uma polarização no país é fortalecida por meio de discursos de ódio, boicote a instituições representativas, a disseminação de fake news pelas redes sociais e o uso de discursos totalizantes para definir quem se posiciona politicamente à direita ou à esquerda. O terreno torna-se denso e diferentes golpes são orquestrados.

Dilma e Temer, 20,8 mil projetos ganharam chancela para buscar patrocínio por meio da Lei Rouanet. Sob Bolsonaro, o número de aprovações caiu mais de um terço, chegando ao máximo de 12,8 mil projetos aprovados. Ademais, enquanto o financiamento da área cultural diminuía, a gestão de Jair Bolsonaro permitiu a criação do orçamento secreto, mecanismo utilizado para garantir apoio no Congresso. No período de junho a dezembro³³ de 2022, o governo federal liberou R\$ 7 bilhões para o esquema. O montante é mais que o triplo do orçamento da Cultura no mesmo ano, e permitiria sustentar a área por três anos (BRAGA; GORZIZA; BUONO, 2022).

Em dezembro de 2020, o governo federal publicou duas medidas provisórias relacionadas às políticas culturais. A MP n.º 1.012, de 1.º de dezembro de 2020, prorrogou por mais dois anos o prazo de execução do Plano Nacional de Cultura, que estava vencendo naquele mês. Com a extinção do Ministério da Cultura, a crise política e a pandemia de Covid-19, o SNC tem vivido uma série de urgências, que se denominou de fase emergencial. Quando se pensava que a proposta de descentralização de recursos federais para implementação das políticas culturais estivesse esquecida, é aprovada, graças à intensa mobilização do setor cultural unido a alguns representantes do Poder Legislativo, a Lei Aldir Blanc³⁴, com o repasse de um importante montante de recursos para o desenvolvimento de produções culturais locais no período da pandemia (BEZERRA, 2022).

A pandemia e a Lei Aldir Blanc evidenciaram a enorme necessidade de termos um Sistema Nacional de Cultura implantado. Evidenciaram ainda que, se a história fosse outra, talvez o setor cultural estivesse numa situação bem menos complicada. No posfácio do livro de Tony Bezerra, *A Emergência do Sistema Nacional de Cultura* (2022), Queiroz ressalta que o sistema, para realmente ativar um dos seus principais preceitos (o da descentralização), deve atuar pelo preceito de subsidiariedade, se de fato ele pretende ser de baixo para cima, pois é nas cidades que a cultura acontece e onde moram os fazedores de cultura (QUEIROZ, 2022).

³³ Dados coletados até 14 de dezembro de 2022, pela Revista Piauí, por meio das fontes Portal da Transparência, Siga Brasil e Sistema de Acesso às Leis de Incentivo à Cultura.

³⁴ A Lei Federal n.º 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), estabelece uma série de medidas emergenciais para o setor cultural e criativo, intensamente atingido pela pandemia do novo coronavírus (Covid-19). A lei tem como objetivos garantir o acesso: à renda emergencial para os(as) profissionais dos setores cultural e criativo; ao subsídio para a manutenção dos espaços culturais que tiveram suas atividades interrompidas nesse período; às ações de fomento à cultura, por meio da realização de prêmios e editais para o setor cultural e criativo. O governo federal disponibilizou R\$ 264 milhões para o Estado de São Paulo e R\$ 302 milhões para seus 645 municípios (SÃO PAULO, [2021?]). Informação disponível no Portal da Transparência na Cultura: <https://www.transparenciacultura.sp.gov.br/lei-aldir-blanc/> Acesso em: 27 dez. 2022. A LAB foi uma iniciativa do Congresso e não do Poder Executivo. Para compreender o histórico de formulação e aplicação da Lei, bem como a relação entre a LAB e o SNC, ver o artigo: A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC (SEMENSATO; BARBALHO, 2021).

Cumprindo promessa de campanha, o presidente Lula recriou, no primeiro dia de governo (em 2023), o Ministério da Cultura (MinC), extinto no governo anterior. Além da nova ministra, a cantora e compositora soteropolitana Margareth Menezes, a nova pasta anunciou nomeações que dão a dimensão da representatividade e indicam um perfil de como serão as políticas de cultura do governo Lula. Como exemplo, a Fundação Palmares será comandada pelo advogado, militante negro e presidente do Olodum, João Jorge Rodrigues, o qual terá a missão de resgatar a Fundação, depois do sucateamento do órgão, grande tensão política e perseguição ideológica aos representantes da cultura afro-brasileira; e Maria Marighella, neta de Carlos Marighella (militante da luta armada contra a ditadura militar brasileira), atriz e vereadora de Salvador, será a primeira mulher nordestina a assumir a presidência da Funarte (MUTA, 2023).

O Ministério da Cultura terá um orçamento recorde em 2023, chegando a mais de dez bilhões, valor histórico para a pasta. O número é ainda mais celebrado após os últimos quatro anos de rombo no orçamento da área. Serão destinados R\$ 5,7 bilhões à reconstrução do Ministério da Cultura e ao cumprimento da Lei Aldir Blanc ²³⁵, segundo a equipe de transição do futuro presidente Luiz Inácio Lula da Silva, do PT. Entretanto, a deputada Jandira Feghali, do PCdoB, demonstrou preocupação referente ao relatório final aprovado no Congresso, que destina, erroneamente, R\$ 2 bilhões que deveriam ser da Aldir Blanc ao Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). A deputada aponta a necessidade de se realocar os recursos, a fim de se evitar uma disparidade de investimento no setor audiovisual, fato que exemplifica a constante necessidade de acompanhamento da aplicabilidade da lei e do repasse de recursos, pela classe de artistas e agentes culturais.

Sobre o panorama das políticas culturais federais no campo da dança, a pesquisadora Lúcia Matos (2017) afirma que, dentre os editais propostos pela Codança – Coordenação de Dança da Funarte, desde 2004, o Prêmio Klauss Vianna³⁶ é o que possuiu maior aceitação pela classe da dança, e o único edital que apresentou uma certa continuidade e abrangência nacional. Contudo, o número de aprovados e os recursos orçamentários foram insuficientes para o setor³⁷. Segundo a autora, no contexto em que políticas setoriais para a dança são compreendidas como sinônimo de “política de editais”, é importante pontuar que não existem, na Funarte, editais

³⁵ Aprovada em 2022, a legislação garante R\$ 3 bilhões de repasse da União para estados e municípios.

³⁶ Faz-se importante pontuar também que o Edital Klauss Vianna não foi publicado nos últimos 7 anos, ou ao menos não são encontradas informações sobre o Edital no site da FUNARTE desde 2016, o que infelizmente reflete o atual período de desmonte cultural vivido pelo setor.

³⁷ O artigo analisa um período temporal presente no relatório da Funarte: Editais de Fomento 2006-2015.

com tempo de execução expandido (de duração de dois anos ou mais), no qual o proponente possa ter mais liberdade para apresentar suas metas e obter a manutenção de suas atividades artísticas.

Segundo a mesma autora, o Plano Setorial da Dança³⁸ ainda não foi utilizado pelo governo como subsídio para a criação de programas e políticas efetivas para o desenvolvimento da dança. As políticas culturais tem sido aplicadas por meio de ações imediatistas e superproduções que não implicam ações estruturantes para a dança. Soma-se a isso a baixa participação do setor privado na política cultural, na qual muitas das grandes corporações e empresas que apoiam a arte e a cultura o fazem mais pelos benefícios fiscais do que pela crença na importância da cultura no desenvolvimento de um país ou no poder transformador e formativo da arte (MATOS, 2014).

O Plano Nacional de Dança³⁹ está fundamentado nos resultados obtidos na I Conferência Nacional de Cultura (2006), nos trabalhos realizados pela Câmara Setorial de Dança, através de seus membros – onze representantes de dez estados e do distrito federal, e cinco especialistas em áreas da cadeia produtiva – que assumiram o papel de propositores e mediadores entre o MINC/Funarte e seus fóruns regionais. Em 2005 e 2006, foram realizadas várias videoconferências e reuniões setoriais em todo o Brasil, objetivando discutir, apontar e encaminhar proposições sobre a rede produtiva da dança, as quais foram sistematizadas pela Câmara Setorial de Dança. Em novembro de 2010, com a nova formação da câmara transformada em Colegiado Setorial de Dança, o documento foi readequado aos cinco eixos do Plano Nacional de Cultura. A elaboração do Plano Nacional da Dança, que faz parte do Plano Nacional de Cultura, teve como pressuposto atender as demandas de todas as manifestações artísticas de dança, valorizando a produção brasileira em sua diversidade estética e levando em conta as distintas realidades regionais, sociais, econômicas, políticas e artísticas. A expectativa é de que, com esse instrumento, os benefícios das políticas culturais aplicadas sejam alcançados pelos agentes da dança de todo o país (BRASIL, 2010).

³⁸ No período de 2006-2015, recorte do citado artigo.

³⁹ Um dos efeitos mais relevantes da participação da Dança nas instâncias consultivas governamentais refere-se à concepção do Plano Nacional da Dança, o qual foi preliminarmente organizado a partir de seis eixos: Gestão e Políticas Culturais da Dança; Economia e Financiamento da Dança; Formação em Dança e de Público; Pesquisa, Criação e Produção em Dança; Difusão e Circulação de Dança; Registro e Memória da Dança. Cada eixo contém diretrizes e ações que apontam a necessidade de desenvolvimento de programas continuados para o segmento da dança, com análises sistematizadas e transparência no emprego de recursos públicos (MATOS, 2011).

No relatório de pesquisa do *Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais*⁴⁰ de cinco regiões do Brasil, realizado sob a coordenação das pesquisadoras Lúcia Matos e Gisele Nussbaumer (2016), com termo de cooperação técnica entre a Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Fundação Nacional de Artes (Funarte) / Ministério da Cultura⁴¹ (MINC), é possível acompanhar dados referentes à vinculação profissional de dançarinos na cidade de São Paulo. Dos 312 respondentes, quase a metade deles declara trabalhar em academias ou estúdios de dança. Dentre estes, independente do tempo de atuação, o vínculo de trabalho predominante é sem contrato formal. Mais da metade dos respondentes (52,6%) são membros de um grupo, cia. ou coletivo de dança. Quanto à profissionalização destes, 32,9% são profissionais com CNPJ, 28% são profissionais sem CNPJ próprio, 20,7% estão em processo de profissionalização e 8,3% são amadores.

Em um artigo posterior à pesquisa do *Mapeamento da dança*, a autora analisa e relaciona indicadores do Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, presentes no relatório “Editais de Fomento 2006–2015”, com perspectivas apontadas pelos indivíduos participantes da pesquisa “Mapeamento da Dança”, coordenada por Matos e Nussbaumer (2016), sobre os editais federais para o setor. Aponta que a política de fomento, via editais, atingiu uma parcela muito pequena dos agentes da dança que conseguiram transpassar a barreira da elaboração de um projeto e a posterior habilitação. A falta de informação e as dificuldades frente às convocatórias foram alguns indicadores encontrados na pesquisa (MATOS, 2017).

Outro artigo de desdobramento da pesquisa do Mapeamento da dança, nomeado *Modos de Sobrevivência para compor grupidades: pistas das relações de trabalho indicadas pelos grupos, companhias e coletivos participantes da pesquisa “Mapeamento da Dança”*, de autoria de Matos e Nussbaumer (2017), revela a preponderância de grupos independentes nas capitais estudadas, já que de 338 grupos estudados apenas 34,6% declaram ter vínculos com instituições. Os respondentes da pesquisa, das capitais Belém, Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, majoritariamente, caracterizam-se como independentes, o que, geralmente, implica em trabalho informal. Sobre a sustentabilidade financeira, mais da metade (52,1%) afirma que a sustentabilidade não provém da atuação em dança, enquanto 34,3% afirmam prover parcialmente e outros 13,6% que os membros do grupo possuem uma

⁴⁰ As capitais envolvidas na pesquisa são: Belém, Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo.

⁴¹ Vale lembrar que, em 2016, Michel Temer, durante seu mandato interino, extinguiu o Ministério da Cultura, vinculando a pasta da Cultura ao Ministério da Educação (MEC), medida essa que foi revertida após nove dias, diante da forte pressão do setor cultural.

sustentabilidade financeira oriunda da dança, dados que confirmam a precariedade presente na atuação do trabalhador da dança, como uma grande informalidade nos vínculos de trabalho, certa flexibilidade quanto à remuneração, um cenário instável, incerto, e com baixa remuneração para aqueles que buscam uma atuação profissional. A pesquisa aponta ainda que a maioria das grupaldades investe recursos próprios em suas montagens e circulações, confirmando que a presença de recursos públicos ainda é modesta, o que acarreta dúvidas sobre o alcance e abrangência dos editais para a área da dança e sobre o acesso deste segmento à captação de recursos via leis de incentivo (MATOS; NUSSBAUMER, 2017).

A essas fragilidades retratadas, acrescenta-se uma adesão mediana dos membros dos grupos, companhias ou coletivos aos Sindicatos de Dança e/ou SATEDs, uma vez que, dentre os 338 respondentes, 154 (45,6%) declaram não ter membros filiados, o que provoca dúvidas sobre a representação efetiva desses sindicatos para os artistas da dança (MATOS; NUSSBAUMER, 2017).

Um outro aspecto interessante da pesquisa foi o registro sobre as formas como os grupos, companhias ou coletivos definem sua produção artística. Quando perguntado, a partir de questão aberta, sobre o estilo ou configuração estética na dança, como ballet, sapateado, afro etc., a dança contemporânea e as danças populares aparecem com os maiores percentuais (7,4%, cada). Quanto à faixa etária, são poucos os grupos, companhias ou coletivos que declaram ter membros na faixa de 38 a 44 anos (11,3%), de 45 a 51 anos (7,3%), de 52 a 60 anos (5,4%) e acima de 61 anos (2,9%), o que imprime indícios sobre a fragilidade de atuação profissional de bailarinos mais longevos (MATOS; NUSSBAUMER, 2017).

Quanto a estrutura física dos grupos⁴², companhias ou coletivos participantes do Mapeamento da Dança (2016), verifica-se que apenas 13,2% dos respondentes declaram ensaiar em espaços próprios, enquanto um percentual significativo utiliza espaços públicos cedidos (28,5%), seguido de espaços privados cedidos (18,5%), espaços alugados (17,1%), ensaio em espaços urbanos (10,7%), enquanto outros declaram não ter espaço certo para realizar os ensaios (12%), o que se configura um grande desafio para a sobrevivência dos grupos (MATOS; NUSSBAUMER, 2017). As autoras apontam a urgência e a necessidade de se pensar a política cultural de modo mais amplo, com o conceito sobre fomento expandido para além dos editais pontuais de criação e circulação de uma obra, levando em conta aspectos estruturais.

⁴² Os grupos respondentes participantes desta pesquisa estão concentrados, em sua maioria, nas regiões Nordeste e Sudeste, visto que a pesquisa envolveu apenas uma capital da região Norte (Belém), uma do Sul (Curitiba), três do Nordeste (Fortaleza, Recife e Salvador) e duas do Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo).

Portanto, o Mapeamento da Dança (2016), embora realizado somente em capitais, diagnostica e revela indicadores importantíssimos do trabalho em dança; comprova que a sobrevivência nos grupos, companhias ou coletivos de dança ainda se dá num campo de adversidades e precariedades, imprimindo muitos desafios para a profissionalização na área, o que talvez seja ainda mais agravante fora das capitais.

Outra publicação interessante é o livro de celebração de 12 anos do Programa Municipal de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo. Nesse livro que é registro, documentação e história dos doze anos de fomento, fica estampado como o programa intensificou uma rede de coletivos que articula processos colaborativos, compartilha espaços e amplifica o fazer artístico no território.

Depois de doze anos, você percebe que a Lei funciona. E na hora que ela funciona você fica bravo. Porque quando ela funciona, você vai perder a possibilidade de ser contemplado, pois aumentou teu campo de competição. Aí a gente começa a ter outro tipo de problema, como é que a gente vai garantir a nossa continuidade. São os desafios de uma coisa que dá muito certo. Porque instaura territórios e, assim, ele começa a reproduzir isso. (VIANNA, 2014, p. 30).

O relato de Tiche Vianna, citado acima, nos sugere que o fomento público (nesse caso, o Edital do Programa de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo), pode ser um ótimo incentivo para coletivos artísticos, mas, por outro lado, aumenta a concorrência, multiplica territórios e traz o desafio da continuidade.

Sobre o Programa de Fomento à Dança da cidade de São Paulo, Marila Velloso (2012) considera que:

[...] esse mecanismo se diferencia das políticas culturais para a dança no país por ter sido conquistado, legalizado e legitimado nas instâncias competentes em nível municipal por uma demanda e participação ativa de organizações civis da dança; por ser direcionado para a dança contemporânea; e por apresentar conectividade entre os componentes do sistema dança nessa cidade. (VELLOSO, 2012, p. 72).

Segundo a mesma autora, a dança contemporânea em São Paulo parece ter conquistado um programa ou uma política cultural robusta, em que, apesar de contar com dotação orçamentária própria, nem sempre são garantidos os mesmos valores anualmente, demandando um acompanhamento contínuo da classe da dança (VELLOSO, 2012).

Vanessa Macedo e Sayonara Pereira (2015) também direcionam seus olhares sobre o Programa de Fomento à Dança, da cidade de São Paulo. As autoras concordam com a existência de um status diferenciado impresso aos grupos fomentados, como se a eles fossem atribuídos a

chancela do fomento, um “padrão fomento”. Dentre várias discussões, interessantíssimas, trazem o apontamento de que o Fomento à Dança deveria ser uma dentre várias ações, leis e políticas públicas destinadas ao setor. Mas o Fomento, por ser único, acabou se transformando em “fomentador de guerras”. Esse relato sobre o Fomento na cidade de São Paulo nos provoca a deslocar e ampliar essa perspectiva ao ProAC Editais, no Estado de São Paulo. Devido ao pouco investimento público desse edital, quando comparado à quantidade de proponentes inscritos, e à escassez de ações e políticas públicas diversas, os grupos premiados são vistos como grupos privilegiados, enquanto outros grupos são excluídos. Excluídos não só do apoio financeiro, mas do padrão “grupo premiado”, que, neste sistema, valida a obra artística, valida a contratação do espetáculo por outras instituições, e até a aprovação do público.

Mesmo sendo um mecanismo democrático para a seleção de artistas, deve se levar em conta que os editais, sem planejamento por meio da elaboração de um programa, não dão conta por muito tempo de fomentar e incentivar projetos que necessitem de um tempo dilatado, que é o caso de grupos e companhias permanentes de dança com trabalho processual e contínuo. Sobre edital e política cultural: um permite que o outro funcione, mas não são a mesma coisa e não deveriam ser confundidos como tal. Esse tipo de confusão já aconteceu no passado, dentro da história da política cultural brasileira, quando as leis de incentivo, via renúncia fiscal, foram consideradas a única política cultural existente em determinado período (VELLOSO, 2012).

O edital implica um entendimento da elaboração cultural, sobretudo quanto ao tempo em que um projeto artístico pode ser pensado e financiado. A forte propagação desse sistema, ano após ano, tem como desdobramento a improbabilidade de se pensar a produção cultural para além dos editais, uma vez que não são experienciados outros modelos de políticas públicas, com diversidade de elaboração e desenvolvimento. Além disso, a urgência do tempo não consente o silêncio necessário à reflexão crítica e à própria criação, pois reforça incessantemente a necessidade de propor novos projetos, em curto prazo, o que corresponde a outra urgência na relação: a necessária sustentabilidade imediata, e muitas vezes precária, da produção artística proposta (PERNICIOTTI, 2015).

Importante ressaltar que fomento não significa apenas repasse de recursos, e não deveria se limitar a isso. Outras ações, como mapeamento dos setores, formação de redes, articulação de produtores, ações de suporte não financeiro à circulação e difusão, atração de novos agentes para potencializar as ações públicas e privadas, também podem e devem fazer parte das políticas de fomento, ou ao menos essa era uma das premissas e a compreensão de “fomento” no plano federal em 2015, na segunda gestão do Ministro Juca Ferreira (RUBIM; PAIVA NETO, 2017).

Lúcia Matos (2014) também concorda que o financiamento público é uma das ações das políticas culturais, mas não deveria ser a única, uma vez que gera a exclusão de artistas que não possuem expertise na elaboração formal de um projeto. Tratando especialmente do campo da dança, a autora ainda afirma que muitos editais são publicados sem um diagnóstico real dos modos de produção em dança, sem conhecimento das demandas de dançarinos e das possíveis ações de formação de público.

Para Antonio Rubim (2019), é preciso fomentar de modo mais equilibrado todas as etapas do fazer cultural, como a criação, a formação, o estudo, a circulação, a distribuição, fruição, intercâmbio, divulgação etc., com apoio a projetos de médio e longo prazo. O fomento à cultura não deveria se destinar somente à criação de produtos e ao apoio de eventos culturais. As possibilidades de desenvolvimento e sustentabilidade da cultura estarão sempre comprometidas se esses problemas não forem superados.

A pesquisadora Helena Katz (2015) traz um questionamento acerca da criação artística atada à duração dos editais, condicionando o sucesso do artista – este visto agora como um empreendedor criativo – à aptidão em escrever projetos sob medida. As Leis de Incentivo à Cultura foram, em sua perspectiva, um verdadeiro Big Bang, instaurando um novo mundo na cultura, onde a democracia passa a ser entendida como um sistema de inclusão baseado na exclusão, que se alterna por conta de um revezamento na fila dos que anseiam e esperam o resultado dos editais.

Por outro lado, os processos seletivos por meio de editais públicos são reconhecidamente um avanço em relação à velha política de “balcão”, que se baseia na lógica do favor. Os concursos públicos de apoio à cultura possibilitam a democratização e o caráter republicano do financiamento à cultura. Contudo, o reconhecimento dos avanços dos editais públicos não pode esconder as limitações de sua utilização universal em consequência de suas exigências técnicas. Tornar o edital público um instrumento dominante para distribuição democrática e republicana de recursos não significa desconhecer os limites de operar em determinadas circunstâncias, principalmente devido às exigências formais desse processo seletivo, que não são familiares a todas as comunidades culturais (RUBIM, 2019).

É possível concordar tanto com Helena Katz (2015) quanto com Antonio Rubim (2019), na medida em que os editais reconfiguraram a forma de trabalho dos agentes culturais, desde as expectativas em relação à possibilidade de produção cultural até o modo de organização de trabalho e do tempo de produção. É como se o edital garantisse um certo direito de produzir cultura aos cidadãos, mas para isso é preciso entrar na fila e jogar o jogo dos esforços da escrita

e da expectativa sem garantia de sucesso. Foi, sem dúvida, um período de avanço em relação à política de balcão e favores, mas talvez a grande questão continue sendo o montante de recursos destinados a essa política cultural. Enquanto os recursos forem mínimos, a política que nasce de um carácter democrático e republicano de distribuição de recursos será, na prática, uma política cultural bastante excludente.

3.2 ProAC Editais – Principal mecanismo de fomento à cultura do Governo do Estado de São Paulo

A primeira lei de incentivo à cultura do Estado de São Paulo, conhecida como LINC (Lei de Incentivo à Cultura), foi regulamentada em 1996 e engavetada em 1999, após um declínio dos investimentos do governo. Mais tarde, com a articulação e mobilização de produtores culturais locais, uma nova lei estadual foi regulamentada, lei 12.268/2006, dando origem ao PAC – Programa de Ação Cultural, utilizando os benefícios fiscais do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) para incentivo à cultura. Um ano depois, em 2007, o PAC teve seu nome substituído para ProAC, a fim de diferenciar de um programa do governo federal de mesma sigla PAC – Programa de Aceleração de Crescimento (QUEIROZ, 2013).

O ProAC ICMS é a modalidade do programa de fomento paulista que funciona por meio de patrocínios incentivados e renúncia fiscal. Os artistas, grupos ou produtores submetem seus projetos à análise de uma comissão especializada, que avalia requisitos como relevância artística e adequação da proposta orçamentária. Após a aprovação do projeto, o proponente pode solicitar patrocínio a empresas sediadas no estado de São Paulo, que receberão descontos no imposto devido, como forma de estímulo ao patrocínio. Qualquer empresa pode ser patrocinadora via ProAC ICMS, desde que seja contribuinte deste imposto (ICMS: Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestação de Serviços de Transporte Interestadual) e esteja em dia com suas obrigações fiscais. A legislação do ProAC ICMS estabelece limites máximos de captação para cada tipo de projeto, além de limitar também a quantidade de projetos por proponente. Para as empresas há, ainda, um limite máximo de valor a ser patrocinado, que varia percentualmente segundo o volume de impostos a recolher.

Já o ProAC – Edital, também criado em 2006, ocorre com verba direta do poder público destinada a projetos artísticos selecionados por meio de concursos públicos, contemplando diversas expressões culturais. Nos editais publicados, pode-se entender as regras, a modalidade a ser contemplada, o número de projetos selecionados, o valor do prêmio, as contrapartidas,

critérios de avaliação etc. Alguns exemplos de seguimento, além da dança: teatro, audiovisual, festivais/difusão, música, produção literária, circo, culturas tradicionais, artes visuais, patrimônio, hip hop, museus, temática LGBTQIA+, cultura negra, cultura indígena, saraus culturais, especiais, digital. Por meio desse programa, a Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo fomenta e difunde a produção artística pelo Estado. A verba é oriunda de recursos orçamentários da própria Secretaria (SÃO PAULO, 2016). Em 2008, o programa já contava com mais de mil projetos realizados via Edital direto e 250 projetos via mecenato, totalizando um investimento médio de 80 milhões de reais ao ano (QUEIROZ, 2013).

Segundo a Lei n.º 12.268, de 20 de fevereiro de 2006, que institui o Programa de Ação Cultural – PAC⁴³ e dá providências correlatas, promulgada pelo então governador Geraldo Alckmin, são objetivos do PAC⁴⁴: apoiar e patrocinar a renovação, o intercâmbio, a divulgação e a produção artística e cultural no Estado; preservar e difundir o patrimônio cultural material e imaterial no Estado; apoiar pesquisas e projetos de formação cultural, bem como a diversidade cultural; apoiar e patrocinar a preservação e a expansão dos espaços de circulação da produção cultural. Segundo o artigo 8.º da mesma Lei, poderão apresentar projetos, como pessoa física, o próprio artista ou detentor de direitos sobre o seu conteúdo e, como pessoa jurídica, empresas com sede no Estado que tenham como objeto atividades artísticas e culturais, e instituições culturais sem fins lucrativos. Segundo o artigo 15 desta Lei, o proponente terá que comprovar domicílio ou sede no Estado há pelo menos 2 (dois) anos da data da inscrição de seu projeto. Segundo o artigo 16 dessa Lei, a seleção dos projetos de produção cultural a serem beneficiados com verbas dos “Recursos Orçamentários” será feita por comissões julgadoras em cada área, designadas pelo Secretário de Estado da Cultura, composta cada uma por 5 (cinco) membros de notório saber⁴⁵ na área de atuação definida pelo respectivo edital, na seguinte conformidade: 2 (dois) membros escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura, que indicará entre eles o Presidente e Vice-Presidente; 3 (três) membros escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura por meio de listas de nomes indicados por entidades artísticas do Estado. Pela mesma Lei (artigo

⁴³ Texto compilado da Lei n.º 12.268, de 20 de fevereiro de 2006. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2006/lei-12268-20.02.2006.html>. Acesso em: 21 mar. 2022.

⁴⁴ Vale lembrar que em 2006 o ProAC era denominado PAC, e teve seu nome alterado em 2007, no intuito de diferenciar de outro programa do governo federal de mesma sigla PAC – Programa de Aceleração de Crescimento.

⁴⁵ Compreende-se que o conceito de notório saber presente na Lei ProAC não se refere ao conceito de notório saber previsto no artigo 66 da Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. O notório saber da Lei ProAC talvez seja melhor interpretado como “notável saber”, referindo-se à qualidade do profissional de modo subjetivo, não implicando uma titulação acadêmica. Como exemplo, nota-se Ismael Ivo, reconhecido bailarino e coreógrafo brasileiro, falecido em 2021, que compôs a Comissão de Análise do Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança, em 2018.

22): fica instituída no Estado a Conferência Estadual de Arte e Cultura, que tem como objetivo organizar o debate, visando sistematizar demandas, propostas e diretrizes de políticas públicas que ampliem e consolidem o processo cultural no Estado. A Conferência Estadual de Arte e Cultura, sob coordenação do Conselho Estadual de Cultura, deverá ser realizada a cada 2 (dois) anos, no Estado, e ser precedida de pré-conferências (SÃO PAULO, 2006).

O artigo 3.º da mesma Lei aponta que o PAC será constituído pelas seguintes receitas: I – recursos específicos, fixados pela Secretaria de Estado da Fazenda e consignados no orçamento anual da Secretaria de Estado da Cultura, denominados “Recursos Orçamentários”; II – recursos do Fundo Estadual de Cultura, criado pela Lei n.º 10.294, de 3 de dezembro de 1968; III – recursos provenientes do Incentivo Fiscal, de que trata o artigo 6.º da presente lei.

Frente à notoriedade do Programa de Ação Cultural para o fomento da cultura, o Governo do Estado de São Paulo reconheceu a necessidade de obter informações sobre a quantidade de empregos, sobre a geração de renda e de estímulo à produção no setor cultural. Nesse contexto, a Secretaria da Cultura e Economia Criativa solicitou à Fundação Getúlio Vargas (FGV) que realizasse uma análise dos impactos econômicos e sociais do ProAC-SP. Esse estudo⁴⁶, realizado em 2018, teve duração de sete meses, em que a FGV contou com 2.528 projetos premiados pelo ProAC Editais e ProAC ICMS, entre os anos de 2013 e 2017. No ProAC Editais, foram executados R\$ 159,3 milhões. No ProAC ICMS, foram executados R\$ 443,4 milhões. O ProAC Editais teve um impacto direto sobre o Produto Interno Bruto (PIB) de R\$ 82,1 milhões, gerando 1.321 empregos no Estado de São Paulo, nesse período (2013–2017). Os investimentos do ProAC Editais geraram 1.605 empregos e aumentaram o PIB em R\$ 131,9 milhões. Este estudo realizado pela FGV mostrou, por meio de dados concretos, que investimento na Cultura traz grande impacto para a economia da sociedade. Segundo Romildo Campello, secretário estadual de cultura no período em que esta análise foi feita (2018), trabalhar com esse material consistente evidencia o quanto é importante investir na cultura (SÃO PAULO, 2018).

Ao longo do tempo de duração do ProAC Editais, desde a sua criação em 2006 até os dias de hoje, os agentes culturais foram se especializando, estudando os editais e as possibilidades de inscrição nas diferentes áreas. No campo da dança, é comum os artistas esperarem anualmente a publicação dos editais: Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança, Edital de Circulação de Espetáculo de Dança, e Edital de Primeiras Obras

⁴⁶ Disponível em: <https://www.proac.sp.gov.br/noticias/fgv-realiza-analise-dos-impactos-economicos-e-sociais-do-proac/>. Acesso em: 21 mar. 2022.

de Dança. Quanto à produção de espetáculo infantil, a concorrência aumenta entre as artes cênicas, podendo se inscrever agentes culturais dos campos da dança, teatro, circo e artes integradas.

Longe de solucionar a complexidade de fomentar amplamente a cultura por meio de recursos diretos e atividades continuadas, o Edital ProAC possibilita, ao menos, a visualização e o reconhecimento da existência de uma demanda. Demanda essa que, provavelmente, não seria sequer vista ou mapeada com precisão pelo Estado. Demandas que carecem de apoio à uma pesquisa autoral, apoio às ações de difusão pelo estado e apoio às particularidades de território, de acesso, de produção cultural e de formação de público. Isso não quer dizer que os coletivos artísticos não existam ou não atuem sem fomento. Mas é provável que o Estado não conheceria a diversidade de grupos, ações, territórios abertos e experimentos artísticos já em andamento, não fosse por meio das inscrições do Edital. Por outro lado, é preciso ser justo ao complementar que, o Estado, por meio dos editais, acaba por reconhecer apenas uma parcela da demanda da dança, uma vez que muitos dançarinos não conseguem se inscrever, ou sequer acessam os editais. Ademais, é sabido que, neste formato de concurso público, os agentes culturais correm contra o tempo e driblam a concorrência, para fazer “caber” as contrapartidas, moldes e normas propostas por um edital, e muitas vezes constroem um campo de atuação outro, a partir do Edital.

A dança não tem estruturas semelhantes aos grandes mercados, as proporções são menores se comparada a outros segmentos produtivos e de prestação de serviços. Os fazedores de dança vão construindo ao redor de si um arranjo compatível com as suas demandas. Porém, esse arranjo também vai se formando à dinâmica de funcionamento do mercado capitalista neoliberal. A dança engendra uma estrutura mercadológica e, apesar de não se constituir de fato como um mercado (como o mercado automobilístico, por exemplo, que é regulado pela lei da oferta/procura e da especulação), desenvolve-se em meio ao mercado capitalista e em consequência dele (SILVEIRA, 2016).

Os mecanismos de fomento e financiamento (editais, principalmente), os festivais, a crítica e a mídia são os responsáveis por sustentar a produção artística por conferir valor material e simbólico à produção: ela não nasce já como arte, simplesmente. A arte apresenta uma estrutura recente em termos de organização e capacitação profissional e essas instâncias colaboram com sua valorização. Para obter êxito e sucesso que se traduzem em consumo, circulação e consequente retroalimentação da produção é necessário se inserir de alguma forma dentro da dinâmica do mercado. Diante dessa observação do processo relacional dança e mercado cabe-nos indagar: Vale tudo? (SILVEIRA, 2016, p. 326-327).

Parece realista dizer que tem valido “quase tudo”, dada a precariedade do trabalho no campo da cultura, no atual contexto brasileiro. Porém, essa questão será retomada após a análise do estudo de caso aqui proposto. Os resultados e indicadores desta pesquisa podem auxiliar na resposta a essa pergunta objetiva, que requer análises complexas.

Dentro desta política de editais, os prazos que se estabelecem como regras para execução são curtos⁴⁷. A pesquisadora Leda Iannitelli (2012), ao considerar a complexidade dos processos artísticos e as limitações de tempo que restringem o aprofundamento da pesquisa artística, sugere que esta política atue, na verdade, como uma política de “Editais fast food”. Soma-se a isso a tentativa de os artistas adequarem suas propostas aos perfis dos editais em vigência, desrespeitando, de certo modo, seus desejos artísticos. A autora ressalta, então, a importância da flexibilidade de prazos e do incentivo ao mergulho criativo, com tempo de aprofundamento.

A pesquisadora Lúcia Matos (2014) destaca como a situação do artista independente é fragilizada neste cenário precário da política cultural, focada apenas na distribuição de recursos. Por meio dos fomentos de curto prazo, um número expressivo de artistas atua no mercado informalmente, trabalhando sem contrato. Estabelece-se uma relação de competitividade entre os agentes da dança, e uma relação de dependência e subordinação dos artistas ao Estado, mesmo sem garantias de sustentabilidade a longo prazo. Nesse ciclo de elaboração e execução de projeto (de duração de um ano, na maioria das vezes), gera-se um tipo de produção que a autora chama de “fast-cult”, uma produção sequencial, mecanizada, em que importa menos a pesquisa artística e a relação com o público, e mais o cronograma de produção alinhado à sobrevivência financeira, resultado do atravessamento da política econômica neoliberal nas artes.

[...] This has generated a type of dance production that I call “fast-cult” (in allusion to fast food) — a sequential production, mechanized, with a predetermined time of creation and exhibition and without larger interests in the work – artist – public relationship. Fast-cult implies less artistic research and more attention to a production schedule that guarantees financial survival. This has been one of the results of neoliberal economic policies in the arts. (MATOS, 2014, p.117).

⁴⁷ No caso do ProAC Editais, na modalidade “Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança”, o prazo máximo de realização do projeto é de 10 meses (publicações de 2016 a 2019) e de 12 meses (publicação de 2020), conforme será apontado no item 3.3 Especificidades do ProAC – Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança e o entendimento de Projeto Cultural.

A autora reforça, ainda, que as políticas culturais no Brasil sofrem grande influência de uma abordagem econômica neoliberal, que tem como foco o financiamento público da cultura por meio de apoio a projetos de curto prazo, com outra problemática relevante: a inexistência de análises do impacto dessas ações no desenvolvimento em dança (MATOS, 2014).

A crescente acumulação de funções e responsabilidades dos artistas, estampa um perfil polifacético e um modo de produção com características pós-fordistas⁴⁸. Além deste acúmulo de funções conferir uma superexploração do artista, estão presentes a depreciação das estruturas legais, como os contratos formais de trabalho, isentos de regulação trabalhista em sua maioria, a fragilidade nos sistemas de previdência e aposentadoria, dentre outras questões (COUTO; SILVEIRA; PHILIPPI, 2019).

É a partir dos anos 1970 que surgem formas alternativas mais flexíveis de gestão organizacional do trabalho com a afirmação do paradigma pós-fordista – um regime de acumulação de capital com destaque para a flexibilização, precarização e terceirização como estratégias das relações pós-fordistas de ataque ao contrato de trabalho. A rigidez das funções específicas foi sendo substituída pela ideia de polivalência e de flexibilidade, com os trabalhadores passando a desempenhar várias funções, pelas quais devem assumir corresponsabilidade (MENDES, 2013). Não por acaso, o chamado trabalho flexível é apresentado apenas nas suas possibilidades de liberdade, independência e autonomia, destacando-se a ausência de controle do trabalho, a deslocalização do trabalho e a oportunidade de o trabalhador ser patrão de si mesmo. Maria Augusta Tavares (2007) questiona se quem mais se beneficia do empreendedorismo são os “trabalhadores-empresários” ou os capitalistas que se apropriam do que é produzido pelos primeiros, por intermédio de um contrato entre pessoas jurídicas. Ao invés da liberdade prometida, o trabalhador está subordinado ao mais cruel dos patrões: o mercado. Nesse contexto, a relação do trabalho com o capital não é interposta pelo salário por tempo, mas pelo salário por peça (no caso das artes, pelo salário por cachê ou projeto), o que, de modo algum, exclui o domínio do capital. Assim, o empreendedorismo é só mais uma maneira de velar a contradição capital-trabalho e minimizar a questão social resultante, com bem menos encanto do que a palavra (empreendedorismo) sugere (TAVARES, 2007).

⁴⁸ O pós-fordismo provoca alterações profundas nos contratos de trabalho, desprezando-se as conquistas alcançadas no contexto do sindicalismo e do Estado do Bem-Estar-Social. O contrato de trabalho é agredido em três sentidos: no interno, exigindo a flexibilização dos direitos e garantias dos empregados; no externo, retirando a proteção ou regulamentação da relação de trabalho, através da precarização; no misto, expulsando seus trabalhadores do quadro da empresa para realocá-los em empresas prestadoras de serviço, mediante a terceirização (OLIVEIRA, 2005).

Embora o Edital ProAC não traga em sua publicação uma definição do termo ou conceito de *Ação Cultural*, presente na titulação do próprio edital – Programa de Ação Cultural, é possível encontrarmos na literatura especializada a ação cultural como o processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no campo da cultura. Segundo Teixeira Coelho (1997):

[...] a ação cultural, apresentando-se como o contrário da fabricação cultural, não é um programa de materialização de objetivos previamente determinados em todos os seus aspectos por uma política cultural anterior, mas um processo que, tendo um início claro, não tem um fim determinado nem etapas intermediárias previamente estabelecidas. Neste sentido, a ação cultural é, antes, uma aposta: dados certos pontos de partida e certos recursos, as pessoas envolvidas no processo chegarão a um fim não inteiramente especificado embora provavelmente situado entre certas balizas. (COELHO, 1997, p. 32).

Lúcia Maciel de Oliveira, em sua tese de doutorado “Corpos Indisciplinados: Ação cultural em tempos de biopolítica”, insiste que ação cultural é uma aposta, sem determinar fim ou estabelecer estágios. Os fins são inventados nos processos de criação, opondo-se, desta maneira, à fabricação cultural, cujo fim é previsto e as etapas são delineadas antecipadamente (OLIVEIRA, 2006).

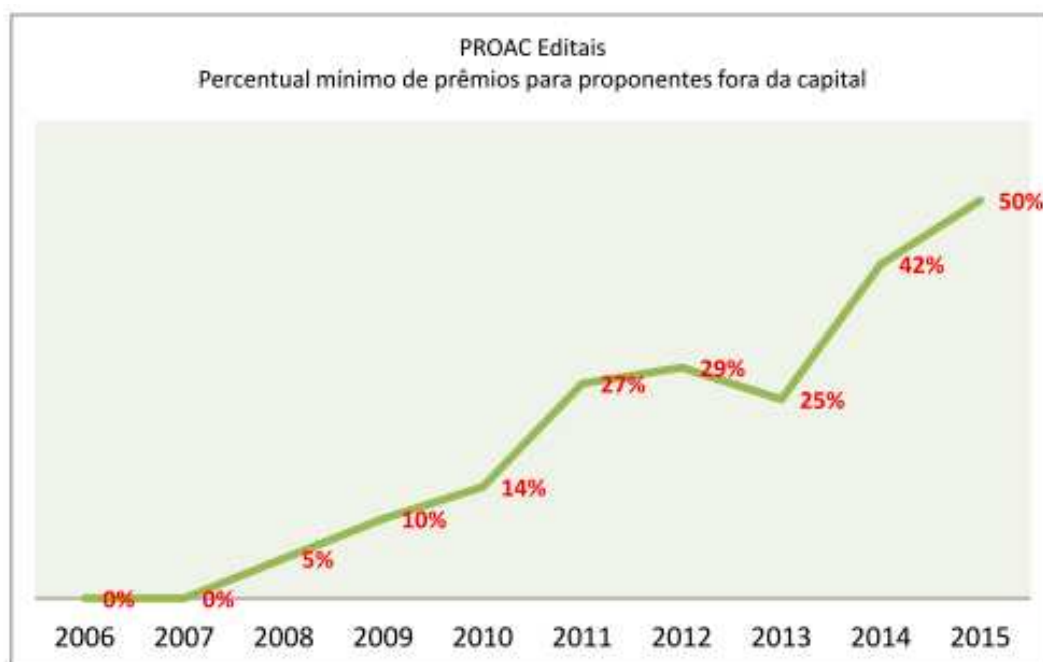
Lima e Ortellado (2013) definem a atividade cultural como uma atividade que se desenvolve em um tempo estendido, sendo o produto criado ou serviço oferecido apenas o resultado, construído a partir de esforços constantes de criação e pesquisa, bem como de formação dos produtores. Isto faz do processo anterior à criação do produto o momento mais rico e importante da produção cultural. Por isso, é necessário valorizar e financiar esse longo momento anterior que se revela como atividade encarnada de sentido, gerando impactos culturais, econômicos e sociais muito além de seus produtos.

Na medida em que o Edital ProAC – Programa de Ação Cultural – estabelece a necessidade de envio de cronograma detalhado seguindo a duração máxima prevista pelo edital, e requer uma previsão da concepção coreográfica a ser descrita no momento de inscrição do projeto, bem como solicita como contrapartida a apresentação e temporada de um produto final de criação, coloca-se à prova se o ProAC Edital não tem requisitado, na verdade, uma “fabricação cultural”, ou a fabricação de uma obra de arte, no lugar de incentivar o desenvolvimento de uma ação cultural propriamente dita. Vale ressaltar que, durante a execução do projeto, eventuais alterações no cronograma, orçamento, ficha técnica, locais de realização etc., devem ser previamente submetidos à aprovação da Secretaria, conforme publicado nos Editais.

Por meio desse programa, a Secretaria da Cultura concede apoio financeiro a projetos artísticos selecionados via concurso público de projetos. A Unidade de Fomento à Cultura (UFEC) é a responsável pela gestão do programa. Segundo a Secretaria de Cultura, o Programa de Ação Cultural – ProAC Editais se firmou como o principal mecanismo de fomento à cultura do Governo do Estado. Até 2015 (ou seja, em dez anos de atuação), o programa lançou um total de 303 editais, que premiaram 4.863 projetos, representando um investimento total de R\$ 252 milhões, contribuindo substancialmente com o financiamento da cultura no Estado (SÃO PAULO, 2016). Por outro lado, vale destacar que esta é praticamente a única política de apoio à dança do Estado; mas ela não apoia “artistas”, ela financia “projetos”. Os dançarinos seguem nessa forma de trabalho descontínuo e com um papel ocupacional de multiatividades, conforme será apresentado nos levantamentos dessa pesquisa.

Em 2016, o Boletim UM (publicação da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo – SEC SP, produzida por sua Unidade de Monitoramento) revelou dados sobre o Programa de Ação Cultural – ProAC no período de 2006 a 2015, na modalidade Editais. Quanto ao território geográfico, o ProAC Editais vem buscando ampliar o seu alcance. A partir de 2015 ficou estabelecido que ao menos metade dos projetos premiados seria de proponentes de fora da capital. Logo abaixo, temos o percentual de prêmios para proponentes de fora da capital, em relação ao número total no período de 2006–2015 (SÃO PAULO, 2016).

Figura 1 - Percentual Mínimo de Prêmios para proponentes de fora da capital (2006–2015)



Fonte: SÃO PAULO (2016).

Nota-se que antes da porcentagem mínima de projetos contemplados provenientes de fora da capital ser implantada, em 2015, o interior não tinha muito acesso a essa política cultural do Estado.

A garantia de no mínimo 50% dos aprovados serem proponentes residentes e atuantes fora da capital do Estado é resultado de uma intensa luta da sociedade civil organizada, liderada pelo Fórum de Artes do Litoral, Interior e Grande São Paulo (FLIGSP)⁴⁹. O FLIGSP é formado por artistas, produtores e gestores culturais de mais de 80 municípios, do Estado de São Paulo, somando mais de 150 participantes para debater o desenvolvimento das Artes da Cena e das Políticas Públicas no que se refere à formação, pesquisa, produção e difusão cultural, no intuito de oferecer alternativas que garantam a continuidade e a permanência do artista cênico em sua região. O FLIGSP formou-se com o objetivo de construir um novo olhar e reformular ações que contemplassem a produção artística fora da capital, garantindo aos artistas o acesso democrático e amplo a programas e verbas públicas estaduais, bem como as condições de desenvolvimento de trabalho artístico em suas cidades e regiões, evitando assim o êxodo involuntário dos artistas e garantindo o acesso da população local às suas referências culturais e simbólicas.

⁴⁹ Website do FLIGSP – Fórum de Artes do Litoral, Interior e Grande São Paulo: <https://fligsp.org/ligsp/>.

Segundo a série histórica do ProAC Editais, o orçamento anual do ProAC Editais (agregando todos os segmentos fomentados) variou bastante, bem como o número total de editais por ano e o número de contemplados dentro e fora da capital, como pode ser observado abaixo:

Tabela 2 - Orçamento Anual ProAC Editais – Período: de 2006 a 2021

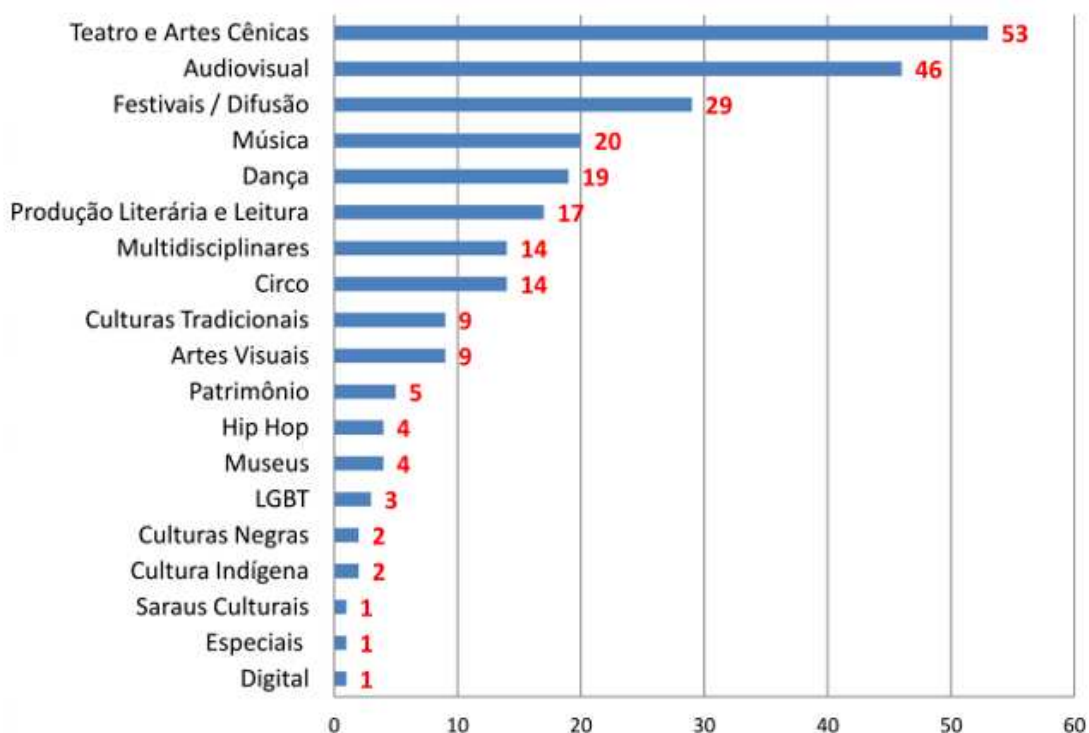
Ano de referência	Orçamento Anual (milhões)	Nº total de editais por ano	Nº total de inscritos por ano	Nº total de projetos contemplados por ano	Nº total de contemplados fora da capital	% Contemplados fora da capital
2006	R\$ 18.735.000,00	25	-	535	57	11%
2007	R\$ 11.530.000,00	15	-	270	104	39%
2008	R\$ 19.890.000,00	25	-	435	66	15%
2009	R\$ 16.958.000,00	18	-	366	38	10%
2010	R\$ 20.487.000,00	22	3.104	461	61	13%
2011	R\$ 26.109.000,00	32	5.250	642	173	27%
2012	R\$ 25.035.000,00	35	3.596	365	109	30%
2013	R\$ 29.850.000,00	40	4.034	444	118	27%
2014	R\$ 42.595.000,00	46	5.745	675	320	47%
2015	R\$ 39.840.000,00	45	5.396	658	347	53%
2016	R\$ 22.805.000,00	45	5.483	374	185	49%
2017	R\$ 27.480.000,00	43	5.219	416	236	57%
2018	R\$ 29.625.000,00	47	5.317	475	264	56%
2019	R\$ 42.740.630,70	31	7.476	522	292	56%
2020	R\$ 42.980.000,00	35	8.407	974	525	54%
2021	R\$ 59.496.000,00	36	19.358	884	524	59%
Total	R\$ 476.155.630,70	540	78.385	8.496	3.419	40%

Fonte: SÃO PAULO ([2022?]).

Nota-se que somente a partir de 2015, a porcentagem de prêmios fora da capital foi capaz de ultrapassar 50%. O número de editais por ano não foi sempre crescente, variando de 25 editais em 2006, para 46 em 2014, chegando até o máximo de 47 editais em 2018, para terminar com 36 editais em 2021. Quanto ao montante disponibilizado, os recursos oscilaram bastante, o que demonstra a fragilidade da pasta da cultura no governo do Estado de São Paulo. Dentre os anos de existência do ProAC Editais acima indicados, vale apontar que os recursos iniciam na casa dos 18 milhões em 2006, sofrem algumas variações (crescente e decrescente), chegam na casa dos 42 milhões em 2014, voltam a cair para a casa dos 22 milhões em 2016, e nos últimos dois anos mostram um aumento considerável: passando da casa dos 42 milhões, em 2020, para a casa dos 59 milhões, em 2021.

Sobre o investimento do Programa em relação a cada segmento cultural no recorte de dez anos do ProAC Editais (de 2006 a 2015), podemos observar o gráfico a seguir:

Figura 2 – ProAC Editais – Recursos Disponibilizados por Segmento (2006–2015)



Fonte: SÃO PAULO (2016).

Observa-se que o segmento de teatro e artes cênicas⁵⁰ foi o que recebeu o maior montante de recursos (21% do total), seguido por audiovisual (18%) e festivais/difusão (11%). Na sequência, música ficou com 8% dos recursos, dança e produção literária/leitura com 7% cada. Circo e multidisciplinares ficaram com 6% cada, artes visuais com 4% e culturas tradicionais com 3%. Os demais segmentos ficaram com 2% ou menos cada um (SÃO PAULO, 2016).

Sobre o investimento do ProAC Editais destinado ao segmento da dança⁵¹, especificamente aos editais de Produção de Espetáculo de Dança, Primeiras Obras de Dança e Circulação de Espetáculo de Dança, desde o início do Programa (2006) até 2021, encontra-se:

⁵⁰ Importante destacar que teatro e artes cênicas não englobam a dança e o circo, nesse caso.

⁵¹ Os recursos destinados a espetáculos infantis (das artes cênicas como um todo) não estão mostrados na tabela.

Tabela 3 – ProAC Editais – Recursos destinados à Dança (2006–2021)

Ano	Recursos
2006	R\$ 1.700.000,00
2007	R\$ 900.000,00
2008	R\$ 1.800.000,00
2009	R\$ 1.500.000,00
2010	R\$ 1.810.000,00
2011	R\$ 1.810.000,00
2012	R\$ 2.000.000,00
2013	R\$ 2.000.000,00
2014	R\$ 2.500.000,00
2015	R\$ 2.500.000,00
2016	R\$ 1.500.000,00
2017	R\$ 1.960.000,00
2018	R\$ 1.960.000,00
2019	R\$ 2.672.219,79
2020	R\$ 2.075.000,00
2021	R\$ 2.400.000,00
Total	R\$ 31.087.219,79

Fonte: tabela elaborada pela autora com base em SÃO PAULO ([2022?]).

Os registros de investimentos no ProAC Editais relativos à Dança apontam uma oscilação de fundos considerável no período de 2006 a 2021, sem estabelecer uma ordem crescente de investimentos. Fazendo um cruzamento dos dados da Tabela 3, apresentada acima, com os dados da Tabela 2 - Orçamento Anual ProAC Editais, notamos que a dança obteve uma parcela de 6,52% do montante total de recursos do ProAC editais, considerando o montante total de recursos destinados à dança e o montante total de recursos do ProAC editais, no período analisado: 2006 – 2021.

Segundo a série histórica do ProAC Editais, os recursos disponibilizados para a dança estão abaixo dos recursos disponibilizados para os segmentos: produção literária e leitura (R\$32.485.626,20), música (R\$40.671.922,98), festivais/difusão (R\$ 48.724.930,00), teatro (R\$66.145.188,20) e audiovisual (R\$ 83.010.747,30), considerando o montante total de recursos no período 2006 - 2021 (SÃO PAULO, [2022?]).

Na próxima seção, o ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança será detalhado de acordo com as especificidades de cada ano em estudo: 2016, 2017, 2018, 2019 e 2020.

3.3 Especificidades do ProAC – Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança e o entendimento de Projeto Cultural

Logo no início do desenvolvimento da pesquisa, foi feito um levantamento e estudo de todas as publicações dos editais ProAC de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança dos anos de 2016, 2017, 2018, 2019 e 2020 (material disponibilizado no sítio eletrônico da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo). Foram feitas descrições de características presentes nos Editais, a fim de deixar mais visíveis as diferenças existentes entre eles, conforme detalhado a seguir.

Sobre as definições gerais dos Editais ProAC de Produção Inédita e Temporada de Dança, do Governo do Estado de São Paulo, de 2016–2020, entende-se que:

- Espetáculo inédito de dança é o evento cuja montagem não foi realizada;
- Produção de espetáculo de dança corresponde às etapas de criação, montagem e apresentação do espetáculo;
- Temporada corresponde a um conjunto de, no mínimo, 06 (seis) apresentações iniciais do espetáculo, com exceção do Edital de 2020, que exigiu no mínimo, 08 (oito) apresentações iniciais do espetáculo;
- Proponente é a pessoa jurídica⁵² que venha a inscrever projeto(s) neste Concurso.

Embora o Artigo 8.º da Lei que institui o PAC⁵³ (posteriormente denominado ProAC) preveja que pessoas físicas e jurídicas possam apresentar projetos, o edital em análise nesta pesquisa tem restringido a oportunidade de inscrições somente para pessoas jurídicas. Sobre os critérios de participação, somente pode se inscrever nesse concurso pessoa jurídica que comprove sede há mais de dois anos no Estado de São Paulo e área de atuação compatível com o objeto do Edital⁵⁴. Além disso, as publicações de 2016, 2017 e 2018 trazem um impedimento de o microempreendedor individual (MEI)⁵⁵ participar deste concurso, enquanto a publicação

⁵² A modalidade Primeiras Obras, do ProAC Editais, permite que sejam inscritas pessoas físicas, mas essa categoria não será abrangida no recorte desta pesquisa.

⁵³ Lei 12.268 de 20 de fevereiro de 2006, que institui o Programa de Ação Cultural – PAC, e dá providências correlatas. Artigo 8.º – Poderão apresentar projetos, como pessoa física, o próprio artista ou detentor de direitos sobre o seu conteúdo e, como pessoa jurídica, empresas com sede no Estado que tenham como objeto atividades artísticas e culturais, e instituições culturais sem fins lucrativos.

⁵⁴ O objeto do Edital está presente na primeira cláusula dos contratos firmados entre proponente e governo do Estado. CLÁUSULA PRIMEIRA: DO OBJETO – O presente contrato tem por objeto o desenvolvimento do projeto de PRODUÇÃO DE ESPETÁCULO INÉDITO E TEMPORADA DE DANÇA, intitulado “_____”, doravante denominado simplesmente PROJETO.

⁵⁵ MEI – Microempreendedor Individual: o modelo foi institucionalizado pela Lei Complementar n.º 128, de 19 de dezembro de 2008, com o objetivo de tornar os trabalhadores informais legalizados; oferece um registro no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ); enquadramento no Simples Nacional (modo facilitado de

de 2019 não aponta se há possibilidade ou impedimento de microempreendedores individuais participarem, e apenas no Edital de 2020 esta categoria foi abrangida⁵⁶.

Por um lado, há esforços da Secretaria de Cultura em incluir os MEIs neste concurso público, mas, por outro lado, é urgente repensar o MEI no campo das artes. Não há como negar que o direito a uma pequena fatia de aposentadoria é o maior benefício do MEI para os artistas, principalmente nesse setor tão precário em relação aos direitos sociais (VALEZZI, 2022). Porém, a figura jurídica do microempreendedor individual adentra a tendência do autoempresariamento dos sujeitos, já que oficializa e facilita juridicamente e burocraticamente a ocorrência de diversos trabalhos esporádicos e pontuais, como o *freelancer*⁵⁷, em que o trabalhador muda de projeto em projeto e de empresa em empresa, de modo intermitente, a depender de suas próprias condições de se empresariar. A formalização não está dissociada da construção de uma racionalidade neoliberal, que modifica como os trabalhadores entendem o que é e o que não é aceitável no mundo do trabalho (MACHADO, 2020). Ademais, a condição de MEI pode ser um modelo bem frágil, conforme uma crise econômica se aproxima, como foi o caso da pandemia por COVID-19 (iniciada em 2020, no Brasil).

O fato de o ProAC aceitar somente proponentes pessoas jurídicas no processo seletivo é um fator limitador e excludente, uma vez que a quantidade de artistas da dança que se organizam como empresas e organizações ainda é bem pequena. No Mapeamento Nacional da Dança realizado em oito capitais, em cinco regiões do Brasil (Belém, Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo), dos respondentes que se declararam membros de um grupo, cia. ou coletivo de dança, apenas 32,9% são profissionais com CNPJ (MATOS; NUSSBAUMER, 2016). Vale destacar que foram respondentes de capitais do país. Ao debruçarmos o olhar sobre o interior dos estados, esta porcentagem pode ser ainda menor.

recolhimento de impostos para empresas pequenas); previdência, salário-maternidade e auxílio-doença; isenção dos impostos federais e oportunidade de emissão de nota fiscal (MACHADO, 2020).

⁵⁶ Porém, alguns projetos aprovados como MEI tiveram dificuldades de contratação no ano de 2021, devido às limitações de atividades e CNAEs permitidas para MEI. As categorias da dança e do circo têm uma desvantagem contábil em relação às outras: os CNAEs de produção de circo e de dança não podem ser inseridas nos CNPJs de MEIs, causando um enorme constrangimento com a inabilitação das empresas depois de aprovadas, na etapa de saneamento de falhas, mesmo que estas empresas se apoiem no CNAE mais próximo, que é o de Produção Teatral. Tamanha injustiça acontece porque não há uma descrição exata, no edital, sobre quais CNAEs serão compatíveis (VALEZZI, 2022).

⁵⁷ *Freelancers*: aqui compreendidos como indivíduos que desempenham trabalhos marcados pelo aumento da flexibilidade, da intermitência, da terceirização e pela ausência de vínculos empregatícios. Encontram-se, frequentemente, entre o desemprego e a necessidade de se empresariar. São responsabilizados não só pela situação de desemprego, mas pela própria possibilidade de pobreza e de miséria. No campo cultural, o *freelance* (nome do modelo autogerido) teve sua dinâmica potencializada com a transferência do trabalho por carteira assinada para um modelo por conta própria. A figura do MEI exacerbou esse processo (MACHADO, 2021).

Sobre as condições de inscrição e participação, nos editais de 2016, 2017 e 2018 encontram-se as seguintes normativas:

- Cada proponente poderá inscrever somente um projeto neste concurso;
- As cooperativas poderão propor somente um projeto para cada cooperado;
- Os grupos, núcleos ou coletivos poderão inscrever somente um projeto neste Concurso.

No Edital de 2019 não há referência sobre a quantidade de projetos que podem ser inscritos por proponente, cooperado ou grupo. No entanto, aparece um limite de projetos a serem aprovados por proponente, por cooperado e por cooperativa, como apresentado a seguir:

- Cada proponente poderá ser contemplado com somente um projeto neste edital;
- As cooperativas poderão ser contempladas com somente um projeto por cooperado;
- Cada cooperativa poderá ser contemplada com até 25% (vinte e cinco por cento) dos recursos disponíveis deste Edital.

No Edital de 2020, aparecem normativas semelhantes às de 2019, com uma porcentagem um pouco maior de recursos que uma mesma cooperativa pode atingir:

- Cada proponente poderá inscrever até dois projetos diferentes neste Edital;
- Será contemplado apenas um projeto por proponente ou cooperativado neste edital, respeitada a ordem de classificação;
- Cada cooperativa poderá ser contemplada com até 33% (trinta e três por cento) dos recursos disponíveis deste Edital.

Essa normativa de limite de projetos ou recursos destinados a cada cooperativa dá origem a uma concorrência interna, dentro do escopo de projetos de uma mesma cooperativa. Trata-se de uma questão delicada, pois sabemos que no estado de São Paulo existem poucas cooperativas de atuação artística⁵⁸ e essa normativa pode ocasionar um enfraquecimento dessas organizações, uma vez que os cooperados podem concluir que têm mais chances de aprovação neste edital se não se configurarem ou se inscreverem com representação jurídica da Cooperativa, uma vez que existe um limite ou porcentagem de recursos que podem ser destinados a cada uma delas.

Nos Editais específicos de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança, no período 2016–2020, encontra-se a normativa de que ao menos 50% dos projetos aprovados devem ser de proponentes atuantes fora da capital. Essa quota, que se configura numa política

⁵⁸ No Estado de São Paulo, existem ao menos duas cooperativas atuantes, que costumam ser representantes legais de diversos artistas nesta categoria do Edital. São elas: Cooperativa Paulista de Dança (website: <https://www.coopdanca.com.br/>) e Cooperativa Paulista de Teatro (website: <https://www.cooperativadeteatro.com.br/>)

de descentralização, foi consequência da luta liderada pelo Fórum de Artes do Litoral, Interior e Grande São Paulo (FLIGSP), e de um incansável esforço pelo diálogo da sociedade civil organizada com o poder público. Embora o edital garanta essa porcentagem de aprovações para o interior do estado de São Paulo, ele não garante que a banca avaliadora seja composta por agentes culturais de notório saber também do interior, ou, ao menos, esse requisito não está publicado nos Editais.

Sobre o resultado, encontra-se também a norma de que, no mínimo, 50% (cinquenta por cento) dos projetos selecionados serão de proponentes ou de cooperados (em se tratando de Cooperativas) que não foram selecionados no mesmo Edital no ano anterior.

Sobre os critérios de julgamento e avaliação, encontram-se os seguintes parâmetros:

Quadro 1 - Critérios de avaliação do ProAC – Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020)

Critérios de avaliação	2016	2017	2018	2019	2020
Excelência e relevância artística do projeto	X	X	X		
Qualidade e relevância artística e cultural do projeto				X	X
Qualificação dos artistas e dos técnicos envolvidos no projeto	X	X	X	X	X
Descentralização geográfica e capilaridade no Estado de São Paulo	X		X		
Proposta de Contrapartida	X	X	X		
Diversidade temática e estética	X	X	X		
Compatibilidade orçamentária	X	X	X	X	X
Viabilidade de realização do projeto	X	X	X	X	X
Proposta coreográfica		X	X		
Capacidade de inovação, renovação e/ou aperfeiçoamento de linguagem em dança		X			
Capacidade de colaborar com processos de formação e fidelização de públicos para a dança		X	X		
Interesse público do projeto: impactos positivos ao cenário artístico-cultural Paulista			X		
Potencial de impacto na cadeia produtiva da dança e na formação de público				X	X
Adequação do cronograma				X	X
Potencial de alcance e acesso				X	
Capacidade de realização e histórico de realizações do proponente.					X

Fonte: quadro elaborado pela autora com base em PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DO ESTADO DE SÃO PAULO (2016–2020).

Quanto aos critérios de avaliação e julgamento, nota-se que não existe uma padronização, ou um parâmetro idêntico de avaliação nesses cinco anos em análise. Por exemplo, “a proposta coreográfica” aparece apenas nos editais de 2017 e 2018, e não parece ser

um critério de avaliação nos demais anos. Já a “capacidade de inovação, renovação e/ou aperfeiçoamento de linguagem em dança” aparece como critério de avaliação apenas no edital de 2017. A “formação de público”, embora descrita de modos diferentes, aparece como critério em todos os anos, exceto no edital de 2016. A expressão “fidelização de públicos para a dança” é utilizada nos editais de 2017 e 2018. A “descentralização geográfica” aparece apenas nos editais de 2016 e 2018. O “potencial de alcance e acesso” aparece apenas no edital de 2019 e a “capacidade de realização e histórico de realizações do proponente” aparece apenas no edital de 2020. O item “excelência e relevância artística do projeto”, presente nos editais de 2016, 2017 e 2018 foi substituído pelo item “qualidade e relevância artística e cultural do projeto” nos editais de 2019 e 2020. A “proposta de contrapartida” e a “diversidade temática” aparecem nos editais de 2016, 2017 e 2018. A “qualidade dos artistas e técnicos envolvidos”, a “compatibilidade orçamentária” e a “viabilidade de realização do projeto” são critérios de avaliação presentes em todos os anos (2016 a 2020). No edital de 2018, pela primeira vez, nesses anos em análise, aparece o critério “interesse público do projeto: impactos positivos ao cenário artístico-cultural Paulista” e no edital de 2020 aparece o critério “potencial de impacto do projeto na cena cultural do Estado de São Paulo”. No edital de 2019, nota-se o critério de “potencial de impacto na cadeia produtiva da dança”. Ainda sobre a falta de padronização: os editais de 2016 a 2018, nessa ordem, mostram um formato crescente em relação à quantidade de critérios. Já 2019 e 2020 demonstram uma quantidade de critérios de avaliação inferior ao edital de 2018. O edital de 2020 foi o único que tentou explicar, mesmo que de forma breve, cada critério de avaliação.

Essa falta de padronização ao longo dos anos pode causar uma certa confusão aos proponentes que se inscrevem, ano após ano, fazendo adaptações de acordo com a atualização de suas necessidades e com os critérios dos editais. Ainda que mudanças ocorram no intuito de melhorias deste processo avaliativo, há sempre que se considerar a dedicação exaustiva dos proponentes frente ao entendimento de cada item burocrático do edital e frente às mudanças em relação aos formulários, cadastros e plataformas de inscrição⁵⁹, que também não foram os mesmos ao longo dos anos. Ademais, alguns critérios são quase impossíveis de serem mensurados, como será discutido a seguir.

Sobre o item “excelência e relevância artística do projeto”, destaca-se a subjetividade presente nesse critério e o alto risco de valoração hierárquica dentro da modalidade deste edital.

⁵⁹ Infelizmente os formulários e as plataformas de inscrição online só ficam disponíveis no período de inscrições abertas, impossibilitando a disponibilização desses dados na pesquisa.

Critérios como valor cultural do projeto, qualidade, mérito e excelência da proposta são aspectos um tanto vagos e podem ser interpretados de diversas maneiras a partir do histórico e capital cultural de cada avaliador da banca. O que significa que, a cada ano, as propostas são postas em análise, bem como as comissões avaliadoras estão em jogo, configurando muitas outras variáveis, além das conhecidas e divulgadas pelo próprio edital. Como apontam Lima e Ortellado (2013, p. 357): “os editais seguem sujeitos a um julgamento que dá poder discricionário para juízes competentes hierarquizarem culturalmente as propostas”.

É preciso estar atento também a outro critério um tanto subjetivo do edital, presente em todas as publicações desta modalidade e período (2016 a 2020): “qualidade dos artistas e técnicos envolvidos”. Apesar deste item ser citado, ele não é explicado. O que significa “qualidade dos artistas”, nesse caso? Educação formal em dança e conhecimento empírico serão valorizados e pontuados da mesma maneira? Como balizar diferentes formações e segmentos da dança? O vínculo e/ou título acadêmico será mais bem valorado do que outras experiências profissionais? O mesmo questionamento segue para os demais artistas, colaboradores e técnicos citados na ficha técnica, das mais variadas frentes de atuação.

Em uma pesquisa nomeada “Música, Dança e Artes Visuais: Aspectos do Trabalho Artístico em Discussão”, a pesquisadora Liliana Segnini (2013) aponta que *heterogeneidade* é a palavra que condensa os diversos caminhos que possibilitam a formação de um dançarino, e não o registro errôneo de vocação ou dom. Interessante, também, é o questionamento dos próprios artistas sobre a relevância do diploma, na realização de seus trabalhos. Os caminhos singulares de formação no campo da dança imprimem dimensões sociológicas, tais como a origem socioeconômica do artista, o estímulo da família ao aprendizado da arte (frequentemente seguido de coibição, quando a prática passa a ser profissão), as relações sociais de gênero, dentre outras (SEGNINI, 2012).

Alexandre Molina afirma que, para dirigir um grupo de dança, atuar como dançarino ou ser um coreógrafo não é preciso vivenciar um curso superior de dança. A direção de um grupo, muitas vezes, é fruto do desejo e da experiência que o artista constrói. “Não conheço nenhum curso de dança que garanta a formação de um diretor de grupo. Este é o tipo de coisa que se aprende fazendo”, alega o pesquisador ao defender a ideia de que a maioria dos dançarinos trabalham sem essa prerrogativa (MOLINA, 2011, p. 49).

Por isso, mais uma vez, é importante observarmos o aspecto subjetivo, ou não bem descrito ou explicado no edital, presente no critério “qualidade dos artistas e técnicos envolvidos”. Se a formação artística em dança é vivenciada pela classe de modo heterogêneo,

diverso, com múltiplas dimensões sociológicas envolvidas, e se a experiência e o fazer artístico são também fundamentais nesse processo, todos esses contextos devem ser reconhecidos pelas esferas de avaliação deste processo seletivo: profissionais que compõem as comissões de análise e poder público, uma vez que é ele quem escolhe, organiza, e anuncia as comissões de análise.

O item “interesse público do projeto: impactos positivos ao cenário artístico-cultural Paulista” (presente no Edital de 2018) é intrigante na medida em que nos leva a pensar: quais seriam os impactos negativos de um projeto artístico ao cenário cultural paulista ou a qualquer outro cenário? Haveria algum? Uma vez que o edital não discorre melhor sobre o “interesse público do projeto”, ele imprime uma subjetividade ao entendimento dos profissionais que compõem a comissão avaliadora. Este tipo de processo seletivo, que se pretende justo e cartesiano, não combina com critérios vagos de avaliação.

Outro aspecto é a capacidade de “inovação”, renovação e/ou aperfeiçoamento de linguagem em dança. Como mensurar ou identificar essa capacidade de “inovação” e qual a real importância dela, nas artes? A necessidade de “inovação” traz, como interpretação, um possível senso de descarte de abordagens em andamento, com relativa continuidade e solidez.

Com a indústria cultural, a arte é inserida na esfera da indústria capitalista, refletindo em produções em série e comercialização dos bens culturais como mercadorias. No final da década de 1990, em meio à globalização e digitalização, a criatividade passa a ser considerada um complexo processo de inovação, combinando ideias, habilidades, tecnologia, gestão e produção (LIMA, 2007). Nesse sistema de combinar ideias inovadoras, habilidades, tecnologia, gestão e produção é fácil colocar a culpa na criatividade. “Quem não ganhou o fomento, foi menos criativo”. Ou então no empreendedorismo: “quem não conseguiu o fomento, não soube empreender seu projeto”. E assim, a questão social e o fato de não haver trabalho para todos escondem-se no universo da alienação acerca de questões sociais complexas e estruturais.

Como ressalta Marilena Chauí (2008), a indústria cultural não retrata a cultura: - como trabalho e movimento de criação de sentido; - como ação para pensar, ver, refletir, imaginar e sentir o que se esconde sob as experiências vividas ou cotidianas; - como direito do cidadão, direito de acesso aos bens e obras culturais e o direito de fazer cultura.

[...] Ora, a indústria cultural nega esses traços da cultura. Como cultura de massa, as obras de pensamento e de arte tendem: de expressivas, tornarem-se reprodutivas e repetitivas; de trabalho da criação, tornarem-se eventos para consumo; de experimentação do novo, tornarem-se consagração do consagrado pela moda e pelo consumo; de duradouras, tornarem-se parte do mercado da moda, passageiro,

efêmero, sem passado e sem futuro; de formas de conhecimento que desvendam a realidade e instituem relações com o verdadeiro, tornarem-se dissimulação, ilusão falsificadora, publicidade e propaganda. Mais do que isso. A chamada cultura de massa se apropria das obras culturais para consumi-las, devorá-las, destruí-las, nulificá-las em simulacros. Justamente porque o espetáculo se torna simulacro e o simulacro se põe como entretenimento, os meios de comunicação de massa transformam tudo em entretenimento (guerras, genocídios, greves, festas, cerimônias religiosas, tragédias, políticas, catástrofes naturais e das cidades, obras de arte, obras de pensamento). É isto o mercado cultural. (CHAUÍ, 2008, p. 61).

A autora destaca que a indústria cultural vende cultura como lazer e entretenimento e, para isso, deve seduzir e agradar o consumidor. Nesse intuito, não pode chocá-lo, provocá-lo, fazê-lo pensar, mas deve devolver a ele, com aspecto de coisa nova, o que ele já sabe, já viu, já fez (CHAUÍ, 2008). Nesse sentido, é importante que se reconheça que nem todas as criações e experimentos artísticos de grupos de dança independentes têm como objetivo atingir a grande massa, contar com um número grandioso de espectadores, e oferecer entretenimento. O Estado jamais deveria ter, nas obras fomentadas, uma expectativa de produto gerado ou distribuído pelas indústrias culturais. Simplesmente porque não é essa a premissa de criação de muitos grupos independentes. Esta discussão aparecerá posteriormente, neste trabalho, ao tratar a estimativa de público dos projetos contemplados.

Quanto à contrapartida obrigatória, requerida em cada edital desta modalidade, podemos observar diferenças ano a ano, conforme detalhada a seguir:

Quadro 2 – ProAC – Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança – Contrapartidas Obrigatórias (2016–2020)

Contrapartidas Obrigatórias	2016	2017	2018	2019	2020
Acesso gratuito às atividades/apresentações ou a preços populares de até R\$20,00 (vinte reais) o ingresso individual	X				
Acesso gratuito às atividades/apresentações ou a preços populares de até R\$30,00 (trinta reais) o ingresso individual		X	X		
Gratuidade em no mínimo 20% de todas as atividades/apresentações propostas				X	
Gratuidade de 10% em todas as atividades/apresentações propostas					X
No mínimo 01 (uma) atividade de formação ou capacitação.				X	
Participação com a atividade cultural viabilizada a partir deste Concurso em ações e programas desta Secretaria	X	X	X	X	X

Fonte: quadro elaborado pela autora com base em PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DO ESTADO DE SÃO PAULO (2016–2020).

Nota-se no quadro acima que todos os editais apresentam como contrapartida obrigatória uma participação com a atividade cultural (espetáculo criado e viabilizado por meio deste concurso) em ações e programas da Secretaria de Cultura. O edital de 2016 requer como

contrapartida obrigatória o acesso gratuito às atividades/apresentações ou a preços populares de até R\$20,00 (vinte reais) o ingresso individual. Já os editais de 2017 e 2018 sobem até R\$ 30,00 (trinta reais) o limite de valor do ingresso. O edital de 2019 solicita gratuidade em no mínimo 20% de todas as apresentações e atividades e o edital de 2020, 10%. O edital de 2019 é o único que solicita uma oficina formativa, no mínimo, como contrapartida obrigatória.

Entende-se como “contrapartida”, conforme descrito nos Editais de 2016 a 2018: o conjunto de ações visando garantir o mais amplo acesso da população em geral ao produto cultural gerado, objetivando com isso a descentralização e/ou garantia da universalização do benefício ao cidadão, sempre em consideração ao interesse público e a democratização do acesso aos bens culturais resultantes (SÃO PAULO, 2016; SÃO PAULO, 2017; SÃO PAULO, 2018).

E como “contrapartidas adicionais”, os editais de 2016, 2017, 2018 e 2019 apontam os seguintes itens: medidas que promovam a fruição de bens, produtos e serviços culturais a camadas da população menos assistidas ou excluídas do exercício de seus direitos culturais por sua condição socioeconômica, etnia, deficiência, gênero, faixa etária, domicílio, ocupação; promoção de ações que facilitem o livre acesso de idosos e pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida e/ou medidas de acessibilidade comunicacional, de modo a diminuir barreiras na comunicação interpessoal, escrita e virtual (São Paulo, 2016; São Paulo, 2017; São Paulo, 2018; São Paulo, 2019). O Edital de 2020 não cita ou exemplifica o que seria considerado contrapartida adicional.

Quanto à contrapartida obrigatória e às contrapartidas adicionais, a criação do espetáculo inédito de dança deveria ser a única contrapartida ou promessa real do artista para o poder público, uma vez que a criação artística é o objeto deste edital. O termo “contrapartida social” obrigatória ou adicional, acrescenta um senso de benevolência ao serviço prestado, o que implica o entendimento de que o artista deve oferecer mais do que sua arte, deve oferecer boas ações à comunidade. O termo “contrapartida social” remove das artes o seu carácter social, por natureza, e o recoloca nesse lugar de beneficência e compaixão. Como se o dinheiro não pudesse compensar, tão somente, o trabalho do artista, isto seria demasiado. Por este capital/fomento/apoio momentâneo, o artista é compelido a oferecer mais do que o seu trabalho e para isso ainda precisa dispor de sua capacidade de escrita, criatividade e “inovação”, para concorrer com sucesso. Outra questão ainda no mesmo tema, são as contrapartidas adicionais, que alimentam a polivalência dos projetos. O edital onera o projeto com os recursos de acessibilidade, mas não aumenta os recursos ofertados. A eficiência da democratização do

acesso não cabe apenas ao artista. As prefeituras das cidades também poderiam auxiliar na divulgação do projeto a diversas instituições, o que muitas vezes não ocorre. Poderiam auxiliar com o transporte público de determinados bairros e regiões até o local da apresentação, poderiam auxiliar mediando o serviço de profissionais intérpretes de Libras já contratados pelo município etc. Muitas ações poderiam ser articuladas entre as Secretarias de Cultura e Educação das cidades, por exemplo, ao invés de se incentivar a polivalência dos projetos na conta, exclusivamente, dos artistas.

Outro item que chama atenção, dentre as contrapartidas obrigatórias, é a “participação com a atividade cultural viabilizada a partir deste concurso em ações e programas desta Secretaria” presente em todos os anos, de 2016 a 2020. Os editais não descrevem como se dará esse tipo de participação. Não se sabe em que momento a Secretaria acordaria essa participação. Mas, se ocorresse no início do desenvolvimento do projeto, haveria tempo hábil para uma das apresentações da temporada ser cancelada e substituída por esta. Do contrário, fica imposto, mais uma vez, a exigência do carácter benevolente dos trabalhadores da cultura, que devem garantir uma apresentação exclusiva, despendendo de toda a equipe envolvida, voluntariamente. Por trás disso, está posta uma dinâmica de superexploração e desvalorização do trabalho do artista pelo poder público, seja pelo estímulo à polivalência dos projetos, já debatido nas contrapartidas adicionais, ou por esta obrigatoriedade de apresentação exclusiva à Secretaria, que pode ser requisitada a qualquer momento.

O prazo máximo previsto para a execução do projeto nos Editais de 2016 a 2019 era de até 10 (dez) meses após o recebimento da primeira parcela contratual. Em 2020, o prazo para realização de todas as ações do projeto teve alteração para 12 (doze) meses, a contar da data de depósito da primeira parcela do aporte.

Os editais de 2016 a 2020 (recorte da pesquisa) não apontam indutores de inclusão com acréscimo na pontuação quanto a etnia/cor, gênero ou pessoa com deficiência. Os editais mais recentes, de 2021⁶⁰ e 2022⁶¹, acrescentaram na avaliação final 0,5 ponto adicional para proponentes autodeclarados: preto, pardo, indígena e amarelo, mulher, transgênero, não-binário

⁶⁰ O Edital ProAC Expresso n.º 04/2021 – Dança/Produção (Presencial e/ou Online), publicado em 2021, propôs a pontuação da avaliação final acrescida de 0,5 ponto adicional, atribuído de maneira cumulativa para um ou mais dos seguintes casos autodeclarados: Etnia (preto, pardo, indígena e amarelo), Gênero (mulher, transgênero e não-binário) e Pessoa com deficiência (São Paulo, 2021).

⁶¹ O Edital ProAC Expresso n.º 03/2022 – Dança e Performance/Produção De Espetáculo Inédito, publicado em 2022, propôs a pontuação da avaliação final acrescida de 0,5 ponto adicional, atribuído de maneira não-cumulativa, para um ou mais dos seguintes casos autodeclarados: Etnia (preto, pardo, indígena e amarelo), Gênero (mulher, transgênero e não-binário) e Pessoa com deficiência (São Paulo, 2022).

e pessoas com deficiência. A coleta de dados desta pesquisa não apresentará dados quanto a etnia/cor, gênero ou pessoa com deficiência, uma vez que, no ato da inscrição, esse levantamento não foi realizado na plataforma online do ProAC Editais.

Os Editais ProAC de Produção Inédita de Espetáculo e Temporada de Dança tiveram variações referentes ao número de contemplados e ao apoio aos projetos, como podemos notar a seguir:

Tabela 4 – ProAC – Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança – Projetos Contemplados e Recursos Destinados

Ano de Referência	Valor do Incentivo por Projeto	Quantidade de Contemplados
2016	R\$100.000,00	6 (seis) Projetos
2017	R\$105.000,00	8 (oito) Projetos
2018	R\$105.000,00	8 (oito) Projetos
2019	Até R\$120.000,00	11 (onze) Projetos
2020	R\$100.000,00	6 (seis) Projetos

Fonte: tabela elaborada pela autora com base em PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DO ESTADO DE SÃO PAULO (2016–2020).

No período de 2016 a 2020, foram inscritos 439 projetos nesta modalidade do Programa e apenas 39 projetos foram contemplados, o que sugere que, embora o ProAC Editais tenha se firmado como o principal mecanismo de fomento à dança no Estado de São Paulo, ele está longe de suprir a demanda existente, fomentando apenas 8,88% dos inscritos nessa modalidade e período de cinco anos.

Como afirma Queiroz (2018), é preciso pensar também no gênero “projeto cultural” como uma prática social, pois trata e demonstra um enunciado concreto. Ou seja, mesmo os projetos que não são aprovados, devem ser considerados como um reflexo da produção cultural, pois, se a ideia existe, é bem provável que exista o artista, sua arte, suas noções de cultura e uma produção real em torno dessa ideia. A produção cultural no Brasil não é composta apenas de projetos que utilizam leis de incentivo e editais. Diferente disso, a maior parte dos projetos culturais realizados no país nunca teve acesso a esses mecanismos.

Se os processos seletivos do fomento público, via editais, apresentassem resultados de carácter eliminatório e não classificatório, como sugerem Lima e Ortellado (2013), ou seja, se os projetos se mostrassem habilitados ou inabilitados ao final do concurso, talvez a quantidade de “habilitados” retratasse uma perspectiva mais próxima do real sobre o montante de recursos

que seria adequado a cada região ou território, além de evitar problemas de hierarquização cultural e meritocracia.

[...] Para evitar os problemas de hierarquização cultural, sugerimos que os processos de seleção sejam eliminatórios e não classificatórios, ou seja, que se selecionem os projetos que se adequam à proposta e que não seja feita uma classificação com base em pontuações para que sejam contemplados os primeiros colocados. Os projetos devem ser analisados nos seus elementos constitutivos e avaliados apenas se são coerentes, consistentes e viáveis, isto é, se há clara definição dos objetivos (culturais) que se busca alcançar, se há compatibilidade do projeto com o prazo de vigência, compatibilidade do número de produtores proposto com a natureza da atividade e compatibilidade do orçamento dos custos adicionais do projeto (além da remuneração dos produtores principais) com os valores de referência (Indicador de Preços da Cultura). Além disso, a seleção deve avaliar se os proponentes e produtores envolvidos estão qualificados pela sua trajetória pregressa para realizar a atividade proposta. Desta maneira, avalia-se o projeto “internamente”, sem a necessidade de hierarquizar culturalmente as linguagens e as diferentes expressões – como implicitamente ainda se faz hoje. (LIMA; ORTELLADO, 2013, p. 372-373).

Essa proposta imprime uma estratégia interessante, pois possivelmente a listagem de projetos com potencial de realização seria maior do que a lista de aprovação classificatória com base no montante de recursos, e este dado revelaria um indicador valioso na luta por maiores recursos financeiros destinados ao setor cultural. Ainda seguindo a proposta de Lima e Ortellado (2013):

Como em muitos casos a demanda de financiamento de projetos excederá a oferta de recursos, deve-se optar pelo sorteio entre os projetos que passaram pela seleção eliminatória. A adoção do princípio do sorteio é muito alheia ao funcionamento das nossas instituições democrático-liberais que tradicionalmente adotam mecanismos meritocráticos de seleção. No entanto, a equitatividade do sorteio é a contrapartida necessária da adoção de um conceito antropológico de cultura, já que este impede que as escolhas sejam influenciadas por critérios de juízo estético. [...] O sorteio é mais caracteristicamente democrático porque nele todos os concorrentes estão em iguais condições, ou seja, ele pressupõe a equidade como ponto de partida. Já nas modalidades de seleção meritocráticas (eleição ou classificação), o ponto de partida é o de que há uma diferença de qualidade entre os concorrentes e de que apenas os melhores devem ser atendidos. Enquanto no sorteio o pressuposto é a igualdade do direito, na eleição e classificação o pressuposto é a desigualdade. No caso em questão, o sorteio parece adequado por dois motivos que se reforçam: porque com advento do conceito antropológico de cultura não é mais aceitável pressupor que há expressões culturais melhores ou superiores a outras; e porque numa política orientada para o direito universal não é correto privilegiar com os poucos recursos disponíveis justamente aqueles “melhor capacitados”, cuja “superioridade” é resultado de processos anteriores marcados por condições desiguais. (LIMA; ORTELLADO, 2013, p. 373-374).

A alternativa do sorteio parece assustar em um primeiro momento. Por outro lado, colocar os artistas da dança em condição de igualdade, independentemente de sua condição de letramento, é uma tentativa que poderia ser ao menos testada e acompanhada, antes de

descartada. A equidade, em tempos de meritocracia enraizada na sociedade, assusta mais do que o esforço/trabalho realizado voluntariamente para a inscrição neste edital. Soma-se a isso o fato de que, por maior que seja a dedicação na elaboração do projeto cultural, são pequenas as chances de aprovação, devido ao baixo montante de recursos disponibilizados pela esfera pública. Se já não há garantias de aprovação, o sorteio (desde que entre projetos que passaram pela seleção eliminatória) pode ser um método bem menos trabalhoso de concorrência, e talvez até mais justo, se considerarmos a equidade entre os pares.

É pertinente trazer, neste capítulo, questões que atravessam os motivos e desejos dos proponentes, a alta concorrência entre pares (com poucos recursos e projetos contemplados a cada ano), e a hierarquização cultural (presente nas ações de avaliação, seleção e classificação final), pautada na meritocracia. Não é possível descartar esses aspectos como disparadores de conteúdo dos projetos e de contrapartidas polivalentes, ainda que este olhar não seja aprofundado como objeto de estudo.

Bem-humorada e corriqueira, na contemporaneidade, é a afirmação de que “concorrer no edital” é como “concorrer na loteria”. Probabilidades de vencer deixadas de lado, é fato que aprovar um projeto permeia muitas variáveis, como, por exemplo: quais projetos estão concorrendo (o que é mutável a cada edição); qual é a banca avaliadora e quais as subjetividades dessa banca avaliadora perante os critérios de avaliação do edital (o que também é mutável a cada tentativa); qual a capacidade do proponente de discorrer sobre todo o processo de criação, desenvolvimento e justificativa do projeto, aspectos que vão refletir em hierarquização cultural e meritocracia, como vimos acima. Aos leigos, pode parecer que o montante destinado a cada projeto cultural é mais que suficiente, mas, ao construir um projeto anual com equipe, serviços e diversos colaboradores, os agentes culturais vivenciam, que, ter um projeto aprovado, na atualidade, significa dar início à preocupação com a sustentabilidade do ano seguinte.

Então, a principal questão, que continua acompanhando as discussões em todo este capítulo e que parece ser consenso, mesmo entre os adeptos e contrários a este tipo de concurso público, é a quantidade de recursos e as escassas ações, estratégias e programas destinados ao setor cultural, que não alcança a demanda de trabalhadores existentes e que, desde o início da trajetória de financiamento e fomento à cultura no país, sempre esteve muito abaixo do razoável, muitas vezes longe de se configurar como política cultural.

Isaura Botelho (2001) já apontava, há mais de vinte anos atrás, que as políticas culturais deveriam determinar o financiamento e não o contrário. Lúcia Matos (2017) encontrou também uma redução do conceito de fomento ao analisar o papel da Funarte e do Edital Klauss Vianna,

em 2017. E é bem provável (ao menos até o momento desta dissertação), que os Editais ProAC se configurem nessa lógica invertida de tentativa de política cultural pela máquina pública.

Sobre os desafios atuais do setor cultural, Antonio Rubim (2019) afirma que:

Uma das tarefas hoje mais relevantes das políticas culturais e de financiamento no Brasil recente, caracterizado pela inclusão econômica e social de parcelas significativas da população brasileira entre os anos 2003 e 2016, é incentivar o desenvolvimento e a diversidade de públicos e mercados culturais, que atendam novas demandas culturais e garantam o direito do cidadão ao acesso a modalidades de cultura, que no Brasil continuam muito excludentes. Ou seja, fazer que este potente movimento de inclusão abarque cada vez mais o campo cultural. Sem públicos e mercados desenvolvidos e diferenciados a sustentabilidade e a diversidade da cultura brasileira estão seriamente comprometidas. (RUBIM, 2019, p. 152).

É preciso também incentivar ações de acompanhamento das políticas culturais existentes, desenvolver mapeamentos, análises da eficácia e alcance dos programas. Políticas inclusivas parecem cada vez mais distantes, diante do cenário brasileiro marcado por retrocessos e autoritarismos, especialmente devido à gestão de Jair Bolsonaro (2019 - 2022), e, por isso mesmo, é preciso somar esforços a fim de evitar outras barreiras ou retrocessos no setor cultural.

A dinâmica do capitalismo neoliberal e sua macroestrutura atravessa a produção em dança, trazendo à tona questões contemporâneas fundamentais em torno da arte, como o sentido e relevância de sua existência e seu potencial de interferência sobre a elaboração do pensamento crítico (SILVEIRA, 2016). Um concurso público que tem como objetivo principal o fomento à criação, à concepção de uma obra artística e o apoio à resistência de culturas e redes de artistas já é, por si, muita coisa. Mas, na atual política de editais, são necessários muitos outros motivos e desdobramentos para além deste objetivo principal, a fim de se provar uma pessoa “merecedora” ou grupo “merecedor” do apoio público, como: a justificativa pela motivação, pelo desejo e pulsão da obra, uma infinidade de contrapartidas, uma escrita convincente e detalhada da pesquisa, uma previsão do cronograma de criação milagrosamente dentro do tempo de duração requerido pelo edital, além do cumprimento de todas as regras previstas no chamamento. Tudo isso fazem os envolvidos com a obra, que trabalham, muitas vezes, sem contratos, sem garantias de previdência social, aposentadoria, ou outros benefícios durante o período determinado e, com sorte, fomentado.

Como o edital é tão somente a figura jurídica adequada para a distribuição de dinheiro público, apenas instrumentaliza a sua execução, indicando quem pode concorrer, quais as regras do concurso e quais parâmetros regularão os critérios da seleção. Existe uma falta de clareza

para os papéis específicos de Programas de Políticas Culturais, e esse espaço foi equivocadamente ocupado pelos textos dos editais, precários para regular o desenvolvimento de um segmento cultural e seu impacto no espaço público (PERNICIOTTI, 2015). Um exemplo disso é a variação dos critérios de avaliação dos editais ProAC, que, ao invés de aprimorar os objetivos e anseios quanto a cada objeto de análise, provocou inconsistência e imprecisão ao longo dos anos. O critério de qualificação artística da equipe técnica envolvida no projeto, por exemplo, remete a subjetividades de interpretação, uma vez que não foi explicado com precisão.

Além da compreensão do edital publicado a cada ano, com todas as suas regras, orientações e especificidades, faz-se necessário identificar o sentido ou o entendimento de projeto cultural, uma vez que é ele a porta de entrada do grupo ou artista fomentado, é ele quem chega primeiro: a forma escrita antes da dança. Portanto, a seguir, será discutido o entendimento de “Projeto Cultural” para o Edital ProAC – Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança.

Inti Anny Queiroz (2014), em sua dissertação “Projeto cultural: as especificidades de um novo gênero do discurso”, afirma que as evidências sobre a existência dos primeiros projetos da área cultural no Brasil remontam aos anos 1940, especialmente aos projetos relacionados à Bienal de Arte de São Paulo e às propostas de produções de artistas do exterior. No entanto, como modelo estável, podemos considerar o gênero projeto cultural a partir da implantação das leis de incentivo à cultura nos anos 1980. A autora afere ainda que o diálogo encontrado entre as leis de incentivo à cultura e os projetos culturais é relativamente estável, considerando que os projetos são escritos por meio de um formulário pré-estabelecido, encontrado nos editais ou sites dos órgãos de cultura. Os projetos inscritos para um mesmo edital terão composição semelhantes, uma vez que o modelo ou roteiro sugerido é comum a todos os projetos que se inscrevem em determinado processo. Ao planejar um projeto cultural, os proponentes se guiarão pelos pressupostos, regras, formulários e determinações de cada caso específico. Para a autora, o endereçamento do projeto cultural já está, em parte, determinado pelas regras, indicações e formulários antes de se iniciar a escrita do projeto, uma vez que, devido a essas indicações e regras, quem cria o projeto muitas vezes presume as expectativas dos órgãos de cultura e seus pareceristas. Inti Anny reforça que os proponentes devem criar o enunciado dos projetos culturais não no formato que presumem que devem engendrar, mas como uma resposta aos enunciados anteriores.

Para Romulo Avelar (2010), a criação de projetos e sua tradução em propostas claras se constituíram etapas indispensáveis para conquistar recursos, seja de fontes públicas, privadas

ou do terceiro setor, tornando-se fundamental aos produtores e gestores culturais a capacidade de transformar ideias em planos concretos, bem como sintetizar esses planos em documentos para captação de recursos.

Maria Helena Cunha (2018), considera que a criação de um projeto cultural deve emanar de uma realidade e atuação permeada por sua conjuntura social, histórica e cultural. Cada item do projeto necessita estar interligado, ou seja, cada ação deve estar relacionada aos objetivos específicos, e estes ao objetivo principal, aos resultados. A estrutura do projeto, integralmente, precisa refletir nos recursos financeiros e nos recursos humanos, para que as ideias se tornem viáveis, e as ações culturais possíveis de serem concretizadas. A autora aponta que não há uma fórmula pronta e que o desenho de projetos culturais depende de sua natureza e propósito. Como estratégia, sugere algumas questões preliminares:

- O quê? – Indicar as ações que devem ser previstas, com seus respectivos prazos.
- Para quem? – A quem o projeto se destina.
- Como? – Apresentar as metodologias de execução e viabilização das ações, prevendo os possíveis parceiros, patrocinadores, fornecedores etc.
- Quem? – Estruturação de equipe para o projeto, com divisão e compartilhamento de responsabilidades. (CUNHA, 2018, p. 141).

Para Daniele Sampaio (2021), a estrutura básica de um projeto cultural é geralmente composta por cinco partes: apresentação, objetivos, justificativa, cronograma e orçamento. É na apresentação que são descritos de forma breve e objetiva: o que é o projeto, quem o realiza, a duração do projeto, onde será realizado, para quem será oferecido e quais os resultados pretendidos. Os objetivos são apontados de modo a detalhar o projeto e suas ações, contando “como” o projeto será realizado (frases que usualmente são iniciadas por um verbo: realizar x apresentações, viabilizar a produção do espetáculo y etc.). Para a autora, é a justificativa que carrega o coração do projeto, onde são contadas as razões, motivações artísticas, a trajetória artística do proponente, as potencialidades, a relevância e o diferencial do projeto. A localidade/abrangência, o público-alvo (direta e indiretamente) e o plano de comunicação, divulgação e distribuição podem e devem se relacionar aos objetivos e justificativa do projeto. Já o cronograma contém o ordenamento cronológico da proposta, possivelmente dividida em três etapas: pré-produção – fase de planejamento das ações; produção – fase de execução das ações do projeto; e pós-produção – fase conclusiva, dedicada à prestação de contas, análise e balanço do projeto, e relatórios. E, por fim, o orçamento, que pode englobar aspectos e fases do projeto, como: elaboração, pré-produção/preparação, produção/execução, divulgação/comercialização e custos administrativos.

A seguir, veremos como cada publicação do edital do ProAC (2016–2020) anunciou o roteiro e o formato dos projetos inscritos.

Os Editais ProAC de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança de 2016, 2017, 2018 e 2019 solicitavam que o projeto fosse enviado através do Sistema on-line, em formato PDF, em um único arquivo no tamanho de até 12 Mb, seguindo a formatação: fonte Arial; tamanho da fonte: 12; espaçamento entre linhas: 1,5 cm; limite de 20 (vinte) páginas, exceto Anexos (anexos não entravam na contagem das páginas do projeto e não possuíam limite de páginas). Os Editais de 2018 e 2019 solicitavam também que os projetos deveriam ter o formato de orientação “retrato”. Já o Edital de 2020 solicitava que o projeto fosse submetido por meio de formulário eletrônico, através da plataforma de inscrição Proasas⁶², onde o proponente deveria preencher os campos conforme itens abaixo e realizar o upload dos anexos.

Quadro 3 – Roteiro do Projeto Cultural presente nos editais ProAC de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016 a 2020)

SOLICITAÇÕES DOS EDITAIS	ANO				
Roteiro do Projeto Cultural	2016	2017	2018	2019	2020
Resumo do projeto	X	X	X		
Apresentação do projeto, contendo: resumo; descrição das ações/atividades; metas; potencial e relevância do projeto				X	
Apresentação do Projeto					X
Relevância					X
Onde será realizado o projeto? Cidade(s) e local(is)	X	X			
Onde será realizado o projeto e por quê? Cidade(s) e local(is) e justificativa da escolha			X	X	
Previsão da(s) cidade(s) que receberá(ão) as ações do projeto					X
O que será realizado? Ações do projeto; sinopse da obra coreográfica; proposta de concepção e encenação; concepção de cenário, de figurino, de iluminação, espaço cênico, sonoridades e de música, quando prontas até a data de inscrição do projeto; proposta de pesquisa, quando houver, apresentando introdução, referencial teórico e metodologia	X	X	X		
Sinopse; Proposta de concepção, coreografia e encenação; Concepção de cenário, figurino, iluminação e música					X
O que será realizado: sinopse da obra coreográfica; proposta de concepção e encenação; concepção de: cenário, figurino, iluminação e música, quando pronta até a inscrição				X	X
Justificativa (no máximo 10 linhas)			X		
Para quem será realizado? Perfil do público-alvo; estimativa de público; plano de divulgação envolvendo todas as ações do projeto	X	X	X	X	

⁶² O Proasas é uma plataforma online para seleção, gestão de chamamentos e monitoramento de projetos sociais, utilizada por empresas e organizações públicas. Em 2020, a inscrição no ProAC Editais foi realizada por meio desta plataforma. Website: <https://proasas.com.br/>.

Plano de divulgação					X
Quando será realizado? Cronograma de trabalho, conforme o prazo máximo previsto neste Edital	X	X	X		
Quando será realizado: cronograma de trabalho, conforme o prazo máximo de 10 (dez) meses de execução do projeto, contados a partir da previsão de recebimento da primeira parcela. O cronograma deverá ser apresentado de acordo com a proposta da divisão de parcelas, ou seja: primeira parte (proposta de execução de 80% do projeto) e segunda parte (proposta de execução de 20% do projeto)				X	
Cronograma de execução					X
Como será realizado? Orçamento (em caso de compra de equipamento de qualquer natureza, deverá ser expressamente justificado o motivo da compra e o destino do equipamento adquirido); parcerias (o projeto que apresentar orçamento maior do que o previsto neste Edital deverá especificar as fontes complementares de recursos)	X	X	X	X	
Orçamento detalhado, conforme modelo disponibilizado. O projeto que apresentar orçamento maior do que o previsto neste edital deverá obrigatoriamente especificar as fontes complementares de recursos. Em caso de compra de equipamento de qualquer natureza, deverá ser expressamente justificado o motivo da compra e o destino do equipamento adquirido após a conclusão do projeto.					X
Proposta detalhada da contrapartida	X	X	X	X	
Quem é o proponente e equipe envolvida? Currículo do proponente (máximo de 02 páginas). No caso de cooperativa, deve-se apresentar apenas o currículo do cooperado responsável pelo projeto (máximo de 02 páginas); ficha técnica do projeto; breve currículo dos principais integrantes do projeto (máximo de 20 linhas para cada participante)	X	X	X		
Sobre o proponente e equipe envolvida: currículo artístico do proponente (máximo de 02 páginas). No caso de cooperativa, deve-se apresentar apenas o currículo do cooperado responsável pelo projeto (máximo de 02 páginas); ficha técnica do projeto; breve currículo dos principais integrantes do projeto (máximo de 10 linhas para cada participante)				X	
Currículo artístico do proponente. No caso de cooperativa, deve-se apresentar apenas o currículo do cooperado responsável pelo projeto. Ficha técnica com a relação dos participantes, incluindo identificação do CPF e a descrição da função no projeto. Breve currículo dos principais integrantes do projeto (máximo de 20 linhas para cada currículo)					X
Anexos: termos de compromisso de participação do projeto assinados pelos principais integrantes do projeto; carta(s) de anuência do(s) local(is) de realização, caso houver; no caso em que o projeto proposto contemplar qualquer forma de publicação de trabalho de terceiros, o proponente deverá comprovar a respectiva opção de cessão dos direitos autorais; informações adicionais do projeto: máximo de 05 (cinco) páginas e/ou no www.youtube.com , em local indicado no sistema on-line	X	X	X		

Anexos - informações complementares: carta(s) de anuência do(s) local(is) de realização, caso haja. Proposta de pesquisa apresentando introdução, referencial teórico e metodologia, caso haja. Registro audiovisual material filmado apresentando conteúdos “rascunhos da proposta corporal” do projeto ou trabalhos anteriores, caso haja, somente no www.youtube.com , em local indicado no sistema on-line. Informações adicionais do projeto poderão ser indicadas em link do www.youtube.com , em local especificado no sistema online.				X	
Anexo obrigatório: opção de cessão de direitos autorais, caso haja, ou declaração negativa de opção de cessão dos direitos autorais. Termo de Compromisso assinado. Anexo não obrigatório: carta(s) de anuência do(s) local(is) de realização, caso haja. Informações adicionais.					X
Material filmado apresentando “rascunhos da proposta corporal” do projeto ou de trabalhos anteriores					X

Fonte: quadro elaborado pela autora com base em PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DO ESTADO DE SÃO PAULO (2016–2020).

A partir da descrição dos itens que compuseram cada um dos editais, de 2016 a 2020, observa-se que todos os procedimentos de inscrição ofereceram um campo, no Sistema online, pelo qual os proponentes poderiam enviar vídeos apresentando rascunhos da proposta corporal do projeto ou trabalhos anteriores, seja como informações complementares/adicionais ou item obrigatório, como foi o caso do edital de 2020.

Todas as publicações do edital requisitaram o perfil do público-alvo e a estimativa de público, exceto o edital de 2020.

Todas as publicações requisitaram o plano de divulgação.

Todas as publicações do edital requisitaram termos de compromisso de participação assinados pelos principais integrantes do projeto, porém o edital de 2019 não solicitou apresentação desse documento dentro do projeto, e sim em outro PDF com as demais documentações do proponente.

Todas as publicações do edital requisitaram “Proposta de pesquisa (apresentando introdução, referencial teórico e metodologia), quando houvesse”, exceto o edital de 2020. A solicitação de uma proposta de pesquisa, mesmo que não obrigatória, é uma questão perigosa, delicada e, muitas vezes, excludente. Artistas não costumam começar seus processos de criação, pelo menos não recorrentemente, com uma metodologia definida e seguida à risca. Isso fazem pesquisadores, cientistas e estudiosos na produção de conhecimento a ser construído e compartilhado. Isso é uma necessidade da Academia, não das Artes. A metodologia, dentro de uma criação artística, pode até existir, mas a obra artística não será rigorosamente por ela definida.

As publicações de 2016 a 2019 solicitaram a cidade ou as cidades e o local ou os locais de realização do projeto, mas apenas as publicações de 2018 e 2019 solicitaram uma justificativa dessa escolha, o porquê. A publicação de 2020 solicitou apenas uma previsão das cidades que recebem o projeto, não solicitou os locais, tampouco uma justificativa. Porém, mesmo com essas pequenas variações entre os editais, é possível que proponentes que se inscrevem com frequência tenham justificado itens mesmo que a Secretaria de Cultura do Estado não tenha solicitado, em 2020. Isso porque, ano a ano, o formato dos editais também vai contribuindo para a lógica e a forma com que os proponentes planejam seus projetos. Quando o proponente cita o local, nome e/ou endereço do teatro ou espaço cultural que recebe as ações do projeto e ainda justifica o motivo de sua escolha (o que dialoga com o propósito do projeto, muitas vezes), isso mostra a capacidade de execução do projeto, de articulação do proponente, conta mais sobre a exequibilidade do projeto, ao invés de somente citar a(s) cidade(s). Sendo assim, foi uma surpresa que o edital mais recente do recorte, 2020, não tenha seguido as publicações anteriores e não tenha solicitado os locais e a justificativa da escolha.

O cronograma e o orçamento também foram solicitados em todas as publicações do edital (de 2016 a 2020). Vale lembrar que o prazo máximo de realização do projeto era de 10 meses, exceto na publicação de 2020, que oferecia um prazo máximo de realização de 12 meses.

Todas as publicações solicitaram uma proposta detalhada de contrapartida, exceto o edital de 2020. Vale revisitar o Quadro 3 – Roteiro do Projeto Cultural presente nos editais ProAC de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016 a 2020).

Todas as publicações solicitaram o currículo do proponente do projeto (máximo de duas folhas), e currículo dos principais integrantes do projeto (máximo de 20 linhas de 2016 a 2019, e máximo de 10 linhas, em 2020). De 2016 a 2019, os editais indicam que, no caso de o proponente se declarar como sediado fora da capital do Estado de São Paulo, deverá comprovar que sua atuação artística ocorre em sua região administrativa.

Todas as publicações solicitaram como anexo a(s) carta(s) de anuência do(s) local(is) de realização, quando houvesse.

Todas as publicações, exceto o edital de 2019, indicaram que, se o projeto proposto contemplasse qualquer forma de publicação de trabalho de terceiros, o proponente deveria comprovar a respectiva opção de cessão dos direitos autorais. O edital de 2020 reforçou esse tópico como item obrigatório, com duas opções: a opção de cessão de direitos autorais (se houvesse) ou a declaração negativa de opção de cessão dos direitos autorais, conforme um modelo sugerido na própria publicação.

Contrariamente à transparência pública, os editais de 2019 e 2020 apresentam: “9.4. Não será fornecida cópia dos projetos inscritos por este Edital” (SÃO PAULO, 2019, p. 11); “9.7. Não será fornecida cópia dos projetos inscritos neste Edital” (SÃO PAULO, 2020, p. 9). Um tanto curioso encontrar essa indisponibilidade de acesso aos projetos inscritos, principalmente por ter sido a partir do ano de 2019 que os projetos aprovados ficaram indisponíveis nos canais oficiais deste concurso público.

Nos capítulos seguintes, além de tratar da coleta de dados do conteúdo dos projetos aprovados no ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança, o foco de estudo será destinado às características presentes nos projetos contemplados, no período 2016–2020, a fim de buscar indicadores quanto à população fomentada, mesmo com tantos desafios permeando a lógica de financiamento pontual para a produção cultural.

4 PROAC SP – EDITAL DE PRODUÇÃO DE ESPETÁCULO INÉDITO E TEMPORADA DE DANÇA (2016–2020) – PROJETOS APROVADOS: COLETA, SISTEMATIZAÇÃO E ANÁLISE DE INDICADORES

Neste capítulo, serão detalhados os procedimentos de solicitação e coleta de documentos e informações necessárias ao desenvolvimento da pesquisa. As solicitações foram destinadas à Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, via Lei de Acesso à Informação, como:

- Solicitação do conteúdo dos projetos aprovados no período 2016–2020 no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (atendida);
- Solicitação dos nomes e biografias dos integrantes das Comissões Avaliadoras do referido edital e período (parcialmente atendida);
- Solicitação do registro da análise feita em forma de barema ou outro sistema de pontuação das comissões avaliadoras dos projetos aprovados no referido edital e período (parcialmente atendida);
- Solicitação das atas das Conferências Estaduais de Arte e Cultura, que sob a coordenação do Conselho Estadual de Cultura deveriam ser realizadas a cada dois anos, no Estado, de acordo com a Lei n.º 12.268, de 20 de fevereiro de 2006, que institui o Programa de Ação Cultural – PAC e dá providências correlatas⁶³ (não atendida);
- Solicitação da relação de todos os profissionais de notório saber (da capital, interior, litoral e grande São Paulo) indicados em consulta pública para compor a Comissão de Análise de Projetos inscritos no edital ProAC de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança no período 2016–2020 (parcialmente atendida).

Após o envio parcial ou total do conteúdo acima solicitado, via Lei de Acesso à Informação, foi feito um levantamento dos dados de interesse da pesquisa. Após a sistematização dessas informações, utilizando o Programa Excel, foi feita uma cautelosa integração e combinação de dados, a fim de embasar a discussão a seguir, e construir a análise dos indicadores encontrados neste estudo de caso.

⁶³ Artigo 22 da Lei nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006: “Fica instituída no Estado a Conferência Estadual de Arte e Cultura, que tem como objetivo organizar o debate, visando sistematizar demandas, propostas e diretrizes de políticas públicas que ampliem e consolidem o processo cultural no Estado” (SÃO PAULO, 2006). Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2006/lei-12268-20.02.2006.html>. Acesso em: 21 mar. 2022.

4.1 A solicitação de documentos via Lei de Acesso à Informação (LAI)

A legislação sobre o acesso à informação no Brasil tem como marco importante a Constituição Federal de 1988, especialmente o art. 5º, inciso XXXIII, que prevê o direito de todas as pessoas receberem dos órgãos públicos informações de seu interesse coletivo ou geral, a serem prestadas no prazo da lei, sob pena de responsabilidade. Essa previsão constitucional trouxe um mandamento ao legislador para que regulamentasse a forma de solicitação dessas informações, assim como o seu prazo, exceções e responsabilidades. Em 2011, mais de duas décadas depois desse mandamento constitucional, é criada a Lei Federal n.º 12.527⁶⁴, mais conhecida como Lei de Acesso à Informação (LAI), que garante o acesso à informação pública em face da administração direta e indireta no âmbito federal, estadual e municipal. Um dos destaques desta lei é a criação do Serviço de Informação ao Cidadão (SIC), uma ferramenta que visa facilitar o requerimento e acompanhamento dos documentos e informações, incluindo protocolos e orientações do poder público sobre essa atividade. Esta ferramenta é de grande importância, especialmente nos âmbitos estaduais, a partir do Sistema Eletrônico do Serviço de Informações ao Cidadão (e-SIC)⁶⁵ que dispensa a presença física dos cidadãos para solicitar e receber informações.

No Estado de São Paulo, o SIC, regulamentado pelos Decretos estaduais n.º 58.052/2012 e n.º 61.559/2015, é responsável pela busca e oferecimento de informações sobre os órgãos e entidades integrantes do Poder Executivo do Estado de São Paulo. Para que o cidadão possa exercer plenamente esse direito, a legislação lhe assegura: ser atendido de forma presencial, por e-mail, telefone ou qualquer outro meio legítimo; acesso imediato à informação disponível; receber orientação sobre os procedimentos para o acesso e o local onde a informação pode ser obtida; solicitar qualquer documento, dado ou informação sem necessidade de justificar os motivos; obter o acesso gratuito aos documentos, dados e informações; ter acesso à informação não disponível no prazo máximo de vinte dias, etc. Apesar de tal previsão de acesso à informação estar devidamente regulamentada, tanto em âmbito federal como estadual, nota-se que há exigências procedimentais e jurídicas que, sem treinamento, instrumentalização e devida divulgação, tendem a dificultar a prática dos cidadãos. Vale ressaltar que o art. 5º da LAI⁶⁶

⁶⁴ Lei n.º 12.527, de 18 de novembro de 2011. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm. Acesso em: 3 abr. 2022.

⁶⁵ Sistema Integrado de Informações ao Cidadão do Governo do Estado de São Paulo: <http://www.sic.sp.gov.br/>. Acesso em: 3 abr. 2022.

⁶⁶ Art. 5º da Lei n.º 12.527, de 18 de novembro de 2011: “É dever do Estado garantir o direito de acesso à informação, que será franqueada, mediante procedimentos objetivos e ágeis, de forma transparente, clara e em

garante o franqueamento da informação “mediante procedimentos objetivos e ágeis, de forma transparente, clara e em linguagem de fácil compreensão”.

A comunicação, na contemporaneidade, opera como um meio importante para a transmissão e ampliação de direitos. Para isso, os dados e informações precisam estar abertos, disponíveis, íntegros e em formato que permita a remodelagem de acordo com o interesse do cidadão. O cidadão que pede uma informação deseja construir um conhecimento que, talvez, a administração pública não tenha alcançado. A LAI imprime ao tratamento da informação e da comunicação transparente um processo mais amplo do que a informação pura e simples em si, implicando a adaptação de instrumentos e ferramentas de comunicação às necessidades, possibilidades e interesses dos cidadãos, a fim de gerar um fluxo comunicativo constante do cidadão com o Estado e o interesse público coletivizado, enquanto sociedade. Isso exige do Estado, de alguma forma, construir processos de ensino e aprendizagem para a construção do conhecimento compartilhado (BONFIM, 2015).

Isso posto, foi necessário recorrer à Lei de Acesso à Informação para coletar os dados desta pesquisa, uma vez que as informações necessárias ao estudo não estavam disponibilizadas, abertamente, nos canais oficiais desse concurso público. Os primeiros procedimentos de coleta são descritos abaixo:

- a) 1º Passo: Solicitação dos documentos (conteúdo dos projetos aprovados) via telefone e e-mail com o setor ProAC Editais, em 23/03/2021, uma vez que essa informação não foi encontrada disponível nos canais oficiais deste concurso público. Como não houve atendimento a essa solicitação, foi realizado o passo seguinte.
- b) 2º Passo: Solicitação dos documentos (conteúdo dos projetos aprovados) via LAI/e-SIC (formulário online), do Governo do Estado de São Paulo, em 25/03/2021;
- c) 3º Passo: Recurso da Solicitação via LAI/e-SIC – Primeira Instância da Ouvidoria/SP, em 17/04/2021;
- d) 4º Passo: Recurso da Solicitação via LAI/e-SIC – Segunda Instância da Ouvidoria/SP, em 05/05/2021.

Os documentos solicitados foram enviados pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo somente após o recurso em Segunda Instância, o

que requereu um auxílio técnico-jurídico no acompanhamento deste processo administrativo⁶⁷. Nesse caso específico, a administração deferiu a solicitação dentro do prazo legal, mas na prática não forneceu meios de envio da documentação solicitada. Essa resposta contraditória levanta dúvidas quanto à fidedignidade das solicitações atendidas, a cada ano, publicadas no portal do E-SIC/SP. Por fim, foram solicitadas as cópias digitalizadas dos projetos aprovados no referido edital, entre 2016 e 2020, que totalizam 1944 folhas, perfazendo o valor de R\$ 486,00 (quatrocentos e oitenta e seis reais), uma vez que a Resolução da Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo n.º 24, de 26/03/2014⁶⁸ fixa o valor de R\$ 0,25 (vinte e cinco centavos) por folha digitalizada. Foi feito um depósito ao Fundo Estadual da Cultura e, posteriormente ao envio do comprovante de depósito, as cópias digitalizadas foram enviadas por e-mail pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (em 12/05/2021).

De acordo com relatório estatístico, em 2020 ocorreram 172 solicitações de informações junto à Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, via e-SIC, e 170 foram atendidas (SÃO PAULO, 2023). Nossa solicitação, por exemplo, não foi atendida em primeira instância, mas constaria como deferida na estatística das solicitações atendidas, mesmo que não tentássemos o recurso em segunda instância. Essa estratégia narrativa da administração pública, de aceitar a solicitação de informação sem de fato satisfazer o pedido, pode confundir o cidadão que está requerendo a informação, induzindo-o a aceitar aquela decisão, esperar o envio dos documentos, e perder o prazo de recursos, o que coloca o órgão público em dissonância ao art. 5º da LAI, disposto no início deste estudo.

Embora a coleta tenha sido concluída com êxito via Lei de Acesso à Informação, é possível que cidadãos que não tenham conhecimento jurídico tenham dificuldades em realizar o passo a passo acima descrito, aceitando a primeira decisão denegatória da Secretaria da Cultura e Economia Criativa em fornecer o material solicitado como uma resposta definitiva, tornando-se um obstáculo para muitas pesquisas, um empecilho no acompanhamento das ações do poder público, e uma ameaça ao princípio da transparência da administração pública.

Posteriormente, foi feita uma solicitação de informação quanto a relação dos nomes e currículos breves ou perfis dos profissionais que compuseram a Comissão de Seleção de

⁶⁷ Os motivos dos recursos da solicitação via LAI/e-SIC – Primeira e Segunda Instância da Ouvidoria/SP encontram-se disponíveis nos Apêndices A e B, respectivamente. A Pesquisa contou com o auxílio técnico-jurídico do pesquisador Me. Marcus Vinicius Bellizzi.

⁶⁸ Resolução da Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo n.º 24, de 26/03/2014. Disponível em: <https://legislacao.fazenda.sp.gov.br/Paginas/resf242014.aspx>. Acesso em: 03 abr. 2022.

Projetos dos seguintes editais: Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança – editais de 2016 e 2018. A solicitação foi realizada em 03/10/2021 e parcialmente atendida em 14/11/2021, via LAI, por meio do Sistema Eletrônico do Serviço de Informações ao Cidadão (e-SIC). A Secretaria da Cultura disponibilizou a identificação dos nomes dos integrantes das Comissões de Análise, a cada ano, mas não enviou o currículo breve ou perfil de cada integrante. Mais tarde, a mesma solicitação foi refeita na data de 25/04/2022, via LAI (e-SIC) e a resposta⁶⁹ foi obtida em 09/05/2022, da mesma maneira, somente com os nomes dos profissionais que compuseram a Comissão de Análise, sem qualquer informação sobre seus currículos ou biografias, sendo esse levantamento realizado posteriormente pela pesquisadora, em consulta à Plataforma Lattes, sites relacionados à cultura, Google, redes sociais virtuais etc.

Em 17/01/2022, foi feita nova solicitação à Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, via LAI, por meio do e-SIC. Desta vez, foi solicitado o registro da análise feita em forma de barema ou outro sistema de pontuação das Comissões Avaliadoras dos Projetos aprovados nos editais listados: - Edital n.º 04/2016 do Programa de Ação Cultural – “Concurso de Apoio a Projetos de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança no Estado de São Paulo”; - Edital n.º 04/2017 do Programa de Ação Cultural – “Concurso de Apoio a Projetos de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança no Estado de São Paulo”; - Edital n.º 04/2018 do Programa de Ação Cultural – “Concurso de Apoio a Projetos de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança no Estado de São Paulo”; - Edital n.º 03/2019 do Programa de Ação Cultural – ProAC “Produção e Temporada de Espetáculos Inéditos de Dança no Estado de São Paulo”; - Edital Proac Expresso n.º 03/2020 – Programa de Ação Cultural – ProAC “Produção e Temporada de Espetáculos Inéditos de Dança no Estado de São Paulo”. Em 26/01/2022, ou seja, nove dias após a solicitação, a seguinte resposta foi recebida:

Em atenção à Demanda SIC n.º 445142243 - tombamento Cine Paissandu, destacamos conforme informações disponíveis no site do Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo: Com o objetivo de desburocratizar acesso a informações oficiais relacionadas ao tombamento, foram estabelecidos procedimentos para solicitações desta natureza. Favor acessar Consulta de incidência de legislação – Condephaat. Por oportuno, seguem esclarecimentos da Diretoria Técnica do Grupo de Estudos de Inventário e Reconhecimento do Patrimônio Cultural e Natural: Embora o demandante não tenha indicado o endereço do imóvel, consideramos, para nossas pesquisas, a localização de Largo do Paissandu n.º 110, e verificamos que o mesmo se encontra listado no processo de estudo de tombamento 82595/19, de estudo de tombamento de 32 imóveis no Bairro de Santa Ifigênia, que complementa listagem do processo 24.506/86. Os

⁶⁹ Ver Anexo D.

bens em processo de Estudo de Tombamento pelo Condephaat, conforme a Legislação, contam com o mesmo nível de proteção dos bens tombados. O referido processo de estudo de tombamento não se encontra digitalizado; se houver interesse, o demandante pode solicitar vistas aos autos, conforme orientações no site do Condephaat: <http://condephaat.sp.gov.br/solicitacao-de-vista-a-processo/>. Por fim, informamos que em pesquisa ao site do CONPRES (https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/legislacao/resolucoes/index.php?p=1137), localizamos a Resolução 37/92, de tombamento do Vale do Anhangabaú, em que o Cine Paissandu se encontra listado. (SECRETARIA DA CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA, 2022).

Embora esta última solicitação apareça no sistema como “atendida”, nota-se que a resposta obtida não teve qualquer relação com a informação solicitada. O que coloca à prova o princípio de transparência pública. Foi feita nova solicitação do mesmo conteúdo em 03/04/2022, com resposta obtida e informação parcialmente disponibilizada em 19/04/2022. Os documentos enviados pela Secretaria apontam os resultados deste concurso público e uma breve descrição da metodologia de análise das Comissões de Avaliação dos anos de 2016, 2017 e 2018⁷⁰. Infelizmente, os documentos enviados não apresentam as metodologias de análise das Comissões de 2019 e 2020.

O curioso é que a Lei de Acesso à Informação trata do direito de recurso em caso de negativa de liberação de informação. Assim, se o acesso a informações for negado, ou se não for possível tomar conhecimento das razões dessa negação, pode-se entrar com um recurso, em prazo de dez dias, contados a partir do dia que se soube da negativa de acesso. Esse recurso será dirigido à autoridade imediatamente superior à que negou o acesso (SOARES; JARDIM; HERMONT, 2013). Porém, quando o sistema trata como “atendida” uma solicitação sem que se tenha de fato fornecido a informação, isso pode causar no requerente uma certa impotência diante do sistema, e desistência da continuidade do procedimento de solicitação.

Em seguida, foi solicitado à Secretaria de Cultura e Economia Criativa, via LAI, utilizando novamente a ferramenta e-SIC, as atas das Conferências Estaduais de Arte e Cultura, que, sob a coordenação do Conselho Estadual de Cultura, deveriam ser realizadas a cada dois anos, no Estado, conforme previsto na Lei que institui o ProAC. Esta solicitação foi realizada duas vezes, sendo a primeira em 03/10/2021 e a segunda em 17/01/2022, mas ambas tiveram o prazo de resposta vencido, sem qualquer retorno acerca desta solicitação. Foi dado seguimento ao recurso em primeira instância, que deveria ter sido respondido pela Secretaria em até 5 dias. Como esse prazo também venceu, a solicitação e o motivo do recurso foram enviados, desta

⁷⁰ Ver Anexo C.

vez por e-mail, à Ouvidoria Geral do Estado de São Paulo⁷¹ e à Ouvidoria da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, mas, até o presente momento, não foram obtidas respostas. Vale ressaltar que a comunicação via e-mail é um passo fora do sistema e-SIC, o que requereu novamente auxílio técnico jurídico para dar procedimento a esta solicitação.

Por fim, foi feita a solicitação da relação de todos os profissionais de notório saber (da capital, interior, litoral e grande São Paulo) indicados⁷² em consulta pública para compor a Comissão de Análise de Projetos inscritos no edital ProAC de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança no período 2016–2020. Esta solicitação foi feita, via LAI, utilizando novamente a ferramenta e-SIC em 06/01/2023, com resposta obtida em 27/01/2023.

O resumo de todas as solicitações pode ser acompanhado no quadro abaixo:

Quadro 4 – Resumo das Solicitações via Lei de Acesso à Informação

Solicitação	Resposta	Disponibilização
Conteúdo dos projetos aprovados no ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança, no período de 2016–2020	Atendida	Conteúdo de 38 dos 39 projetos aprovados no período
Nomes e biografias/perfis dos integrantes das Comissões de Análise no referido edital e período	Parcialmente atendida	Somente os nomes dos integrantes.
Registro da análise feita em forma de barema ou outro sistema de pontuação das Comissões Avaliadoras dos Projetos aprovados no referido edital e período	Parcialmente atendida	Disponibilização incompleta
Atas das Conferências Estaduais de Arte e Cultura	Não atendida	
Indicações para Composição da Comissão de Análise	Parcialmente atendida	Disponibilização dos nomes. As cidades de atuação dos profissionais indicados no período: 2016 - 2018 não foram disponibilizadas.

Fonte: quadro elaborado pela autora (2022).

Solicitar informações ao estado é um exercício democrático, um indicador de cidadania ativa, que demonstra a manifestação do desejo de entender, de saber, de compreender os atos

⁷¹ Segundo o Decreto n.º 61.175, de 18 de março de 2015 – Governo do Estado de São Paulo, Artigo 2.º – A Ouvidoria Geral do Estado é o órgão central da Rede Paulista de Ouvidorias de que trata o Decreto n.º 60.399, de 29 de abril de 2014, e promotor da transparência estadual. Artigo 3.º - “Ficam transferidos para a Ouvidoria Geral do Estado: I - da Corregedoria Geral da Administração, da Secretaria de Governo, previstos no Decreto n.º 57.500, de 8 de novembro de 2011: a) o Conselho de Transparência da Administração Pública; b) o Portal da Transparência Estadual”.

⁷² Destaca-se que esta solicitação se refere a todos os indicados e não apenas aos avaliadores contratados.

do Estado, do governo. Interesse particular ou coletivo, que deveria ser entendido e interpretado pelo administrador público como uma postura interessada em soluções e em debater políticas públicas (BONFIM, 2015). A partir da dificuldade, morosidade e recusa inicial do poder público estadual em fornecer informações, via LAI, essa experiência tornou-se relevante, bem como se fez necessário o registro e sistematização das muitas tentativas de obter acesso à informação, uma vez que compreendemos que, se o acesso ao conteúdo dos projetos aprovados fosse fracassado, o desenvolvimento e a continuidade de toda a pesquisa seriam comprometidos.

Em consulta realizada no site da Ouvidoria Geral de São Paulo, órgão responsável por centralizar as informações solicitadas via SIC, encontram-se dados referentes ao número de solicitações de informações manifestadas no período 2014–2020 (SÃO PAULO, 2021). Nas conclusões apresentadas nos relatórios da Rede Paulista de Ouvidorias do Estado de São Paulo, observa-se que, dentro da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, o ProAC é apontado como um dos programas com maior número de solicitação de informações no ano de 2018 (SÃO PAULO, 2018).

Apesar de a LAI estar em vigor desde 2011 e possuir um sistema de solicitação informatizado, como o e-SIC, isso não garante uma comunicação pública efetiva. Faltam ainda ações como: a capacitação de servidores da comunicação pública, divulgação ampla aos cidadãos, a criação de um manual estadual simplificado de solicitação de informação, dentre outros. Só a partir de um amplo entendimento desse procedimento de solicitação de informação é que a participação ativa dos cidadãos poderá se manifestar em prol de um bom funcionamento da lei e do efetivo envio de informações solicitadas.

4.2 Identificação dos Projetos Aprovados

Por meio da Lei de Acesso à Informação (LAI), foi possível ter acesso ao conteúdo, em formato digital, de todos os projetos aprovados nos Editais de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança, no período 2016–2020, exceto o conteúdo de um projeto aprovado em 2018.

Quadro 5 – Projetos disponibilizados pela Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo – Contemplados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020).

Ano	Número de Projetos Aprovados	Identificação dos Projetos	Observações
2016	06	Projeto 1 Projeto 2 Projeto 3 Projeto 4 Projeto 5 Projeto 6	Todos os projetos aprovados foram disponibilizados.
2017	08	Projeto 7 Projeto 8 Projeto 9 Projeto 10 Projeto 11 Projeto 12 Projeto 13 Projeto 14	Todos os projetos aprovados foram disponibilizados.
2018	08	Projeto 15 Projeto 16 Projeto 17 Projeto 18 Projeto 19 Projeto 20 Projeto 21	Apenas um projeto aprovado não foi disponibilizado, mesmo após recurso enviado. Sete, do total de oito projetos, foram disponibilizados.
2019	11	Projeto 22 Projeto 23 Projeto 24 Projeto 25 Projeto 26 Projeto 27 Projeto 28 Projeto 29 Projeto 30 Projeto 31 Projeto 32	Todos os projetos aprovados foram disponibilizados.
2020	06	Projeto 33 Projeto 34 Projeto 35 Projeto 36 Projeto 37 Projeto 38	Todos os projetos aprovados foram disponibilizados.
TOTAL	39		Foram disponibilizados 38 do total de 39 projetos aprovados. Foram excluídos os projetos contemplados na categoria de primeiras obras, a fim de direcionar a pesquisa aos grupos atuantes no Estado de São Paulo há pelo menos 2 anos.

Fonte: quadro elaborado pela autora, com base no conteúdo dos projetos aprovados (SÃO PAULO, 2021).

Os projetos foram nomeados numericamente: projeto 1, projeto 2 e assim por diante, apenas para identificação, não significando ordem de aprovação. A relação dos títulos dos projetos e seus respectivos números de identificação (utilizados nesta pesquisa) estão disponíveis no Apêndice C.

Do total de 39 projetos aprovados nesta categoria do Edital e neste período de cinco anos, a Secretaria da Cultura disponibilizou, em formato digital, o conteúdo de 38 projetos, mediante pagamento por folha digitalizada, e justificou a falta de um deles no acervo, devido à não contratação do projeto e, por conseguinte, ao não arquivamento de cópia do projeto aprovado.

O não fornecimento deste documento foi justificado⁷³, por e-mail, em 14/10/2021, pela Unidade de Fomento e Economia Criativa do Estado de São Paulo, conforme indicado abaixo:

O projeto “DARK ROOM”, do proponente MARCIO ROBERTO DE OLIVEIRA BARRETO - ME, inscrito no Edital ProAC n.º 04/2018, inscrição n.º 20180511883307, apesar de ter sido contemplado no Resultado Final deste concurso não chegou a assinar contrato com esta Secretaria, conforme publicação de convocação de suplência no Diário Oficial do Estado em 21 de agosto de 2018, Poder Executivo - Seção I, pág. 220, motivo pelo qual não há processo de contratação e, por conseguinte, cópia do projeto contratado. (SÃO PAULO, 2021).

Importante apontar que essa justificativa não segue o padrão de arquivamento dos outros anos em estudo, pois também existiram projetos aprovados e não contratados em outros anos, mas que foram disponibilizados. Ressalta-se ainda que a pesquisa não trata dos projetos contratados, tampouco dos projetos suplentes que conseguiram ser contratados posteriormente, e sim dos projetos aprovados e divulgados como resultado do concurso, seguindo o número de vagas publicado em cada edital e seu respectivo ano.

Dessa forma, a pesquisa irá analisar 38 dos 39 projetos aprovados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança, no período 2016–2020.

4.3 Análise do Conteúdo dos Projetos Aprovados

Nesta seção, serão apresentados, de modo integrado e sistematizado, os dados referentes aos projetos aprovados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de

⁷³ Ver Anexo E.

Dança, no período 2016–2020, quanto às categorias de análise: formação do elenco; cidades da temporada; contrapartida prometida; estimativa de público; e cartas de anuência. Aspectos referentes ao desenvolvimento da dramaturgia da dança ou da proposta coreográfica do trabalho (a depender de como os artistas denominam suas criações) não foram analisados, no intuito de dar enfoque, essencialmente, ao cenário da produção cultural. O enfoque no processo criativo poderá ser um desdobramento desse estudo, no futuro.

4.3.1 Formação do Elenco – Quem dança e quais danças?

Em 2017, foi publicada uma pesquisa sobre as políticas culturais paulistas, apontando várias dificuldades do Estado de São Paulo, em sua estrutura social, principalmente no que se refere à educação, identificando um alto índice de indivíduos analfabetos e, ainda, poucos com oportunidade de cursarem o ensino superior, seja em instituições públicas ou privadas, o que indica que não adianta criar políticas, se a população não as conhecer, ou não souber como utilizá-las (SILVA; LUCCAS, 2017).

A fim de identificar se o Programa de Ação Cultural tem articulado, de modo democrático, o acesso ao fomento por grupos de dança do Estado, torna-se importante identificar a formação daqueles que alcançaram este apoio, obtendo as melhores classificações e pontuações.

Quadro 6 – Integração e Combinação de Dados: Principal Estilo de Dança e Formação Acadêmica do elenco dos Projetos contemplados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020).

Ano	Projetos	Principal Estilo de Dança	Graduados e/ou pós-graduados em Artes no Elenco
2016	Projeto 1	Dança Contemporânea (deduzido)	Sim
	Projeto 2	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 3	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 4	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 5	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 6	Dança Contemporânea (deduzido)	Sim
2017	Projeto 7	Dança Contemporânea (deduzido)	Sim
	Projeto 8	Dança Contemporânea (deduzido)	Sim
	Projeto 9	Não especifica o estilo de dança, mas se declara como obra coreográfica multimodal (englobando as áreas dança, música, imagem e tecnologia)	Sim
	Projeto 10	Danças Tradicionais Brasileiras (declarado no projeto)	Não

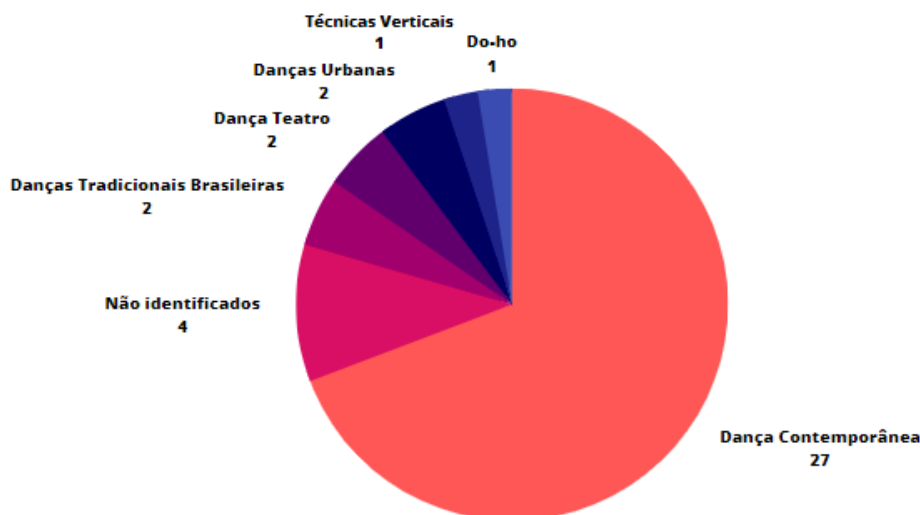
	Projeto 11	Técnicas verticais, englobando as áreas teatro, dança e performance (declarado no projeto)	Não
	Projeto 12	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Não
	Projeto 13	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 14	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
2018	Projeto 15	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 16	Danças Urbanas (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 17	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 18	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Não apresenta o currículo do elenco
	Projeto 19	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 20	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 21	Dança Contemporânea com estudos de movimento das técnicas circenses, danças urbanas e parkour (declarado no projeto)	Não
	Projeto 22	Projeto não enviado	
2019	Projeto 23	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 24	Dança Contemporânea com referências da linguagem corporal desenvolvida a partir do Butoh (declarado no projeto)	Não
	Projeto 25	Dança Contemporânea (deduzido)	Sim
	Projeto 26	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 27	Dança Contemporânea (deduzido)	Sim
	Projeto 28	Dança Teatro (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 29	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 30	Não especifica	Não
	Projeto 31	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 32	Dança Teatro (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 33	Técnica Do-ho – cultura japonesa (declarado no projeto)	Sim
2020	Projeto 34	Não especifica	Não
	Projeto 35	Danças urbanas / Break (declarado no projeto)	Não
	Projeto 36	Danças Tradicionais Brasileiras, dialogando com manifestações populares brasileiras como coco, maracatu, frevo, bumba-meu-boi e jongo (declarado no projeto)	Sim
	Projeto 37	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Não apresenta o currículo do elenco
	Projeto 38	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Não
	Projeto 39	Dança Contemporânea (declarado no projeto)	Sim

Fonte: quadro elaborado pela autora, com base no conteúdo dos projetos aprovados (SÃO PAULO, 2021).

Iniciando a análise dos dados acima, veremos que, em 2016, 100% dos projetos aprovados declaram ou apresentam elementos que os configuram como “dança contemporânea”. Em 2017 e 2019, mais da metade dos projetos aprovados declaram ou apresentam elementos que os configuram como “dança contemporânea”. Em 2018, pelo menos 75% dos projetos aprovados declaram ou apresentam elementos que os configuram como

“dança contemporânea”. E em 2020, o mesmo ocorre com pelo menos 50% dos projetos. Não foi possível identificar o principal estilo de dança em 4 (quatro) dos 39 (trinta e nove) projetos aprovados neste recorte de tempo e categoria do Edital.

Figura 3 – Principais Estilos de Dança dos Projetos Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020)



Fonte: figura elaborada pela autora, com base no conteúdo dos projetos aprovados (SÃO PAULO, 2021).

Como podemos observar na figura acima, dos 39 projetos aprovados, 27 declaram ou apresentam elementos que os configuram como “dança contemporânea”, ou seja, aproximadamente 69,2% dos recursos destinados a este edital vão para grupos da cena da dança contemporânea. As “danças tradicionais brasileiras”, as “danças urbanas” e a “dança teatro” (modos como os proponentes identificam seus fazeres) aparecem com apenas dois projetos aprovados cada. Outras técnicas foram nomeadas pelos proponentes como: “técnicas verticais” (englobando as áreas dança, teatro e performance), e “técnica do-ho” (cultura japonesa). Importante frisar que a pesquisa considerou prioritariamente a forma como se declarou⁷⁴ cada projeto, descrevendo no quadro acima da mesma maneira apontada no projeto e deduzindo o mínimo de informações. Não apareceram, dentre os aprovados, estilos como: o sapateado americano, o flamenco e a dança de salão.

⁷⁴ Os estilos ou técnicas foram declarados ou identificados na escrita da concepção coreográfica, dentro do projeto. Infelizmente, no momento de inscrição do projeto, não existe um campo de preenchimento dessa identificação ou declaração do proponente.

Este trabalho não tem a intenção de categorizar a dança em estilos específicos ou rótulos estéticos, tampouco pretende reconhecer todos os estilos de dança como técnicas, levando em conta a complexidade deste tema. Mas o objetivo aqui é realçar o debate acerca da pluralidade existente quando se fala “fomento à dança”. Será que todas as danças têm sido visibilizadas, incentivadas e fomentadas? Não há como traçar um panorama dessa pluralidade em dança, sem ao menos exercer a tentativa de nomear os estilos que aparecem dentre os aprovados no edital ProAC Produção de espetáculo de dança.

De acordo com Daniella Aguiar e João Queiroz (2010), as técnicas de dança são artefatos cognitivos. Técnicas codificadas de dança, espaços de apresentação, ideias e conceitos sobre composição, e outros artefatos, criam nichos e espaços conceituais. Quando novos artefatos são inseridos, nichos podem ser construídos, originando novos paradigmas, ou novos espaços conceituais. O que os dançarinos, coreógrafos ou dançarinos-coreógrafos são capazes de engendrar, é a consequência do acoplamento de artefatos cognitivos em nichos cognitivos e espaços conceituais. A construção de nichos, que é também a transformação de espaços conceituais, acontece por meio da exploração ou do desenvolvimento de novos artefatos cognitivos (em dança, por exemplo, técnicas, e equipamentos tais como sapatilhas, palco, notações, softwares) (AGUIAR; QUEIROZ, 2016–2017).

Sem desconsiderar a complexidade presente nesse campo, as noções de técnica de dança não serão aprofundadas nesta pesquisa. Apenas utiliza-se simplificadamente o termo “estilo ou técnica de dança” na tentativa de apresentar a pluralidade de práticas e criações dos artistas da dança fomentados pelo Estado.

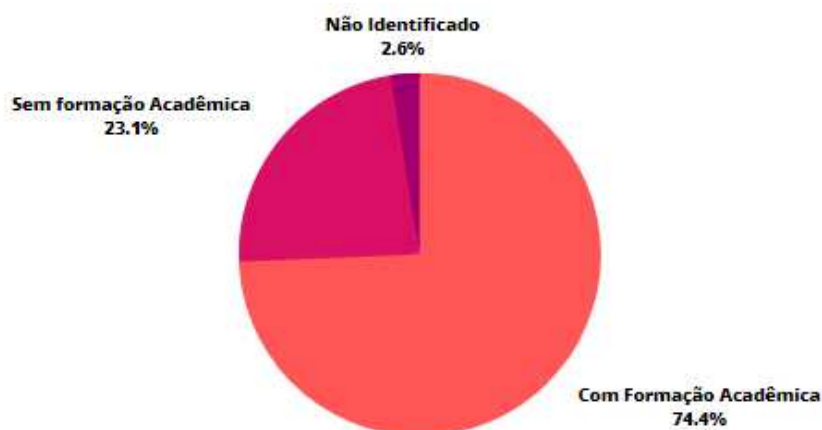
É inevitável fazermos o questionamento: este resultado reflete a pluralidade presente em dança dentro do Estado de São Paulo? Ainda que a pesquisa não conte com a análise dos projetos inscritos, e sim dos projetos aprovados, são números intrigantes que apontam para uma grande valorização dos projetos de dança contemporânea, principalmente se pensarmos na baixíssima quantidade de recursos disponibilizados e, por consequência, na baixa quantidade de projetos aprovados. Este levantamento é apontado não com a perspectiva de dizer que este ou outro estilo não deveria ter sido aprovado nesta quantidade. Mas é fundamental mostrarmos os indicadores reais sobre a quantidade de grupos de dança fomentados pelo Estado e quais estilos de dança foram fomentados.

Do total de 38 (trinta e oito) projetos analisados, apenas 9 (nove) não possuíam dançarinos com formação acadêmica, e não foram encontrados dados sobre currículo do elenco em dois projetos. Percentualmente, podemos dizer que 74,4% dos projetos aprovados neste

editais, nesta categoria e recorte de tempo, possuíam no elenco um ou mais dançarinos com graduação e/ou pós-graduação em Artes. Importante considerar que não é possível afirmar que esses integrantes participaram do processo de elaboração da proposta apresentada ao edital, bem como vale problematizar que a pesquisa desconsiderou a porcentagem relativa dos integrantes com formação acadêmica (não houve extração da quantidade dos graduados em Artes em relação ao número total de dançarinos no elenco). Contudo, sabendo que o número de dançarinos sem educação formal em dança é bem superior ao número de dançarinos graduados em universidades, mesmo com o aumento do número de estudantes de graduação em dança na década de 90⁷⁵, é imprescindível refletirmos sobre o papel pouco democrático desta política cultural.

Ademais, é possível que nos projetos inscritos e não contemplados também sejam encontrados elencos com graduação e/ou pós-graduação em Artes, uma vez que a maioria das publicações deste edital (2016, 2017, 2018 e 2019) pede uma “Proposta de pesquisa com Introdução, Referencial Teórico e Metodologia”, aspecto que pode ser interpretado, muitas vezes, como um convite à comunidade acadêmica, e um fator desmotivador a dançarinos distantes da prática acadêmica.

Figura 4 – Elenco com Formação Acadêmica em Artes (Graduação e/ou Pós-Graduação em Artes Cênicas, Dança, Comunicação das Artes do Corpo), integrantes dos Projetos Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020)



Fonte: figura elaborada pela autora, com base no conteúdo dos projetos aprovados (SÃO PAULO, 2021).

⁷⁵ Com dados do Ministério da Educação, a pesquisadora Liliana Segnini (2007) aponta que, na década de 90 (entre 1991 e 1999), as matrículas no ensino superior em dança cresceram de 352 para 4.002 no Brasil, sendo 2.893 (72%) nas universidades públicas e 1.109 nas universidades privadas. A região Sudeste concentra o maior número de vagas e as mulheres predominam nesse curso. Posteriormente, no curto período de cinco anos, que vai de 2003 a 2007, observa-se o crescimento de matrículas de 1.255 para 1.354, ou seja, cem alunos.

Esses indicadores encontram respaldo em pesquisas anteriores. Liliana Segnini realizou um estudo em que obteve dados através de indicadores socioeconômicos nacionais e narrativas dos artistas selecionados pelo programa “Rumos Dança”⁷⁶ do Itaú Cultural (em 2009 e 2010) – um dos maiores programas de apoio à criação em dança do Brasil. O perfil dos artistas apoiados pelo programa Rumos Dança foi analisado e verificou-se que 58% deles possuíam formação universitária⁷⁷ (SEGNINI, 2010 apud MATOS, 2013).

[...] apesar da relevância do crescimento do setor na economia nacional, o trabalho artístico, quer seja realizado ao vivo – música e dança – ou apresentado ao público em diferentes suportes – artes visuais –, expressa uma contradição quando observada a relação entre formação profissional e condições de trabalho, num contexto cada vez mais competitivo. Por um lado, é crescente a participação dos artistas entre os formados no curso superior; por outro lado, as condições de trabalho que vivenciam são caracterizadas por intermitência (de edital em edital, de cachê em cachê), multiatividades, trabalho sem perspectiva de longo prazo, sem proteção social. Raros são os profissionais artistas que conseguem elaborar projetos de trabalho de longa duração. (SEGNINI, 2012, p. 99).

Conforme aponta a pesquisadora, embora o retorno de reconhecimento profissional não seja significativo, é possível identificar o amadurecimento de muitos dançarinos brasileiros que saem frequentemente em busca de aperfeiçoamentos, estão cada vez mais ocupantes do ensino superior (principalmente nas últimas décadas) e somam esforços por qualidade em seus experimentos artísticos.

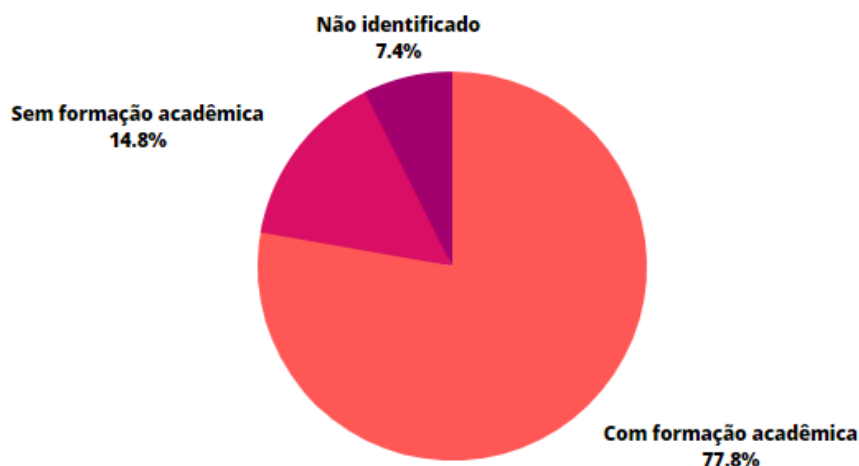
Indo ao encontro desse indicativo, nota-se que a grande maioria dos projetos de dança contemporânea possui integrantes do elenco com graduação e/ou pós-graduação em artes. É possível afirmar que pelo menos 4 (quatro) dos 27 projetos aprovados, de dança contemporânea, não possuem no elenco dançarinos com graduação em artes, pois outros dois projetos ficaram impossibilitados desta análise, uma vez que não apresentaram informações sobre o currículo do elenco. Dos quatro projetos de dança contemporânea com elenco sem formação acadêmica em artes, dois projetos declaravam ter estudos também em outros estilos de dança, como é o caso do Projeto 21, que se declarou como “dança contemporânea com conexão com danças urbanas, circo e parkour”, e do Projeto 24, que se declarou como “dança contemporânea com conexão com butoh”. Isso aponta também o papel da Comissão Avaliadora, que, ao analisar o currículo

⁷⁶ Ressalta-se que não foram encontradas informações sobre este programa de apoio à criação nos anos de 2021 e 2022. O último processo seletivo, encontrado no site oficial, aponta informações sobre 2019 e 2020. Disponível em: <https://rumositaucultural.org.br/>. Acesso em: 09 dez. 2022.

⁷⁷ Mas, até onde foi possível compreender, não se pode afirmar que a formação universitária seria necessariamente no campo das artes ou da dança especificamente.

dos artistas envolvidos, deve estar atenta às diferentes formações em dança, se quiser ser inclusiva e disposta a fomentar espetáculos e artistas diversos.

Figura 5 – Projetos de Dança Contemporânea com e sem Formação Acadêmica - Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020)

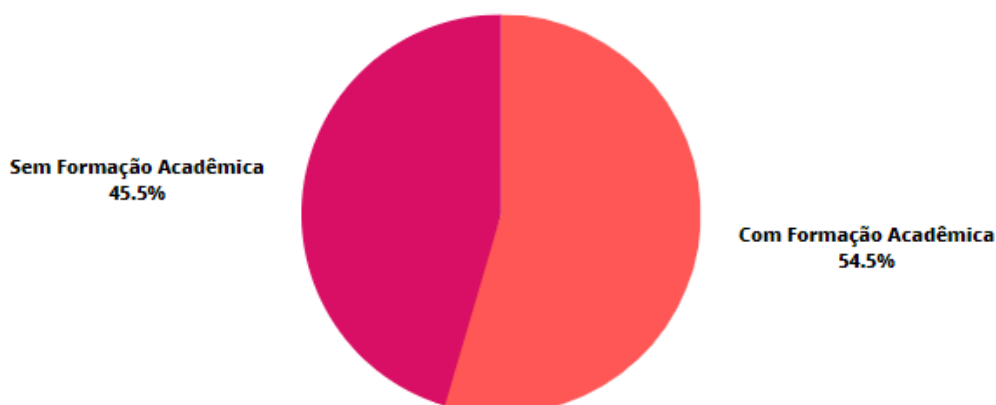


Fonte: figura elaborada pela autora, com base no conteúdo dos projetos aprovados (SÃO PAULO, 2021).

Se a maioria dos projetos aprovados possui elenco com graduação e/ou pós-graduação em artes, essa porcentagem é ainda maior se observarmos apenas os projetos de dança contemporânea: 77,8%.

Em relação aos outros estilos, que não a dança contemporânea, mais da metade dos projetos também apresentam elenco com formação acadêmica: 54,5%, conforme apontado abaixo, na figura 6. Estão nesse grupo: um projeto de técnica do-ho, um projeto de danças tradicionais brasileiras (englobando coco, maracatu, frevo, bumba-meu-boi e jongo), dois projetos de dança teatro, um projeto de danças urbanas e um projeto que não especifica o estilo de dança, mas se declara obra coreográfica multimodal (englobando as áreas dança, música, imagem e tecnologia). Não possuem elenco com formação acadêmica: um projeto de dança urbana (break), um projeto de técnicas verticais (englobando as áreas teatro, dança e performance), um projeto de danças tradicionais brasileiras e dois projetos cujo estilo de dança não foi indicado.

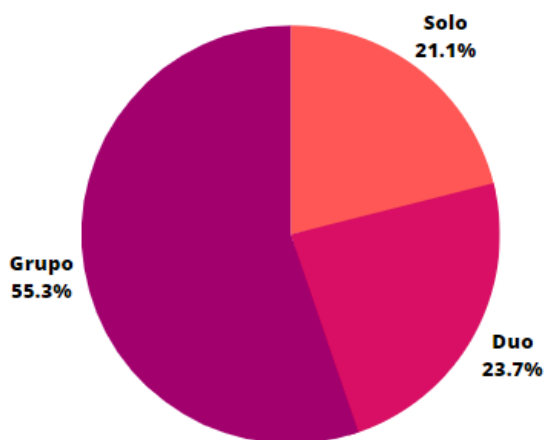
Figura 6 – Outros Estilos de Dança e Formação Acadêmica – Projetos Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020)



Fonte: figura elaborada pela autora, com base no conteúdo dos projetos aprovados (SÃO PAULO, 2021).

Analisando ano a ano, 2016 foi o ano em que 100% dos projetos aprovados possuíam dançarinos com graduação ou pós-graduação em Artes no elenco. Em 2017, apenas três de oito projetos aprovados não apresentavam, no elenco, dançarinos com graduação ou pós-graduação em Artes. Em 2018, apenas dois, de sete projetos analisados, não apresentavam dançarinos com graduação ou pós-graduação em Artes no elenco, ano que contou com dois avaliadores com titulação acadêmica. Em 2019, apenas dois de onze projetos não apresentaram dançarinos com graduação ou pós-graduação em Artes no elenco. Em 2020, é a primeira vez em que a maioria dos projetos aprovados (4 de 6 projetos) é composta por elenco de dançarinos não graduados ou pós-graduados em Artes. Importante retomar que todas as publicações do edital requisitaram “Proposta de pesquisa apresentando Introdução, Referencial Teórico e Metodologia, quando houvesse” (prática comum à comunidade acadêmica), exceto o edital de 2020, e foi justamente neste ano que houve mais dançarinos sem formação acadêmica em Artes, dentre os aprovados. Isso mostra como o conteúdo do edital e o que ele requisita reflete entendimentos e interpretações tanto para a Comissão de Análise quanto para os agentes da dança. Ou seja, o conteúdo ou formato do edital parece estabelecer uma relação importante para o perfil dos aprovados.

Figura 7 – Solos, Duos e Grupos de Dança – Projetos Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020)



Fonte: figura elaborada pela autora, com base no conteúdo dos projetos aprovados (SÃO PAULO, 2021).

Dentre os 38 projetos que abarcam esta pesquisa, destacamos que 8 (oito) são solos de dança, ou seja, um dançarino em cena, e 9 (nove) são duos de dança, ou seja, elenco composto por dois dançarinos em cena. E trataremos os 21 (vinte e um) projetos restantes como grupos, ou seja, elencos compostos por 3 dançarinos, no mínimo. Quatro desses grupos parecem ter sido criados especialmente para a realização da contrapartida deste edital, a partir do desejo e idealização de um produtor e/ou dançarino, pois prometem que será realizado um chamamento para elenco.

Observando os nomes de todos os grupos e proponentes contemplados neste edital, no período 2016–2020, nota-se que apenas um grupo é aprovado duas vezes ao longo destes cinco anos. Isso, em parte, é positivo, pois mostra uma variedade dentre os fomentados, e, por outro lado, aponta como este processo seletivo não atua com foco na continuidade dos trabalhos, como acontece, por exemplo, no Fomento à Dança⁷⁸ na cidade de São Paulo.

O *Projeto 18*, aprovado em 2018, nomeia na ficha técnica o diretor do espetáculo, o produtor, três provocadores cênicos, o compositor da trilha sonora, o criador da iluminação, do figurino e da arte gráfica, mas quando chega nos intérpretes criadores, descreve “a definir”. São prometidos 6 intérpretes criadores (nomeados desta forma pelo próprio projeto), que serão selecionados posteriormente, por meio de um chamamento.

⁷⁸ O Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo tem por objetivo, de acordo com o artigo 1.º da Lei Municipal n.º 14.071/2005, selecionar e apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea (SÃO PAULO, 2012).

Outros exemplos de elenco de dançarinos que não existia como composição de grupo previamente à inscrição neste concurso público são os *Projetos 28 e 31*, ambos aprovados em 2019. O *Projeto 28* prometeu cinco dançarinos no elenco, mas apresentou o currículo de apenas um bailarino intérprete; os outros quatro ficaram “a definir”. O *Projeto 31* prometeu sete dançarinos no elenco, mas teve apenas dois dançarinos apontados na ficha técnica e a promessa de fazer um chamamento para elenco. Já o *Projeto 37*, aprovado em 2020, apresenta o currículo da direção artística, do produtor cultural, do coreógrafo, do compositor da trilha, da psicóloga colaboradora, mas não apresenta o currículo de nenhum dançarino do elenco. Vale lembrar que o edital apontava que seriam avaliados os currículos apresentados e a compatibilidade com as funções a serem desenvolvidas conforme ficha técnica fornecida. A “qualificação dos artistas e técnicos envolvidos e o impacto potencial no desenvolvimento da carreira do(s) proponente(s)/artista(s)” era um dos critérios de avaliação e valia de 0 a 10 pontos, informação que consta na publicação deste edital.

Nos exemplos citados acima, fica a dúvida se a obra criada foi uma realização pontual, uma idealização realizada por um artista, produtor ou agente da dança, sem perspectiva de continuidade do grupo após a contrapartida do edital, ou, ao menos, se essa questão foi tratada com pouca importância dentro do projeto, que valorizou nomes e currículos de diretores, coreógrafos e colaboradores da cena (muitas vezes de renome ou notável trajetória acadêmica), em detrimento dos dançarinos do elenco. Infelizmente, a falta de acesso às notas, baremas ou pareceres dos avaliadores sobre cada projeto aprovado dificulta bastante esta análise.

Segundo os editais desta categoria e período, o proponente deve comprovar currículo na área e atuação de pelo menos dois anos na região administrativa em que concorre. Como este concurso público não especifica se fomentará somente grupos já existentes, ele abre espaço para fomentar artistas solos e, por que não, produtores interessados em realizar suas criações com diversos convidados e colaboradores. O ponto aqui é: em um edital com pouquíssimos recursos como esse, em que se aprovam menos de uma dezena de projetos, na maioria dos anos, como foram aprovados projetos desconhecendo-se os dançarinos do elenco? Não seria esse um dos critérios mais importantes a fim de se fomentar a dança em construção e resistência pelo Estado? Como comprovar, por exemplo, que esses dançarinos são profissionais e garantir “a qualificação dos artistas e técnicos envolvidos e o potencial impacto na carreira” (critério de avaliação presente nos editais) desconhecendo seus nomes e respectivos currículos? E sobre a própria viabilidade de realização do projeto, o Edital exige como anexo obrigatório um termo de compromisso de participação dos principais artistas citados na ficha técnica, como forma de

comprovação de que eles sabem da proposta e se comprometem a realizá-la no período estipulado. O termo de compromisso aponta, também, que os dançarinos estão cientes das condições de trabalho propostas pelos projetos.

É importante retomar aqui que já existe a categoria “Primeiras Obras” – propostas cênicas oriundas do proponente, do diretor e/ou do coreógrafo cujo desenvolvimento de sua trajetória seja emergente, e possivelmente inferior a dois anos, mas os projetos aprovados nesta modalidade não foram incluídos nesta análise, conforme já apontado nesta dissertação.

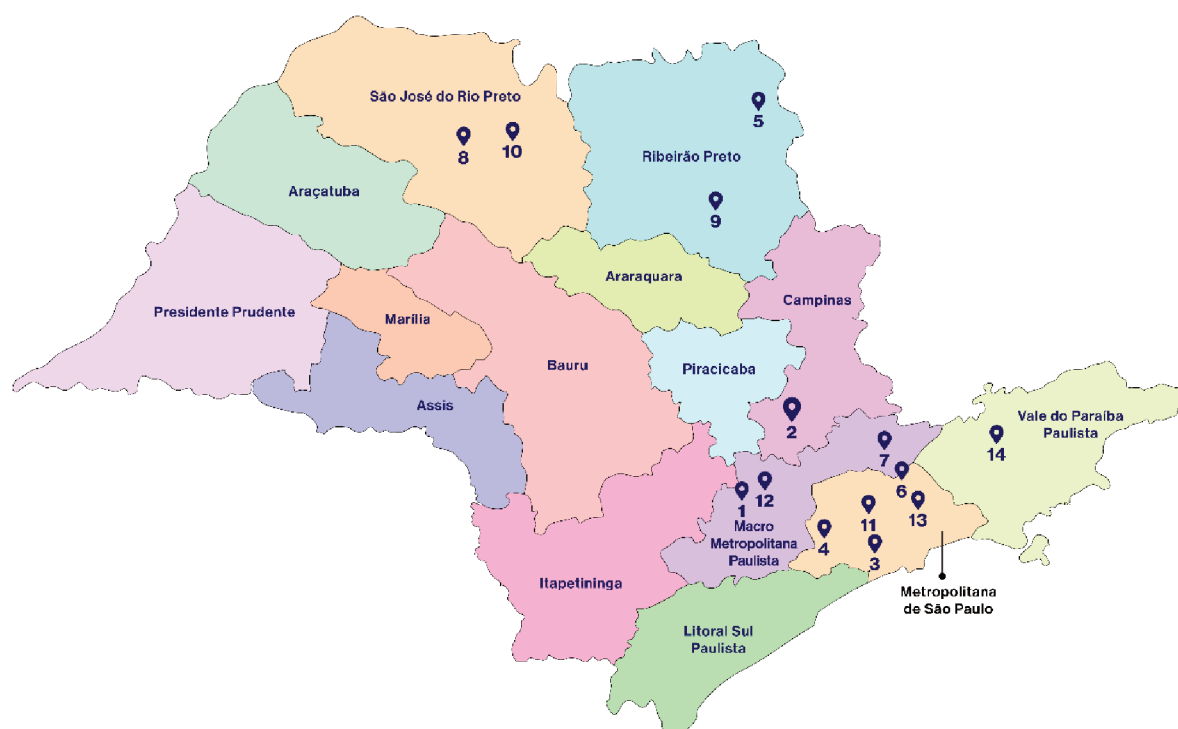
Considerando os objetivos dessa política cultural de apoio e incentivo à dança, não seria esperado que o Estado fomentasse, prioritariamente, artistas que já se articulam como grupos e cias. de dança? É curioso pensar que o escasso recurso proveniente do Estado está sendo destinado também para novos agrupamentos que se criam a partir do edital, extravasando ainda mais as diferenças nos processos de formação de dançarinos, e na meritocracia presente no processo seletivo desse edital.

Vale lembrar que o *Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil*, realizado sob a coordenação das pesquisadoras Lúcia Matos e Gisele Nussbaumer (2016), diagnostica e revela indicadores importantíssimos do trabalho em dança; comprova que a sobrevivência nos grupos, companhias ou coletivos de dança ainda se dá num campo de adversidades e precariedades, com dificuldades estruturais até mesmo quanto ao espaço físico/sede dos grupos; retrata os desafios para a profissionalização, para a resistência e sustentabilidade de grupos, que, muitas vezes, investem em suas montagens e circulações com recursos próprios. A partir desses indicadores reais sobre os grupos que, extraordinariamente, constroem espaços de resistência para estarem juntos, é ainda mais chocante saber que a curadoria deste Programa de Ação Cultural tem aprovado grupos que não existem. Esse tipo de resultado só seria justificado se o montante de recursos fosse maior do que a oferta de projetos. Mesmo ao considerar que a sustentabilidade de grupos é tão desafiadora que alguns proponentes não se configuram como tal, a possibilidade ou promessa de chamamento para elenco, bem como o não envio dos currículos dos dançarinos já deveria ser suficiente para diminuir a pontuação do projeto, de acordo com os critérios do próprio edital, que preconiza a qualidade dos artistas envolvidos e o envio de seus currículos.

4.3.2 Cidades da Temporada – Onde dançam?

Antes de aprofundarmos o conhecimento em relação às cidades da temporada e regiões que recebem os projetos, é importante saber a origem de atuação dos proponentes aprovados e cidades-sede dos artistas e grupos de dança, como podemos observar na figura a seguir:

Figura 8 – Cidades dos Proponentes – Projetos Aprovados no Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020)



Fonte: figura elaborada pela autora, com base no conteúdo dos projetos aprovados (SÃO PAULO, 2021).

Legenda:

1. Araçoiaba da Serra
2. Campinas (8 projetos)
3. Diadema
4. Embu das Artes
5. Franca
6. Guarulhos
7. Mairiporã
8. Monte Aprazível
9. Ribeirão Preto
10. São José do Rio Preto
11. São Paulo (18 projetos)
12. Sorocaba
13. Suzano
14. Taubaté

Como podemos observar na figura acima, geograficamente, o fomento chegou até 6 (seis) mesorregiões⁷⁹ do Estado, mas não chegou às outras 9 (nove) mesorregiões do Estado de São Paulo. Os proponentes aprovados eram das mesorregiões de: São José do Rio Preto, Ribeirão Preto, Campinas, Macro Metropolitana Paulista, Metropolitana de São Paulo e Vale do Paraíba Paulista. As mesorregiões de Araçatuba, Presidente Prudente, Marília, Assis, Bauru, Piracicaba, Araraquara, Itapetininga e Litoral Sul Paulista não apresentaram proponentes contemplados.

Destacam-se, dentre os contemplados, a cidade de São Paulo, com 18 projetos aprovados, e a cidade de Campinas, com 8 projetos aprovados nestes cinco anos (2016–2020). Campinas⁸⁰ é a cidade do interior que desponta, uma vez que as demais cidades tiveram apenas um projeto aprovado cada.

Quadro 7 – Integração e Combinação de Dados: Cidade Sede do Proponente e Cidades da Temporada dos Projetos contemplados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020).

Ano	Projetos	Cidade Sede	Cidades da Temporada	N.º de Cidades
2016	Projeto 1	Guarulhos	Guarulhos, São Bernardo do Campo, Campinas, Araraquara, São Carlos, Santos, Votorantim e São Paulo	8
	Projeto 2	Campinas	Campinas, São Paulo, São José dos Campos, Ribeirão Preto e São Carlos	5
	Projeto 3	Campinas	Sumaré, Campinas e Ribeirão Preto	3
	Projeto 4	Sorocaba	Sorocaba, Tatuí, Botucatu, Campinas, São Paulo	5
	Projeto 5	São Paulo	São Paulo, Campinas e Ribeirão Pires	3
	Projeto 6	São Paulo	São Paulo e Bragança Paulista	2
2017	Projeto 7	Monte Aprazível	Monte Aprazível, São José do Rio Preto, Garça, Bauru, Campinas	5
	Projeto 8	São Paulo	São Paulo	1
	Projeto 9	Campinas	Campinas, Jaguariúma, São Paulo e Jundiaí	4
	Projeto 10	São Paulo	São Paulo, Descalvado, São Vicente, Americana, Bebedouro	5
	Projeto 11	São José do Rio Preto	São José do Rio Preto, Monte Aprazível, Mirassol, Fernandópolis, Votuporanga, Catanduva, José Bonifácio, Ibirá	8
	Projeto 12	Suzano	Suzano, Mogi das Cruzes, São Paulo, Poá	4

⁷⁹ Mesorregião é uma subdivisão dos estados brasileiros que congrega diversos municípios de uma área geográfica com similaridades econômicas e sociais.

⁸⁰ Vale lembrar que a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), possui curso de graduação em Dança e pós-graduação em Artes Cênicas.

	Projeto 13	Araçoiaba da Serra	Araçoiaba da Serra e Mogi Guaçu	2
	Projeto 14	São Paulo	Taubaté, Ribeirão Preto, Sorocaba, Santo André, Suzano, São Caetano do Sul e São Paulo	7
2018	Projeto 15	Campinas	Campinas e São Paulo	2
	Projeto 16	Campinas	Campinas, Vinhedo, São José dos Campos, Praia Grande, Ribeirão Preto e São Paulo	6
	Projeto 17	Franca	Franca, Batatais, Barretos, Bebedouro, Ribeirão Preto, Pradópolis, São Carlos, Descalvado, Hortolândia, Amparo	10
	Projeto 18	São Paulo	São Paulo, Campinas, São José dos Campos e Ribeirão Preto	4
	Projeto 19	São Paulo	São Paulo, Campinas e Botucatu	3
	Projeto 20	São Paulo	São Paulo	1
	Projeto 21	São Paulo	São Paulo, Poá, Itaquaquecetuba, Ferraz de Vasconcelos e Mogi das Cruzes	5
	Projeto 22	Santos	Projeto não enviado pela Secretaria da Cultura	
2019	Projeto 23	Diadema	Barueri, Diadema, Santo André e São Bernardo do Campo	4
	Projeto 24	São Paulo	São Paulo	1
	Projeto 25	São Paulo	Botucatu, Santos, Limeira, Bauru, Taubaté, São Paulo	6
	Projeto 26	São Paulo	São Paulo	1
	Projeto 27	Campinas	São Paulo, Matão, Campinas e Hortolândia	4
	Projeto 28	São Paulo	São Paulo	1
	Projeto 29	São Paulo	São Paulo, São José do Rio Preto, Bauru e Caraguatatuba	4
	Projeto 30	Taubaté	Suzano, Mogi das Cruzes, Poá, Jacareí, Pindamonhangaba, Ubatuba, Diadema e Santo André.	8
	Projeto 31	São Paulo	São Paulo, Barrinha, Ilhabela, Iporanga e Socorro	5
	Projeto 32	Campinas	Campinas, Botucatu, Garça, Pindamonhangaba, São José dos Campos, Marília, Presidente Prudente, Sorocaba, São Paulo e Tatuí	10
	Projeto 33	Embu das Artes	Embu das Artes	1
2020	Projeto 34	São Paulo	São Paulo, Sorocaba, Campinas, Limeira, São Carlos, Ribeirão Preto, Osasco, Jundiaí e Bragança Paulista	9
	Projeto 35	Ribeirão Preto	Ribeirão Preto, Diadema, Sumaré e Monte Alto	4
	Projeto 36	Mairiporã	Mairiporã, Atibaia, Bragança Paulista e Guarulhos	4
	Projeto 37	São Paulo	São Paulo, Osasco, Guarulhos, Jacareí, Sorocaba, Suzano, Campinas e Santos	8
	Projeto 38	São Paulo	São Paulo	1
	Projeto 39	Campinas	Marília, Garça, Botucatu, Araras, Pirassununga, Campinas e São Paulo	7

Fonte: quadro elaborado pela autora, com base no conteúdo dos projetos aprovados (SÃO PAULO, 2021).

Como se trata de um edital de produção de espetáculo e não de circulação de espetáculo, não havia obrigatoriedade de apresentação em nenhuma outra cidade, que não a cidade-sede do proponente ou grupo. Contudo, apenas 7 dos 38 projetos analisados prometeram a temporada de apresentações em uma única cidade. Destes sete projetos, seis eram sediados na capital, São Paulo, e um na cidade de Embu das Artes.

Observa-se que um terço dos projetos cujos proponentes eram da capital, ou seja, 06 (seis) dos 18 (dezoito) projetos aprovados, apresentaram somente na cidade de São Paulo, enquanto dos 20 (vinte) projetos de proponentes sediados fora da capital, somente um prometeu a temporada apenas na cidade sede; é o caso do *Projeto 33*, que prometeu a temporada de apresentações na cidade de Embu das Artes. Esse dado mostra como os proponentes do interior interpretam a temporada de apresentações, prometendo mais viagens e circulação fora da cidade-sede do que a capital. Isso se confirma em relação à quantidade de cidades. Os projetos da capital prometem apresentar em 34 cidades e os projetos do interior prometem circular por 57 cidades, no total, somando-se as promessas destes cinco anos (2016 a 2020). Vale frisar que não estamos valorizando a quantidade de circulação neste edital de produção, ou a polivalência dos projetos do interior quando comparados aos da capital, esta última que também aponta grande preocupação em circulação. Pelo contrário, a pesquisa retrata, de modo crítico, essa alta promessa de circulação em um edital cujo objeto é a criação artística e a produção de uma obra inédita.

Abaixo, podemos ver uma nuvem de palavras, em que as cidades que mais receberam promessas de apresentações aparecem em letras maiores:

Projeto 10	5	10	3
Projeto 11	8	9	2
Projeto 12	4	13	8
Projeto 13	2	10	3
Projeto 14	7	7	7
Projeto 15	2	8	2
Projeto 16	6	10	20
Projeto 17	10	11	2
Projeto 18	4	18	6
Projeto 19	3	16	1
Projeto 20	1	8	2
Projeto 21	5	10	5
Projeto 22	Projeto não enviado		
Projeto 23	4	8	11
Projeto 24	1	8	1
Projeto 25	6	12	1
Projeto 26	1	12	2
Projeto 27	4	11	1
Projeto 28	1	16	5
Projeto 29	4	9	5
Projeto 30	8	10	7 ou 9
Projeto 31	5	12	6
Projeto 32	10	10	1
Projeto 33	1	8	2
Projeto 34	9	9	13
Projeto 35	4	8	3
Projeto 36	4	8	8
Projeto 37	8	8	10
Projeto 38	1	8	2
Projeto 39	7	8	1

Fonte: tabela elaborada pela autora, com base no conteúdo dos projetos aprovados (SÃO PAULO, 2021).

Legenda: de cima para baixo, cada cor refere-se a um ano: 2016, 2017, 2018, 2019 e 2020.

É sabido que as publicações do Edital de 2016 a 2019 requeriam o mínimo de 06 (seis) apresentações da obra criada, enquanto a publicação do Edital de 2020 requeria o mínimo de 08 (oito) apresentações da obra criada. No entanto, nota-se que apenas 10 (dez) dos 38 (trinta e oito) projetos analisados prometeram o mínimo de apresentações requeridas como temporada de estreia. Esse poderia ser um indicativo de que pouquíssimos proponentes interpretaram como o objetivo principal do edital a criação/produção do espetáculo e não a sua circulação. Porém, desses dez projetos que prometeram a quantidade mínima de apresentações, apenas dois mantiveram a temporada em sua cidade de origem. É o caso do *Projeto 8* e do *Projeto 38* que prometeram a temporada de apresentações somente na capital do estado, cidade sede dos proponentes. Os demais projetos que prometeram apenas a quantidade mínima de apresentações tiveram o número de cidades da temporada variando de duas a oito cidades, o que já demonstra uma preocupação com a circulação da obra pelo Estado. São indicadores que configuram indícios relevantes sobre a concorrência entre os proponentes e a preocupação cada vez maior

em oferecer mais do que o Edital requisita, possivelmente a fim de aumentar as chances de aprovação.

Dos 38 (trinta e oito) projetos analisados, 8 (oito) eram solos de dança, ou seja, havia apenas um dançarino em cena. Fazendo um cruzamento com o número de apresentações oferecidas, alguns projetos de solo de dança prometeram mais que o dobro de apresentações requeridas pelo edital. Exemplo disso é o *Projeto 1*, com 15 (quinze) apresentações prometidas, e o *Projeto 19*, com 16 (dezesseis) apresentações prometidas como contrapartida. Além disso, projetos de solos de dança foram capazes de circular por muitas cidades, como é o caso do *Projeto 1*, que prometeu circular por 8 (oito) cidades, e do *Projeto 32*, que prometeu circular por 10 (dez) cidades.

Alguns projetos com 2 (dois) dançarinos em cena seguiram essa mesma lógica de prometer mais apresentações que o requerido pelo edital e muitas cidades na circulação. Apenas para dar alguns exemplos, temos o *Projeto 17*, que prometeu 11 (onze) apresentações em 10 (dez) cidades, e o *Projeto 11*, que prometeu 9 (nove) apresentações em 8 (oito) cidades, ou seja, um número de cidades muito acima do esperado para um edital de criação. Mesmo com um número pequeno de dançarinos em cena, será que os proponentes que prometeram circular com tamanho empenho conseguiram investir também na criação/produção da obra como prioridade de realização? Gastos com cenário, iluminação, sonorização, figurino, pesquisa, recursos humanos e outros serviços foram contemplados o suficiente e a “sobra” foi destinada à circulação? É possível que não. É possível que os proponentes tenham dividido seu planejamento em duas partes (criar e circular) desde a idealização do projeto. E, dessa forma, talvez tenham minimizado a oportunidade de criação para fazer caber tamanha circulação dentro do projeto. Não estamos levando em conta o restante de viajantes da equipe, que varia de projeto para projeto. Mas, ao cruzar essas informações relacionando o número de dançarinos, o número de apresentações e o número de cidades da temporada, já é possível termos uma ideia e uma relação de comparação entre cada projeto e sua contrapartida.

A pesquisadora Leda Iannitelli (2012) aponta que a política de editais tem privilegiado espetáculos de menor custo de circulação, espetáculos que contam com apenas um artista, que é ao mesmo tempo diretor, dançarino, produtor etc., sem uma cenografia de grande porte, o que poderia comprometer a circulação, e com fácil adaptação a diferentes espaços – os chamados espetáculos “pocket”. Assim, a autora destaca o quanto a política de editais tem impactado nas escolhas estéticas e na construção de danças da atualidade, estabelecendo uma relação de cointerdependência entre dança e políticas culturais. Propostas artísticas com muitos dançarinos no

elenco, por exemplo, fogem ao perfil dos editais, tornando a arte e a estética refém da visão do poder público e refém do recurso disponibilizado, que ditará o tipo de proposta e projeto idealizado.

Dito isto, chamam a nossa atenção o *Projeto 7* com 16 (dezesesseis) apresentações, circulando por 5 (cinco) cidades, com 3 (três) dançarinos em cena, e o *Projeto 12*, que prometeu 13 (treze) apresentações, circulando por 4 (quatro) cidades, com 8 (oito) dançarinos em cena. Oferecer mais que o dobro de apresentações exigidas pelo edital indica, mais uma vez, a forte concorrência entre grupos, o anseio pela aprovação e uma precária remuneração dos artistas envolvidos, principalmente devido aos gastos com a logística de hospedagem, transporte, diárias de alimentação etc. Nota-se que o *Projeto 12* remunerou os oito dançarinos/intérpretes criadores com o salário mensal de R\$ 600,00 (seiscentos reais) durante dez meses de criação e o *Projeto 7* remunerou os dançarinos com um salário mensal de aproximadamente R\$ 780,00 (setecentos e oitenta reais) durante os nove meses de cronograma proposto. Esta pesquisa não pretende se debruçar sobre o orçamento dos projetos, mas, apenas para exemplificar a precariedade do trabalho, ambos os projetos foram aprovados em 2017, e o salário dos dançarinos era inferior ao salário-mínimo da época, que custava R\$ 937,00 (novecentos e trinta e sete reais).

O *Projeto 30* também merece nossa atenção, na medida em que não deixa clara a quantidade de dançarinos do elenco, citando 7 (sete) dançarinos na ficha técnica, porém apontando a rubrica de 9 (nove) dançarinos na planilha orçamentária. Talvez os dançarinos assumam mais funções na ficha técnica, como direção, produção ou coreografia, e essas funções duplas podem ter passado despercebidas no momento de inscrição do projeto. De qualquer forma, o projeto deixou dúvidas em relação à quantidade de dançarinos, conforme mostrado na Tabela 5 – Integração e Combinação de Dados: Quantidade de Cidades da Temporada, Quantidade de Apresentações e de Artistas em cena dos Projetos contemplados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020).

Os indicadores acima reforçam o que o pesquisador Giltanei Paes aponta sobre a política de editais. Giltanei ressalta que nessa dinâmica de fomento existem duas possibilidades de trabalho: trabalhar com uma equipe reduzida de profissionais polivalentes, que assumem diferentes funções, ou trabalhar com profissionais mal remunerados (PAES, 2015). A problemática de profissionais mal remunerados tem impacto, também, no próprio trabalho prometido ao poder público, uma vez que estes profissionais, para garantir uma sustentabilidade digna, continuarão desenvolvendo outros trabalhos paralelamente ao projeto fomentado,

comprometendo muitas vezes a agenda de dedicação à criação artística e conferindo uma polivalência ainda maior, a polivalência do trabalhador da cultura em todo o seu desempenho ocupacional.

4.3.3 Contrapartida – O que os editais pedem e o que os projetos oferecem?

Quadro 8 – Integração e Combinação de Dados: Contrapartidas e Valor do Ingresso das apresentações prometidas nos Projetos contemplados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020).

Ano	Projetos	Contrapartidas Prometidas	Valor do Ingresso das apresentações
2016	Projeto 1	15 apresentações, 8 oficinas, 1 laboratório, 3 encontros teóricos	gratuito ou até R\$ 20,00
	Projeto 2	10 apresentações e 5 oficinas	gratuito
	Projeto 3	6 apresentações	gratuito
	Projeto 4	10 apresentações seguidas de rodas de conversa com o público, 5 workshops e Site específico do projeto	gratuito ou até R\$ 20,00
	Projeto 5	6 apresentações, duas aberturas de processos e 2 encontros-diálogos com grupos de dança contemporânea	gratuito
	Projeto 6	6 apresentações, 2 oficinas, 3 ensaios abertos, manutenção do blog	gratuito ou até R\$ 20,00
2017	Projeto 7	16 apresentações, 5 workshops, debates após as apresentações, duas mesas redondas de discussão	gratuito
	Projeto 8	6 apresentações, uma oficina para mulheres e um site	gratuito ou até R\$ 30,00
	Projeto 9	6 apresentações e duas oficinas sobre dança e tecnologia	gratuito
	Projeto 10	10 apresentações e 10 oficinas	9 apresentações gratuitas e uma até R\$ 30,00
	Projeto 11	9 apresentações	gratuito
	Projeto 12	13 apresentações seguidas de bate-papo com o público, 12 oficinas de dança em escolas públicas e centros culturais, 2 mostras de processo criativo	gratuito ou até R\$ 30,00
	Projeto 13	10 apresentações seguidas de bate-papo com o público, 2 ensaios abertos, 2 oficinas com 2 apresentações do resultado das oficinas, arrecadação de alimentos em todas as apresentações para doação para instituições	gratuito
	Projeto 14	7 apresentações, 2 workshops de dança, 3 encontros temáticos, publicação de um catálogo online, vídeo do processo	não menciona
	Projeto 15	8 apresentações, 1 ensaio aberto, duas oficinas, uma rede social com registro em fotos e vídeos do processo	gratuito
	Projeto 16	10 apresentações, 6 workshops, 10 cyphers	gratuito ou até R\$ 30,00
	Projeto 17	11 apresentações e 11 sessões de conversa com o público sobre o processo criativo após o espetáculo, 3 oficinas	gratuito

2018	Projeto 18	18 apresentações, 4 workshops, uma publicação em formato revista	gratuito ou R\$ 10,00 (inteira) e R\$ 5,00 (meia)
	Projeto 19	16 apresentações, 1 curso, 1 workshop, 3 oficinas e 2 ensaios abertos	não menciona
	Projeto 20	8 apresentações, 1 residência artística com duração de 15 horas	gratuito
	Projeto 21	10 apresentações	gratuito
	Projeto 22	Projeto não enviado	
2019	Projeto 23	8 apresentações e 8 ações formativas (oficinas práticas ou rodas de conversas)	gratuito (preferencialmente) ou a preços populares
	Projeto 24	8 apresentações, uma oficina, ônibus de traslado bairro-teatro-bairro, bate papo com o público após a apresentação	R\$ 20,00 e R\$ 10,00 (promocional), garantindo 20% de entrada gratuita.
	Projeto 25	12 apresentações, 3 conversas abertas ao público, 1 residência artística, 5 oficinas, 1 registro audiovisual do espetáculo e disponibilização do DVD para as secretarias de cultura ou instituições que recebem o projeto	gratuito
	Projeto 26	12 apresentações, uma publicação com 500 exemplares sobre a criação da “peça” e seu processo – distribuída em todas as apresentações	gratuito ou a preços populares
	Projeto 27	11 apresentações (uma com audiodescrição), 10 palestras e 4 oficinas	gratuito
	Projeto 28	16 apresentações, 16 bate-papos, 2 oficinas	preços populares e 20% de ingressos gratuitos
	Projeto 29	9 apresentações e 4 oficinas	gratuito ou a preços populares
	Projeto 30	10 apresentações, 2 oficinas (uma de criação coreográfica e uma de elaboração de projetos culturais), 5 oficinas nas casas de repouso e centro de convivência de idosos do Tietê, 5 mostras de processo, sessão de fotos com os idosos	gratuito ou até R\$ 10,00
	Projeto 31	12 apresentações, 12 bate-papos, 1 abertura de processo, 1 e-book gratuito, 5 oficinas	gratuito
	Projeto 32	10 apresentações, 8 oficinas de dança teatro e dramaturgia, duas mostras públicas de demonstração técnico-criativa seguidas de debate público sobre o processo criativo, criação de uma página virtual dedicada ao projeto, com textos, reflexões e vídeos curtos do processo	gratuito
	Projeto 33	8 apresentações, 1 curso, 1 residência, 1 encontro aberto	gratuito
	Projeto 34	9 apresentações, 3 ensaios abertos	R\$ 30,00 inteira, R\$ 15,00 meia. 30% distribuído gratuitamente para a secretaria de

2020			educação e 10% distribuídos gratuitamente para estudantes de ballet ou de dança de bairros periféricos
	Projeto 35	8 apresentações, 5 oficinas formativas. Visando garantir o acesso ao público, o projeto prevê transporte (van e/ou ônibus) gratuitos para projetos sociais de cada cidade estarem presentes no espetáculo, e intérprete de Libras acompanhando as apresentações	gratuito
	Projeto 36	8 apresentações, 24 oficinas (música, dança e xilogravura)	não menciona
	Projeto 37	8 apresentações e bate-papo após cada apresentação, com objetivo de apresentar as alternativas do território na proteção contra a violência doméstica/familiar contra a mulher; oficinas corporais para mulheres integrantes dos serviços de atendimento e proteção a mulheres vítimas de violência doméstica/familiar da localidade; produção audiovisual com caráter educativo, como fonte de consulta e informação sobre a temática, veiculado nas redes sociais do projeto e disponibilizado para a rede de enfrentamento à violência contra a mulher das cidades em que o projeto circular	não menciona
	Projeto 38	8 apresentações, 2 oficinas	gratuito
	Projeto 39	8 apresentações com bate-papo após a apresentação, 7 oficinas de dança	gratuito

Fonte: quadro elaborado pela autora, com base no conteúdo dos projetos aprovados (SÃO PAULO, 2021).

Os Editais de 2016 a 2018 descrevem contrapartida como o “conjunto de ações visando garantir o mais amplo acesso da população em geral ao produto cultural gerado, objetivando com isso a descentralização e/ou garantia da universalização do benefício ao cidadão, sempre em consideração ao interesse público e a democratização do acesso aos bens culturais resultantes”. O Edital de 2019 descreve contrapartida como o “conjunto de ações que o proponente deverá realizar em retribuição pelo financiamento de seu projeto com recursos públicos, ações estas que devem contribuir para a facilitação do acesso aos bens culturais, a formação de público, o estímulo às práticas artísticas e culturais, a qualificação de indivíduos e coletivos em relação às diversas linguagens artísticas e expressões culturais, entre outras”. O Edital de 2020 não indica o que o proponente deve compreender como conceito de contrapartida. Quanto às contrapartidas obrigatórias, o Edital de 2016 solicita como contrapartida obrigatória o acesso gratuito às atividades/apresentações ou a preços populares de até R\$ 20,00 (vinte reais) o ingresso individual. O Edital de 2017 e 2018 solicita como contrapartida obrigatória o acesso gratuito às atividades/apresentações ou a preços populares

de até R\$ 30,00 (vinte reais) o ingresso individual. Edital de 2019 solicita gratuidade em, no mínimo, 20% de todas as atividades/apresentações propostas e pelo menos uma atividade de formação ou capacitação. O Edital de 2020 solicita gratuidade em, no mínimo, 10% de todas as atividades/apresentações propostas. Os Editais de 2016 a 2019 solicitaram como temporada o mínimo de 06 (seis) apresentações e o Edital de 2020 solicitou o mínimo de 08 (oito) apresentações da obra criada. Todos os Editais solicitavam a participação com a atividade cultural viabilizada a partir deste concurso em ações e programas da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, de acordo com a disponibilidade do proponente e interesse da secretaria.

A maioria dos projetos promete mais apresentações do que o governo do Estado requisita como obrigatório. Dentre os projetos aprovados nestes cinco anos, a quantidade de apresentações oferecidas como temporada merece atenção especial nesta análise, pois apenas 10 (dez) de 38 projetos aprovados ofereceram somente o mínimo de apresentações como temporada, ou seja aproximadamente 74% dos projetos aprovados prometeram mais apresentações do que o requerido pelo Edital.

Três projetos ofereceram o dobro de apresentações requeridas pelo edital. São eles: o *Projeto 25*, o *Projeto 26* e o *Projeto 31*, aprovados em 2019, com 12 apresentações prometidas como contrapartida. Seis projetos ofereceram mais que o dobro de apresentações requeridas pelo edital. São eles: *Projeto 1* (de 2016), que ofereceu 15 apresentações, *Projeto 7* (de 2017), que ofereceu 16 apresentações, *Projeto 12* (de 2017), que ofereceu 13 apresentações, *Projeto 18* (de 2018), que ofereceu 18 apresentações, o *Projeto 19* (de 2018) e o *Projeto 28* (de 2019), que ofereceram 16 apresentações. Mesmo que alguns destes projetos sejam de artistas solos na cena, como os *Projetos 1, 19 e 26*, ao refletirmos sobre a ficha técnica de criação, muitas vezes numerosa, e o número de cidades da temporada, já temos um indicador importante nesta coleta, o da precarização do trabalho com baixas propostas de remuneração. Dentre os demais projetos exemplificados acima, cuja quantidade de apresentações é maior que o dobro do requerido pelo Estado, chama atenção o *Projeto 12*, que prometeu 13 apresentações, mesmo possuindo 8 (oito) dançarinos no elenco, sem contar o restante da ficha técnica envolvida. Se fizermos, ainda, uma integração de dados com o número de cidades da temporada, também notaremos que esse projeto circula por 4 cidades: Suzano, Mogi das Cruzes, São Paulo e Poá, aumentando ainda mais os custos de produção.

Sobre atividades formativas, apenas o Edital de 2019 solicitou como contrapartida obrigatória no mínimo uma atividade de formação ou capacitação. No entanto, o *Projeto 26*, aprovado no mesmo ano, não ofereceu nenhuma atividade formativa. Como é aprovado um

projeto que não segue as contrapartidas obrigatórias previstas pelo edital? E, pior ainda, como acompanhar esse processo seletivo, em tempo hábil, sendo que os projetos aprovados não são publicados nos canais oficiais desse concurso público? A transparência pública, nesse caso, é ilusória.

O *Projeto 36* promete vinte e quatro oficinas e o *Projeto 37* promete oficinas corporais para mulheres integrantes dos serviços de atendimento e proteção a mulheres vítimas de violência doméstica/familiar de cada localidade. Porém, ambos os projetos aprovados em 2020, não mencionam as oficinas no cronograma e orçamento dentro do projeto, um fato curioso de se observar em projetos aprovados, em que se espera uma capacidade de realização e viabilização do projeto comprovados na proposta de cronograma e orçamento.

O *Projeto 19*, aprovado em 2018, prometeu, além das apresentações e ensaios abertos, 1 curso, 1 workshop e 3 oficinas, mas não descreveu sua compreensão de curso, workshop e oficina, e tampouco indicou a carga horária dessas atividades formativas.

Sobre as demais ações oferecidas como contrapartidas, é notável como os proponentes estão recheando os projetos com atividades extras, fora a própria criação do espetáculo, que, por si mesma, já se configura na principal contrapartida oferecida ao Estado. Além dessa principal contrapartida, que é o objeto do edital, é esperado, dentro dos projetos, a menção de no mínimo 6 apresentações na temporada e, no caso dos projetos de 2019, a promessa de uma atividade formativa. No entanto, o *Projeto 13*, aprovado em 2017, prometeu como contrapartidas: 10 apresentações seguidas de bate-papo com o público, 2 ensaios abertos, 2 oficinas com 2 apresentações do resultado das oficinas, e arrecadação de alimentos em todas as apresentações para doação para instituições. O *Projeto 30*, aprovado em 2019, prometeu 10 apresentações, 2 oficinas (uma de criação coreográfica e uma de elaboração de projetos culturais), 5 oficinas nas casas de repouso e centro de convivência de idosos do Tietê, 5 mostras de processo, e uma sessão de fotos com os idosos.

Os indicadores acima reforçam o que Giltanei Paes afirmava já em 2015: que a política dos editais promove, muitas vezes, a competição entre os agentes; um processo criativo substituído por metas a atingir; e projetos que prometem fazer mais com menos dinheiro (princípio da produtividade, que revela inclusive uma contrapartida de carácter filantrópico). Neste formato de fomento público, Paes questiona se a polivalência não tem sido a única possibilidade de existência da relação entre os agentes da dança e o Estado. A partir do princípio da competitividade pautada no merecimento, merece mais quem faz mais, quem é mais

proativo, quem está apto a fazer de tudo um pouco e a ser polivalente, como se todos tivessem os mesmos direitos e as mesmas condições de adquirir prosperidade/riqueza. (PAES, 2015).

Esta questão fica evidente quando as publicações dos editais ProAC induzem o proponente a pensar e planejar diversas contrapartidas à sociedade, no intuito de ganhar mais pontos e ser contemplado. Dessa forma, a contrapartida pode e provavelmente irá ultrapassar a criação do espetáculo em si. O objeto do edital parece se reconfigurar em “o que você pode oferecer por este recurso e tempo, além da criação de um espetáculo inédito?” Nesse sentido, é pertinente relembrar a indagação de Silveira (2016), presente na seção 3.2 “ProAC Editais – Principal mecanismo de fomento à cultura do Governo do Estado de São Paulo”: “Vale tudo?” Paes (2015) relaciona a polivalência na relação entre a dança e o Estado; Silveira (2016) relaciona a polivalência na relação entre a dança e o mercado. Uma vez que o Estado tem interpretado mercadologicamente a política de editais como um apoio pontual e momentâneo, que valoriza as metas, as contrapartidas, a otimização do acesso, o resultado “fast-cult”⁸¹, o produto ou mercadoria mais do que o processo, parece sim valer tudo, inclusive deixar a criatividade, o amadurecimento da pesquisa e o aprimoramento artístico em segundo plano.

O Estado deveria assegurar a cultura como um direito do cidadão, assegurar o direito de acesso às obras culturais produzidas, bem como o direito de criação das obras e de participação das decisões sobre políticas culturais. Se o direito de produzir cultura fosse verdadeiramente respeitado, não se fariam tão necessárias as contrapartidas. A exigência de contrapartidas imprime o entendimento de que a criação não basta, portanto não existe esse direito: o de simplesmente criar obras artísticas. Além disso, como elucida Marilena Chauí (2008, p. 66), “afirmar a cultura como um direito é opor-se à política neoliberal, que abandona a garantia dos direitos, transformando-os em serviços vendidos e comprados no mercado e, portanto, em privilégios de classe”.

Continuando a análise proposta nesta seção, espantoso é também o trecho presente no *Projeto 16*: “Haverá uma verba destinada a pesquisa e produção cênica (figurino, logística, etc), entretanto, o orçamento maior se encontra centrado na circulação da obra final.” Conteúdo muito grave de ser observado dentre os projetos aprovados, pois o proponente afirmou, claramente, que o objeto do edital, a criação, não seria a prioridade das ações do projeto. Além

⁸¹ Termo cunhado por Lúcia Matos (2014), refere-se a uma produção sequencial, mecanizada, em que importa menos a pesquisa artística e a relação com o público e mais o cronograma de produção alinhado à sobrevivência financeira, resultado do atravessamento da política econômica neoliberal nas artes. O termo “fast-cult” foi também citado na Seção 3.2 “ProAC Editais – Principal mecanismo de fomento à cultura do Governo do Estado de São Paulo”.

disso, existe no ProAC um edital para a finalidade de Circulação de Obras, edital esse a que o proponente poderia concorrer, posteriormente à criação da obra. Em resumo, existe o ProAC Produção e o ProAC Circulação de Espetáculo de Dança, mas os proponentes parecem encarar o Edital de Produção como um edital que engloba as duas esferas pelo preço de uma. É lamentável que a condição da dança seja essa no Estado de São Paulo: todas as fichas para criar e circular estão postas em um único jogo, e salve-se quem puder.

A acessibilidade comunicacional aparece somente em dois projetos. O *Projeto 27* (aprovado em 2019) promete audiodescrição em uma apresentação e o *Projeto 35* (aprovado em 2020) promete um intérprete de Libras acompanhando as apresentações. No caso, essas contrapartidas foram encaradas como contrapartidas adicionais, não obrigatórias, que agregaram valor ao projeto. Parecem ter sido estratégias interessantes, uma vez que estes projetos circularam por 4 cidades e ainda conseguiram ser, de alguma maneira, inclusivos. Diferente, por exemplo, dos projetos que circularam por 8, 9, 10 cidades, e despenderam custos elevados frente à logística de viagens.

Sobre o valor de ingresso, metade dos projetos prometeu, no momento da inscrição, que as apresentações seriam gratuitas, em sua totalidade. Apenas dois projetos, os *Projetos 24 e 34*, afirmaram precisamente o valor de ingresso nas apresentações: R\$ 30,00 (inteira) e R\$ 15,00 (meia) e R\$ 20,00 (inteira) e R\$ 10,00 (promocional), respectivamente. Os demais (13 projetos) indicaram que as apresentações seriam gratuitas ou a preço popular (até o máximo do valor permitido em cada edital), respeitando a porcentagem de gratuidade obrigatória das apresentações.

Os projetos poderiam utilizar a bilheteria para auxiliar no cachê dos artistas, uma vez que o desenvolvimento do trabalho pode, muitas vezes, priorizar os altos custos de criação da obra. Mas não é o que tem ocorrido. Os proponentes preferem sinalizar a gratuidade das apresentações, talvez para contribuir com o acesso do público, tão frisado pelos editais deste recorte. Mas será que, deste modo, se forma um público continuado e com consciência de seu papel de fomentador da arte e do artista?

Quatro projetos não mencionaram absolutamente nenhuma informação sobre o preço dos ingressos das apresentações. Em 2016, o valor do ingresso poderia alcançar até o máximo de R\$ 20,00 (vinte reais), segundo o edital. Em 2017 e 2018, o valor do ingresso poderia chegar até no máximo R\$ 30,00 (trinta reais), segundo o Edital. Em 2019 e 2020, os editais não indicaram o valor do ingresso, mas apontaram que a gratuidade deveria ocorrer em no mínimo 20% e 10% de todas as atividades/apresentações propostas, respectivamente. Interessante

pensar que quatro projetos foram aprovados sem sequer garantir que o projeto iria respeitar essa condição imposta pelo edital.

A pesquisadora Michelle Couto, junto aos pesquisadores Rafael Silveira e Ricardo Philippi (2019), aponta algumas especificidades da lógica dos editais, como referenciado abaixo:

Cada ano e cada edital tem suas especificidades, mas, podemos dizer que, em geral e em termos quantitativos, a maioria dos projetos são de pequeno ou médio porte, com recursos reduzidos. A maioria das vezes, os recursos possibilitam a realização dos projetos com começo, meio e fim, dificilmente seus desdobramentos. Para continuar produzindo, os artistas procuram se beneficiar mais uma vez e tantas quantas forem possíveis dos editais de modo a ter condições de desenvolver atividades continuadas. Vai se criando aí uma estrutura de dependência aos editais agravada à crescente dificuldade de manutenção financeira por meio da cobrança de ingressos (prática que parece obsoleta nos sistemas de algumas linguagens artísticas, como a dança, teatro e performance). (COUTO; SILVEIRA; PHILIPPI, 2019, p. 1213).

Se o artigo citado não contextualizasse abordar a realidade do Estado da Bahia, a afirmação acima poderia se estender a muitos outros estados do país. Especialmente no Estado de São Paulo, fonte de análise desta pesquisa, os agentes da dança que têm seus projetos fomentados com apoio público perdem a chance de experienciar estratégias de bilheteria e cobrança de ingressos, e por consequência também se formam públicos que não exercitam o papel de fomentador do artista e de sua obra, uma vez que recebem os espetáculos de modo gratuito, grande parte das vezes. Não se faz aqui uma crítica à gratuidade das apresentações sem se levar em conta as diversas comunidades, contextos e estratégias de atrair um público diverso, inclusive socioeconomicamente, porém, chama-se atenção à dependência dos editais, de que trata a citação acima. Seria ela decorrente da falta de estratégia de se construir uma sustentabilidade para além dos editais? Na precariedade de oportunidades, é um tanto cruel cobrar estratégias. Não se culpabiliza o artista por falta de estratégia, uma vez que este exercita a sobrevivência. Já o poder público, ao restringir aos editais a única ação de fomento à cultura, assina uma estratégia que não suprirá a demanda existente e está longe de ser justa aos diferentes locais, contextos e agentes culturais.

4.3.4 Estimativa de Público e Cartas de anuência – Como se comprometem?

Quadro 9 – Integração e Combinação de Dados: Estimativa de Público e Cartas de Anuência dos Projetos contemplados no ProAC Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020).

Ano	Projetos	Estimativa de Público	Carta de Anuência dos Espaços
2016	Projeto 1	980 pessoas	Parcial (6 de 8 locais prometidos)
	Projeto 2	2.100 pessoas	Não apresenta
	Projeto 3	1.000 pessoas	Sim (todas)
	Projeto 4	2.230 pessoas	Parcial (2 de 5 locais prometidos)
	Projeto 5	Relaciona à capacidade total dos teatros	Parcial (1 de 3 locais prometidos)
	Projeto 6	Relaciona à capacidade total dos teatros	Não apresenta
2017	Projeto 7	3.600 pessoas	Não apresenta
	Projeto 8	512 pessoas	Não apresenta
	Projeto 9	1.250 pessoas	Parcial (1 de 4 locais prometidos)
	Projeto 10	2.260 pessoas	Parcial (1 de 5 locais prometidos)
	Projeto 11	2.700 pessoas	Não apresenta
	Projeto 12	4.460 pessoas	Parcial (2 de 4 locais prometidos)
	Projeto 13	1.440 pessoas	Sim (todas)
	Projeto 14	10000 pessoas	Parcial (4 de 7 locais prometidos)
2018	Projeto 15	Relaciona a capacidade total dos espaços	Não apresenta
	Projeto 16	6.300 pessoas	Não apresenta
	Projeto 17	6.000 (presencialmente) + 15.000 (virtualmente)	Não apresenta
	Projeto 18	2.040 (presencialmente) + 5.000 (virtualmente)	Parcial (2 de 6 locais prometidos)
	Projeto 19	900 pessoas	Não apresenta
	Projeto 20	Não menciona	Não apresenta
	Projeto 21	600 pessoas	Não apresenta
	Projeto 22	Projeto não enviado pela Secretaria	
2019	Projeto 23	1.500 pessoas	Não apresenta
	Projeto 24	1.600 pessoas	Não apresenta
	Projeto 25	1.425 pessoas	Parcial (1 de 6 locais prometidos)
	Projeto 26	960 pessoas	Não apresenta
	Projeto 27	920 pessoas	Não apresenta
	Projeto 28	8.060 pessoas	Não apresenta
	Projeto 29	5.710 pessoas	Sim (todas)
	Projeto 30	1.850 pessoas	Sim (todas)
	Projeto 31	2.000 pessoas	Parcial (3 de 12 locais prometidos)
	Projeto 32	1.160 (presencialmente) e 1.000 (virtualmente)	Não apresenta
	Projeto 33	465 pessoas	Sim (todas)

2020	Projeto 34	3.000 pessoas	Não apresenta
	Projeto 35	2.519 pessoas	Sim (todas)
	Projeto 36	1.000 pessoas	Não apresenta
	Projeto 37	Não menciona	Não apresenta
	Projeto 38	Não menciona	Não apresenta
	Projeto 39	1.375 pessoas	Não apresenta

Fonte: quadro elaborado pela autora, com base no conteúdo dos projetos aprovados (SÃO PAULO, 2021).

A estimativa de público variou bastante entre os projetos. Mas a maioria dos projetos apostou em uma expectativa de público de 1.000 a 5.000 pessoas, um tanto alta para teatros pequenos. Somente 7 dos 38 projetos analisados prometeram uma expectativa de público inferior a mil pessoas, como o *Projeto 1* (de 2016), que prometeu 980 pessoas, o *Projeto 8* (de 2017), que prometeu 512 pessoas, o *Projeto 19* (de 2018), que prometeu 900 pessoas, o *Projeto 21* (de 2018), que prometeu 600 pessoas, o *Projeto 26* (de 2019), que prometeu 960 pessoas, o *Projeto 27* (de 2019), que prometeu 920 pessoas, e o *Projeto 33* (de 2020), que prometeu 465 pessoas.

Apenas 4, de todos os projetos analisados, apostaram em uma estimativa de público superior a 5.000 pessoas. Foram eles: o *Projeto 14* (de 2017), que prometeu 10.000 pessoas, o *Projeto 16* (de 2018), que prometeu 6.300 pessoas, os *Projetos 28 e 29* (ambos de 2019), que prometeram 8.060 e 5.710 pessoas, respectivamente.

Vale pontuar que, em 2020, o país já vivia a pandemia pela COVID-19 e seria esperado que o público estimado fosse híbrido: presencial e virtual, ou somente virtual. Sobre esse tipo de apontamento ou diferenciação entre público com atividade artística remota ou presencial, ou até mesmo público direto ou indireto, nota-se que apenas os *Projetos 17 e 18* (ambos de 2018), e o *Projeto 32* (aprovado em 2019), fizeram essa descrição.

Quatro dos projetos analisados citaram que a estimativa de público seria a capacidade de público dos espaços que receberiam a apresentação. Um tanto otimista a suposição de que os espaços estariam certamente lotados e, portanto, a estimativa de público equivaleria à capacidade de público. Por outro lado, esse é um item do edital cuja credibilidade é frágil, uma vez que os grupos que prometeram ou apostaram em uma estimativa de público diferente da capacidade do local não necessariamente enviaram cartas de anuência dos espaços que receberiam as apresentações. As cartas de anuência são documentos, geralmente em papel timbrado, manifestando interesse dos gestores de espaços culturais em receber o espetáculo, no caso de aprovação do projeto no edital. Muitas vezes, os gestores apontam na própria carta a capacidade de público do espaço. Essa seria uma forma de comprovar a capacidade de público,

mas não a expectativa de público – fator a ser mais relacionado à divulgação do projeto e outras ações para engajamento do público.

É preciso não esquecer que, sob a lógica do mercado, a mercadoria “cultura” torna-se algo perfeitamente mensurável. A medida é dada pelo número de espectadores e de vendas, ou seja, o valor cultural é verificado pela capacidade de agradar. Essa mensuração implica ainda outro sentido: ressalta que a cultura é tomada em seu ponto final, quando as obras são expostas como espetáculo, deixando na sombra o essencial, isto é, o processo de criação (CHAUÍ, 2008).

Portanto, este item “estimativa de público” é perigoso, uma vez que induz o proponente a pensar na capacidade de público de cada apresentação e multiplicar as apresentações, agregar ações como palestras, oficinas etc. na tentativa de mostrar mais potencial de alcance e impacto do projeto. E com essa polivalência do projeto, entra-se no ciclo da precariedade do trabalho e na lógica do “ganha mais quem promete mais”.

Tanto a estimativa de público quanto a carta de anuência não parecem ser critérios de exclusão neste concurso público. Prova disso é que mesmo projetos que não citaram a expectativa de público e não apresentaram a carta de anuência foram aprovados. Mais da metade dos projetos aprovados (vinte e dois projetos) não apresentaram sequer uma carta de anuência. Apenas seis projetos apresentaram cartas de anuência de todos os espaços que receberiam as apresentações e onze projetos apresentaram cartas de anuência de alguns espaços da temporada prometida, ou seja, apresentaram parcialmente este item do edital. A carta de anuência aparece no edital como item não obrigatório, e sim anexo complementar, pois agrega valor ao projeto, ao demonstrar à Comissão de Análise uma certa organização da produção, que já antecipou o diálogo e a articulação com gestores de espaços culturais para o projeto, de fato, acontecer.

O *Projeto 28* prometeu 16 (dezesesseis) apresentações em teatros da cidade de São Paulo com capacidade de público de quinhentos lugares, mas também deixou os locais “a definir”, sem apresentar cartas de anuência no momento da inscrição. Por prometerem 16 apresentações, um número elevado, não seria importante que um projeto premiado apontasse os teatros ou espaços culturais em que deseja estrear? O Edital pede até justificativa dos espaços escolhidos. Essa estimativa de público dentro do projeto, baseado na capacidade do teatro: 500 lugares x 16 apresentações = 8.000 pessoas (além do público da oficina) é muito delicada. Pode até encantar os olhos da banca avaliadora, mas não há qualquer certeza nessa aposta. Fazendo uma integração de dados, este projeto é também um dos projetos com elenco criado especialmente para o edital, em que apenas um de cinco dançarinos do elenco foram indicados na ficha técnica.

4.4 Comissões de Análise

Torna-se importante conhecer a Comissão Avaliadora dos Projetos, uma vez que os Editais em estudo estabelecem que no mínimo 50% do montante total dos recursos disponibilizados para este concurso seja destinado a projetos de proponentes sediados em município do Estado de São Paulo que não seja a capital, ao passo que não garantem que a Comissão Avaliadora deva ser composta com o mesmo princípio de descentralização geográfica. Conhecer o modo como as comissões avaliadoras são compostas faz-se relevante para se compreender critérios e indicadores presentes nas análises e resultados da pesquisa.

É importante destacar que os editais de 2016, 2017, 2018 e 2019 apenas determinam que o Secretário de Cultura nomeará a Comissão de Seleção de Projetos, composta por cinco membros, e designará entre os membros escolhidos o Presidente e o Vice-Presidente das Comissões; que não poderão integrar a Comissão de Seleção pessoas direta ou indiretamente ligadas aos projetos inscritos neste Concurso, bem como seus cônjuges ou parentes até o segundo grau; e ainda acrescenta que a Comissão de Seleção tem autonomia na análise técnica e decisão de seleção quanto a projeto apresentado, inclusive para desclassificar projetos que não atendam requisitos mínimos exigidos.

Já o edital de 2020 aponta que o julgamento dos projetos será efetuado por uma Comissão de Seleção formada por cinco especialistas na área, sendo três da sociedade civil, indicados por entidades e associações do setor cultural; um da sociedade civil, de notório saber, indicado pela Secretaria; e um servidor público, indicado pela Secretaria.

Nenhum dos editais publicados, nessa modalidade e período em estudo, afirma que haverá profissionais de notório saber do interior do Estado compondo a Comissão de Avaliação de Projetos.

A partir da identificação dos nomes dos membros das Comissões Avaliadoras, coletados via pesquisa nos canais oficiais deste concurso, e via solicitação por meio da Lei de Acesso à Informação, foi possível obter alguns indicativos importantes sobre o perfil da Comissão Avaliadora do período em estudo. Importante destacar que a Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo respondeu a solicitação via LAI, apenas com os nomes dos integrantes das Comissões⁸² e não forneceu a minibiografia de cada um deles. Mas foi possível traçar alguns aspectos profissionais pesquisando na plataforma Lattes e em sites relacionados à produção cultural e artística.

⁸² Ver Anexo C.

A Comissão Avaliadora do Edital de 2016 foi composta por cinco profissionais do campo da dança, sendo três profissionais de Campinas e dois de São Paulo capital. Desse total de cinco avaliadores, três possuem titulação acadêmica de doutorado e, desses três, duas são professoras universitárias no campo da dança.

A Comissão avaliadora de 2017 foi composta por cinco profissionais do campo da dança, das quais três possuem doutorado e uma é professora universitária. Dessas cinco profissionais, três atuam em São Paulo capital e duas atuam em Campinas.

A Comissão Avaliadora de 2018 foi composta por cinco profissionais do campo da dança, sendo que dois dos cinco possuem titulação de doutorado acadêmico e uma delas é professora universitária. Desse total de cinco profissionais, três são atuantes em Campinas e dois em São Paulo capital.

A Comissão Avaliadora de 2019 foi composta somente por profissionais de São Paulo capital. Do total de cinco profissionais, três não são atuantes no campo da dança ou das artes, e dois desses três possuem pós-graduação, mas não no campo das artes.

A Comissão Avaliadora de 2020 também foi composta somente por profissionais de São Paulo capital. Do total de cinco profissionais, dois não atuam na área da dança. Dos três profissionais atuantes no campo da dança, uma profissional possui doutorado acadêmico e é professora universitária.

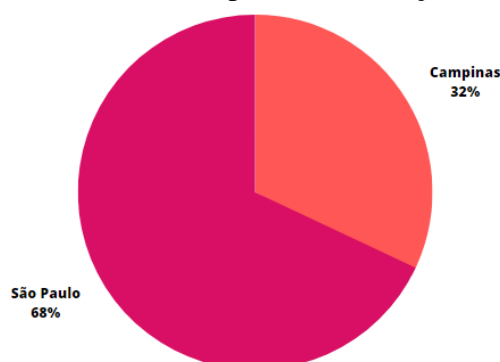
Até onde foi possível alcançar, por meio de pesquisas na plataforma Lattes e em sites relacionados à produção cultural e artística, não foram encontradas produções relacionadas à dança na biografia de cinco profissionais que integraram as Comissões de Análise de Projetos, o que é gravíssimo, uma vez que o artigo 16 da Lei ProAC (Lei n.º 12.268, de 20 de fevereiro de 2006) prescreve que as comissões julgadoras deverão ser compostas por 5 (cinco) membros de notório saber na área de atuação definida pelo respectivo edital, nesse caso, a dança.

De 2016 a 2020, ocorreram períodos de chamamento (algumas vezes por meio de formulário eletrônico), para obter indicações de profissionais de notório saber sugeridos por coletivos e entidades do setor, de diversas cidades e regiões do Estado, para compor a Comissão de Análise de Projetos. Ou seja, a ocorrência de profissionais apenas da capital do Estado, presente nas Comissões de 2019 e 2020, não pode ser justificada pelo desconhecimento ou falta de opções do poder público para a contratação de profissionais de notório saber do campo da dança atuantes no interior, litoral e grande São Paulo. Em 2016, a consulta pública apontou 21 profissionais de diversas regiões do Estado de São Paulo, dos quais apenas 3 foram contratados para compor a Comissão de análise. Em 2017, foram indicados 35 profissionais pela sociedade

civil/agentes do campo da dança, dos quais apenas um foi contratado para compor a Comissão de Análise. Em 2018, foram indicados 50 profissionais, dos quais apenas um foi contratado. Em 2019, foram indicados 22 profissionais, dos quais apenas um foi contratado. Porém, neste mesmo ano, foi contratada uma profissional que já havia sido indicada em anos anteriores (2017 e 2018). Em 2020, foram indicados 34 profissionais, dos quais foram contratados apenas 3. No segundo documento enviado pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, referente às cidades dos profissionais indicados, é possível observar que havia 11 profissionais de fora da capital, dentre os indicados em 2020 e 5 profissionais de fora da capital, dentre os indicados em 2019. Nenhum destes profissionais indicados, de fora da capital (em 2019 e 2020), foram contratados. Quanto aos demais períodos desta análise: 2016 a 2018, não constam informações sobre a cidade de origem ou atuação dos profissionais indicados no documento enviado pela Secretaria. Esta análise foi possível através do cruzamento de dados entre os nomes dos integrantes de cada Comissão de Análise e os nomes dos profissionais indicados para compor a Comissão de Análise, dados enviados pela Secretaria de Cultura, via LAI⁸³.

Em resumo, podemos apontar a cidade dos membros das Comissões de Análise dos Projetos, como visto a seguir:

Figura 10 – Cidades dos membros das Comissões de Análise do Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020)



Fonte: figura elaborada pela autora com base em SÃO PAULO (2022).

Nota-se que, ao longo do período de 2016 a 2020, não houve uma preocupação com a diversidade geográfica dos membros das Comissões Avaliadoras, uma vez que, de 2016 a 2018, a Comissão foi composta por profissionais de São Paulo e Campinas, e em 2019 e 2020, a

⁸³ Ver Anexo C.

Comissão foi composta por profissionais somente da capital. Não houve, por parte da Secretaria de Cultura do Estado, um interesse em contar com a colaboração de profissionais com notório saber atuantes em regiões distantes da capital, cujo conhecimento acerca do fazer artístico pelo interior do estado poderia se dar de modo mais abrangente. Destaca-se também que São Paulo e Campinas são polos universitários de formação em dança, artes do corpo e artes cênicas, o que poderia concentrar um tipo de produção em dança⁸⁴, característico desse universo de atuação. Conclui-se então que, embora o edital ofereça quotas de aprovação para projetos de proponentes de fora da capital, a Comissão de Análise não segue essa lógica. Para que a Comissão fosse diversa quanto ao reconhecimento de trabalhos de grupos de dança pelo Estado, seria importante que fosse também composta por profissionais fora do eixo Campinas–São Paulo.

Conforme descrito na seção 4.1 “A solicitação de Documentos via Lei de Acesso à Informação”, foi solicitado à Secretaria de Cultura o registro da análise feita em forma de barema ou outro sistema de pontuação das Comissões Avaliadoras dos Projetos aprovados. Os dados disponibilizados são apresentados no quadro a seguir:

Quadro 10 – Metodologia de Análise das Comissões Avaliadoras do Edital ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (2016–2020).

ANO	Metodologia de Análise
2016	Foram adotadas, como formas de avaliação, primeiramente a qualidade e excelência artística do projeto apresentado, seguida da abrangência de seu alcance, difusão e troca entre as diferentes regiões do estado de São Paulo, assim como a coerência entre a temática proposta e sua elaboração na linguagem da dança. Foi avaliado, como um importante critério, a coerência entre a planilha orçamentária proposta e a viabilidade de execução dos projetos. Cada jurado analisou os projetos individualmente (em SIM–NÃO–TALVEZ), sendo que, posteriormente, em reunião presencial, as avaliações individuais foram confrontadas e encontrado consenso acerca dos projetos selecionados: contemplados e suplentes.
2017	Inicialmente os projetos foram avaliados através dos nove critérios contidos no item 8.1 do Edital. Cada membro da comissão atribuiu uma nota de 0 a 5 a cada um dos critérios. A partir da média final, cada avaliador realizou uma lista classificatória. Durante a reunião final, ocorrida nesta data, a comissão debateu as listas individuais, explicitando os trabalhos que foram melhor pontuados. Em seguida, após ampla discussão, e considerando a

⁸⁴ Um tipo de produção em dança aqui se relaciona à formação acadêmica em dança, muitas vezes com foco curricular na dança contemporânea. No Estado de São Paulo existem, ao menos, cinco cursos de graduação em dança: Bacharelado em Comunicação e Artes do Corpo (PUC), Licenciatura e Bacharelado em Dança (Universidade Anhembi Morumbi), Licenciatura em Dança (Faculdade Paulista de Artes), Licenciatura e Bacharelado em Dança (UNICAMP), e Licenciatura em Dança (UNISO), ou seja, três na capital e dois no interior (Campinas e Sorocaba), respectivamente. Além dessas graduações, há ainda que se considerar a cidade de São Paulo como polo de ensino formal em artes Cênicas, com destaque para o Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (IA–UNESP) e a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA–USP).

	diversidade de pontos de vista, chegou-se à definição dos projetos contemplados como titulares e suplentes.
2018	Após a leitura metódica de todos os projetos, considerando os critérios de seleção definidos no edital, especialmente no artigo VIII, cada membro da comissão selecionou 20 projetos, classificando-os em ordem decrescente que definiu os projetos titulares e suplentes a serem apresentados à comissão. Durante a 2. ^a reunião, realizada na presente data, as listas foram analisadas e, após ampla e cuidadosa avaliação que abrangeu todos os projetos citados, e a apresentação dos esclarecimentos necessários, a comissão definiu a relação definitiva dos projetos titulares e suplentes.
2019	Não houve descrição da metodologia no documento oficial fornecido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa.
2020	Não houve descrição da metodologia no documento oficial fornecido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa.

Fonte: quadro elaborado pela autora com base em SÃO PAULO (2022).

Nota-se que apenas as Comissões de 2016 a 2018 ofereceram uma descrição breve do método de análise utilizado no processo de avaliação dos projetos. Infelizmente, ou as Comissões de Análise de 2019 e 2020 não publicaram a metodologia de análise nos documentos oficiais deste concurso público ou a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo forneceu estes documentos (via LAI) de modo incompleto.

É importante ressaltar que as metodologias de análise foram diferentes a cada ano (referindo-se a 2016, 2017 e 2018). Em 2016, cada jurado analisou os projetos individualmente (indicando com “sim–não–talvez”) e, posteriormente, em reunião presencial, foi encontrado consenso acerca dos projetos selecionados: contemplados e suplentes. Em 2017, cada membro da comissão atribuiu uma nota de 0 a 5 a cada um dos critérios de análise previsto no edital; a partir da média final dessas notas, foi gerada uma lista classificatória de cada avaliador. Depois do debate entre avaliadores, levando em conta a diversidade de pontos de vista, chegou-se à definição dos projetos contemplados como titulares e suplentes. Em 2018, cada membro da comissão selecionou 20 projetos, classificando-os em ordem decrescente que definiu os projetos titulares e suplentes a serem apresentados à comissão. Durante a segunda reunião dessa comissão, as listas foram analisadas e debatidas, acordando a relação definitiva dos projetos titulares e suplentes.

Os indicadores levantados sobre as diversas formas de análise sugerem que não houve uma padronização no processo avaliativo dos projetos ao longo dos anos. Essa observação não é feita no intuito de incentivar um engessamento do processo de análise. Mudanças podem ser bem-vindas, desde que partam de experiências anteriores que apontem caminhos para aprimorar o processo de avaliação, justificadas pela coerência, eficácia, experiência prévia e comprometimento com a justiça nesse processo de análise, o que não parece ser o caso, uma

vez que os três anos consecutivos apresentaram metodologias distintas e, talvez, até mesmo, aleatórias.

As notas de cada projeto⁸⁵ não foram disponibilizadas nos documentos oficiais de resultado deste concurso nos anos 2016, 2017 e 2018, mas foram disponibilizadas nos anos 2019 e 2020. Em 2020, a pontuação dos aprovados e suplentes variou de 8,5 a 9,5 pontos, e dentre os não selecionados a pontuação variou de 4,58 a 8,4. No ano de 2019, dentre os aprovados e suplentes, as notas variaram de 9,1 a 10 pontos, e dentre os não selecionados as notas variaram de 2,8 a 9. Vale destacar que, dentre os não selecionados, 16 projetos obtiveram a nota 9,0, ou seja, uma classificação muito próxima dos selecionados e suplentes, o que demonstra mais uma vez como os recursos disponibilizados não correspondem à demanda de projetos com potencial estético e de realização e viabilização.

A Comissão de 2016 adotou como forma de avaliação primária: “a qualidade e excelência artística do projeto apresentado”, item um tanto subjetivo que reforça a hierarquização de projetos artísticos⁸⁶, fato infelizmente incentivado pelo próprio edital. Em segundo lugar, aponta o critério de abrangência de seu alcance, difusão e troca entre as diferentes regiões do estado de São Paulo, o que é extremamente preocupante, uma vez que não se trata de um edital de circulação e sim de montagem e produção, não sendo necessário, portanto, uma contrapartida que prometa alta circulação. Esse método de análise vai ao encontro dos indicadores e inclusive justifica os indicadores encontrados nesta pesquisa: projetos que criam e circulam ao mesmo tempo, prometendo deslocamento para várias cidades do Estado e uma quantidade de apresentações bem acima do solicitado. Um tanto intrigante essa abordagem da Comissão de 2016, uma vez que apenas ela mencionou, como importante critério, a coerência entre a planilha orçamentária proposta e a viabilidade de execução dos projetos. Ora, criar e produzir um espetáculo inédito e, ainda, circular prometendo difusão e descentralização geográfica, com uma verba supostamente destinada apenas à produção de espetáculo, não é viável, de maneira alguma.

A Comissão de 2017 mencionou considerar os critérios de seleção definidos no item 8.1 do edital e a Comissão de 2018 mencionou considerar os critérios de seleção definidos no edital, especialmente no artigo VIII, cujo conteúdo pode ser acompanhado no Quadro 1 – Critérios de

⁸⁵ Ver Anexo C.

⁸⁶ Conforme apontado por Lima e Ortellado (2013), a seleção deveria avaliar se os proponentes e produtores envolvidos estão qualificados pela sua trajetória pregressa para realizar a atividade proposta. Dessa maneira, avalia-se o projeto “internamente”, sem a necessidade de hierarquizar culturalmente as propostas e as diferentes expressões.

avaliação do ProAC – Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança (observar os anos de 2017 e 2018).

Fazendo uma integração de dados com outros itens analisados por este estudo, destaca-se o *Projeto 37*. Aprovado em 2020, o projeto não apresenta o currículo de nenhum dançarino do elenco, não menciona qual será o valor dos ingressos das apresentações (item estipulado com algumas regras para garantir o acesso democrático do público), e não apresenta nenhuma carta de anuência dos espaços que receberiam as apresentações. Além disso, o projeto não espelha no cronograma e orçamento as oficinas prometidas no texto do projeto. Esse projeto é da capital e nesse ano a Comissão de Análise foi composta somente por avaliadores da capital. Pode ser que esse projeto tenha se destacado em outros aspectos. Contudo, somente seis projetos foram aprovados nesse mesmo ano e, dentre eles, um projeto que não defende plenamente sua capacidade de viabilização e execução.

Além do *Projeto 37*, o *Projeto 18* também não apresentou o currículo dos dançarinos do elenco; o *Projeto 28* apresentou apenas o nome e currículo de um dos cinco dançarinos prometidos no elenco (o restante seria convocado ou selecionado por chamamento); o *Projeto 31* apresentou apenas os nomes e currículos de 2 de 6 dançarinos prometidos como elenco da obra (o restante seria convocado ou selecionado por chamamento). Todos os editais (de 2016 a 2020) requisitaram um breve currículo dos principais integrantes do projeto (com máximo de 20 linhas para cada currículo, exceto o edital de 2019, que requisitou um máximo de 10 linhas para cada currículo). Sendo assim, é, no mínimo, inquietante que projetos tenham sido aprovados sem que se apresentassem os dançarinos envolvidos. Ou os dançarinos, dentro de um projeto que se propõe de criação e produção de espetáculo de dança, são profissionais não fundamentais à obra?

Um fato importante de ser destacado é que, três⁸⁷ dos quatro grupos aprovados, que não existiam previamente ao edital (uma vez que foi apontado um chamamento para elenco), foram aprovados pelas Comissões de Análise de 2019 e 2020, que possuíam, respectivamente, 3 e 2 profissionais que não eram sequer do campo da dança (fato que está em desacordo com a Lei ProAC, como já mencionado). Vale lembrar também que o ano de 2019 apresentou uma incoerência entre a contrapartida obrigatória solicitada e a contrapartida oferecida, uma vez que o Projeto 26 não ofereceu uma contrapartida obrigatória (uma atividade de formação ou capacitação) e, mesmo assim, foi aprovado. As Comissões de Análise são compostas por

⁸⁷ São eles: Projetos 28 e 31 (aprovados em 2019) e Projeto 37 (aprovado em 2020).

pessoas, e é claro que, por mais cuidadoso que o processo de seleção seja, erros humanos são passíveis de ocorrer. Isso reforça o quanto a transparência pública precisa funcionar, para que incoerências e equívocos possam ser contornados e reparados.

São muitas subjetividades presentes neste método de avaliação cheio de regras, que se pretende justo, mas que atua simultaneamente de modo inclusivo e excludente, como é a política de fomento por edital. Se em um determinado ano houve flexibilidade em aspectos/itens obrigatórios do edital, no ano seguinte isso pode não ocorrer. Para se debruçar no processo de avaliação, seria necessário conhecer de perto como é feita a gestão do processo de análise dos projetos. Seria importante saber se a Comissão de Análise foi treinada, se recebeu instruções e orientações precisas quanto ao processo de avaliação. Saber se todos leram os projetos e avaliaram cada critério, ou se os projetos foram divididos entre os pareceristas. Enfim, são muitos aspectos a serem discutidos e compreendidos sobre o processo de avaliação deste complexo processo seletivo; portanto, é necessário ponderar que este não é o foco principal da pesquisa.

A fim de se evitar incoerências nos resultados frente às solicitações obrigatórias do edital, é preciso que a gestão da Comissão de Análise se faça de modo eficiente e direcionado às pautas do edital; é preciso também que a transparência pública se dinamize, e que os projetos aprovados estejam ao acesso e conhecimento de todos, publicados no próprio site deste concurso público. É preciso que as Comissões de Análise⁸⁸ sejam compostas por profissionais de todo o Estado, e não somente de Campinas e São Paulo. É preciso que as Comissões de Análise sejam compostas por profissionais com notório saber em dança (como aponta a própria Lei ProAC), e que transitem dentro e fora das Universidades, uma vez que o conhecimento em dança é amplo.

A análise até aqui discorrida é feita no intuito genuíno da contribuição com o processo de avaliação do Programa de Ação Cultural (edital de produção de espetáculo inédito e temporada de dança) como política cultural, no intuito de apontar imprecisões técnicas em um sistema de seleção complexo, e não falhas cuja possível culpa ou razão recaia em pessoas. O ProAC, como política cultural de fomento, requer constante reflexão, revisão técnica, aprimoramentos e estratégias para se fazer democrático, de fato. Mesmo encaminhando para as conclusões deste trabalho, as perguntas seguem acompanhando o movimento da pesquisa. Até que ponto podemos afirmar que esse processo de seleção ou esse método de fomentar a arte é

⁸⁸ É importante apontar que, nestes cinco anos em estudo, não houve repetição de profissionais nas Comissões de Análise.

justo? Pautado na meritocracia, no letramento e com um olhar da capital para o interior, seria aceitável que essa fosse uma das políticas culturais do Estado, mas não, lamentavelmente, a única⁸⁹.

⁸⁹ Única política de fomento direto (do Estado de São Paulo) destinada à criação de espetáculo de dança.

5 POSSÍVEIS CONCLUSÕES

É necessário aprofundar estudos no modo como a dança se articula em processos de produção cultural, com fomento público. Indicadores e dados específicos do campo cultural são escassos. Pesquisas nessa área, desenvolvidas com certa frequência e padronização, são de extrema importância para avaliar o impacto das políticas culturais existentes, e ainda servir de parâmetro na implementação de novas políticas para o setor.

Para que a política pública de dança seja genuinamente coerente com as realidades sociais e com os desejos e necessidades dos artistas, ela deve ser pensada no interesse de potencializar a dança e as diferenças — com ações e programas de médio e longo prazo, fortalecendo a relação do setor da dança com outros setores da sociedade (MATOS, 2014).

O objetivo deste estudo de métodos mistos simultâneos foi alcançado, na medida em que foi capaz de realizar o levantamento da população fomentada, e apontar indicativos reais sobre a produção cultural em dança (aspectos quantitativos e qualitativos). Diante de toda a análise desenvolvida, os resultados desta pesquisa desencadearam uma avaliação crítica do processo seletivo: ProAC – Edital de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança, no recorte de tempo de cinco anos (2016–2020).

A principal questão de pesquisa era tentar compreender se os editais ProAC desempenham um papel importante na democratização de incentivos, no fomento à pluralidade existente dentro da própria dança e na descentralização geográfica de recursos públicos. É indiscutível a importância dos editais públicos de fomento à dança em meio a todas as formas de sustentabilidade existentes nesse campo de atuação. A lógica dos editais promete um formato democrático de distribuição de recursos quando comparada às tradições de governos anteriores que privilegiavam apenas algumas iniciativas, por meio do formato da política de balcão, que concentrava os recursos nas mãos de alguns poucos. Os editais ProAC – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança, sem dúvida, possuem potencial para descentralizar recursos pelo Estado, mas estão longe de configurar um mecanismo acessível a todos.

Geograficamente, o fomento chegou até 6 das 15 mesorregiões do Estado, ao longo de cinco anos (2016–2020). Os proponentes aprovados eram das mesorregiões de: São José do Rio Preto, Ribeirão Preto, Campinas, Macro Metropolitana Paulista, Metropolitana de São Paulo e Vale do Paraíba Paulista. As outras nove mesorregiões (Araçatuba, Presidente Prudente, Marília, Assis, Bauru, Piracicaba, Araraquara, Itapetininga e Litoral Sul Paulista) não foram contempladas, o que nos leva a concluir que este Edital não tem desempenhado, de modo

eficiente, a descentralização geográfica de recursos públicos. Destacam-se, dentre os contemplados, a cidade de São Paulo, com 18 projetos aprovados, e a cidade de Campinas, com 8 projetos aprovados nestes cinco anos. Sobre as cidades da temporada, ou seja, as cidades que recebem apresentações, e não apenas a cidade de origem dos proponentes, continuam em destaque: São Paulo, recebendo 26 projetos, e Campinas, recebendo 16 projetos. Em seguida, destacam-se a cidade de Ribeirão Preto, que recebeu 8 projetos, e as cidades Botucatu, São Carlos, São José dos Campos e Suzano, que receberam 4 projetos cada uma.

Outro ponto é a pluralidade de manifestações artísticas existente dentro da própria dança. Os artistas da cena da dança contemporânea foram os que mais se beneficiaram deste recurso (com quase 70% dos projetos aprovados). Mas, como esta pesquisa não teve acesso ao estilo de dança presente nos projetos inscritos e não aprovados, torna-se impossível discutir esse aspecto com precisão. O que se sabe é que, dentre os aprovados, a dança contemporânea aparece como maioria. Outros estilos, como o sapateado e o flamenco, por exemplo, sequer apareceram dentre os aprovados neste recorte temporal. Seria importante que, no futuro, houvesse, no formulário de inscrição, um campo para preenchimento sobre o principal estilo de dança presente no projeto, a fim de auxiliar a compreensão da Comissão de Análise, pois, muitas vezes, essa informação pode estar ausente ou confusa no corpo do texto. Mesmo que a abordagem seja híbrida, como apareceu em alguns projetos: “dança contemporânea com referências da linguagem corporal desenvolvida a partir do Butoh”, “dança contemporânea com estudos de movimento das técnicas circenses, danças urbanas e parkour”, é fundamental que esta declaração seja dada pelo próprio proponente ou grupo, para que não seja interpretada com nenhum equívoco. Este dado é de extrema relevância para o mapeamento da dança fomentada pelo Estado, ao indicar especificamente quais estilos de dança estão sendo apoiados por esta política cultural.

É preciso cuidar desta pluralidade existente no campo da dança (muitas vezes, invisibilizada pela esfera pública, e até por curadores e gestores do setor privado), para que não haja uma hierarquização cultural, como se a dança contemporânea fosse mais importante que outros estilos, ou como se a formação acadêmica fosse mais valiosa do que o conhecimento artístico transmitido por meio da tradição oral e do ensino não-formal em dança. Além disso, o entendimento de que todos teriam a mesma condição de concorrer ao fomento, com processo seletivo pautado na meritocracia, é outra questão que demanda urgência de políticas múltiplas no campo cultural.

É importante destacar que 74,4% dos projetos aprovados possuíam elenco com pelo menos um dançarino com graduação e/ou pós-graduação em artes. Essa porcentagem é ainda maior se observarmos apenas os projetos de dança contemporânea: 84,4%. Este indicador encontra reflexo no próprio edital, pois a maioria das publicações solicita “proposta de pesquisa, com introdução, referencial teórico e metodologia (quando houver)”, prática mais comum à comunidade acadêmica, e que, portanto, justifica a atração de agentes da dança com esse tipo de formação. Colabora para esse entendimento o ano de 2020, cujo edital não apresentava essa solicitação de pesquisa, e que contou com dançarinos sem formação acadêmica em artes na maioria dos projetos aprovados. Isso mostra como o conteúdo do edital estabelece uma relação importante para o perfil dos aprovados, refletindo entendimentos e interpretações tanto para a Comissão de Análise quanto para os agentes da dança.

Além desses acima, outros indicadores encontrados na pesquisa reforçam a relação de coimplicância entre dança e políticas culturais apontada por Iannitelli (2012)⁹⁰. Como exemplo, alguns projetos de dançarinos solo em cena conseguiram prometer uma quantidade de apresentações notavelmente maior do que o edital solicitava. É claro que cada artista responde a motivações e pulsões criativas diferentes, e a escolha por desenvolver um espetáculo solo não necessariamente teve como motivação maior o recurso disponibilizado. Porém, quando pensamos no total de projetos aprovados, incluindo os grupos, notamos que os artistas têm focado não somente na concepção da obra, mas também na circulação. Essa dupla intenção de criar e circular, a fim de driblar a concorrência, pode ocasionar escolhas estéticas que desprivilegiam o foco da criação e investigação, para fazer caber os custos de circulação, mostrando, mais uma vez, como a política cultural tem ditado o tipo de proposta apresentada, que inclui espetáculos de fácil adaptação, sem cenários grandiosos, capazes de circular em diferentes espaços.

Seria interessante que o Edital oferecesse o fomento por subcategorias, assim os proponentes poderiam se inscrever levando em conta a quantidade de dançarinos e equipe técnica envolvida na criação. Com o mesmo recurso financeiro destinado a todos, projetos de solos e duos de dança podem prometer uma temporada maior, o que, por consequência, promove uma estimativa de público maior, maior potencial de descentralização geográfica (capacidade de percorrer diferentes cidades mesmo sob o respaldo de um edital de criação), e

⁹⁰ A relação de coimplicância entre dança e políticas culturais está mais bem explicada no item 4.3.2 “Cidades da Temporada”.

essa diferença pode levar à uma concorrência desleal em relação às contrapartidas oferecidas por grupos com muitos integrantes.

Alguns grupos parecem ter se formado especialmente para o cumprimento do edital, uma vez que não apresentaram currículo de dançarinos envolvidos e prometeram abrir chamamento para elenco. É, no mínimo, espantoso que se tenham aprovado projetos desconhecendo-se os dançarinos do elenco, em um concurso público com baixa previsão orçamentária, o qual aprova menos de uma dezena de projetos por ano, na maioria das vezes. Esse deveria ser um dos critérios mais importantes, a fim de se fomentar a dança em resistência pelo Estado. Como comprovar e garantir “a qualificação dos artistas e técnicos envolvidos” (critério de avaliação presente nos editais) desconhecendo seus respectivos currículos? Infelizmente, o escasso recurso tem sido destinado também para novas configurações que se criam a partir do edital⁹¹, as quais não sugerem sequer a continuidade do grupo após o cumprimento das contrapartidas, extravasando ainda mais as diferenças nos processos de formação de dançarinos, uma vez que despontam mais os projetos que conseguem anunciar suas motivações nos moldes de um projeto de pesquisa e, muitas vezes, agregam na ficha técnica artistas com formação e/ou titulação acadêmica, como observado nos resultados desta pesquisa.

Quanto à temporada de apresentações, a maioria dos projetos aprovados (aproximadamente 74%) prometeu mais apresentações do que o governo do Estado requisitava como obrigatório, o que indica, além da grande concorrência, uma falta de consciência do valor do próprio trabalho. Chamam atenção alguns projetos que prometeram quase o triplo de apresentações requeridas. Além das contrapartidas obrigatórias, foram prometidos: ensaios abertos, oficinas formativas, conversas com o público após as apresentações, sessão de fotos, site com informações sobre o projeto, e até arrecadação de alimentos. Quando o projeto oferece muitas contrapartidas e principalmente muitas viagens (em um concurso público que supostamente não prioriza a circulação, e sim a criação), é provável que a equipe de trabalho seja mal remunerada. Não se sabe até que ponto o orçamento é avaliado com dedicação dentro deste processo seletivo, mas a quantidade excedente de contrapartidas, neste caso, poderia ser interpretada como um demérito pela Comissão de Análise e não como virtude ou excelência do projeto.

⁹¹ Vale lembrar que o ProAC Editais possui a modalidade “Primeiras Obras de Dança”, que supostamente agrega artistas em seus primeiros experimentos de criação. Sendo assim, este argumento não pretende excluir artistas em diferentes fases de trajetória.

Estes indicadores encontram respaldo em outros estudos. Giltane Paes (2015) sugere que a polivalência tem sido a única possibilidade de existência da relação entre agentes da dança e Estado. Os pesquisadores Couto, Silveira e Philippi (2019), apontam que a crescente acumulação de funções e responsabilidades dos artistas estampa um perfil polifacético e um modo de produção com características pós-fordistas, conferindo uma superexploração do artista, ausência de contratos formais de trabalho e de regulação trabalhista, dentre outras questões. Vera Bicalho (2015) afirma que a cultura dos editais já se demonstrou danosa às artes, uma vez que essa forma de distribuição de recursos obriga os trabalhadores da cultura a se ajustarem a um cronograma nem sempre honesto ou suficiente, afetando a qualidade dos trabalhos, ao mesmo tempo em que fazem cada vez mais com menos, sugerindo duas ou três ações para garantir a realização de uma, muitas vezes a que interessa.

Uma possível estratégia seria limitar a quantidade de apresentações, para que os proponentes concorram em maiores condições de equidade, e para que a lógica de quem promete mais por menos seja enfraquecida. Embora não publicado no edital, existe um critério implícito ao entendimento dos proponentes: “quanto mais promessas de contrapartida, maiores as chances de aprovação”. Neste caso, ao invés do Edital solicitar um mínimo de seis apresentações, ele poderia solicitar exatamente seis apresentações. Limitar a quantidade de apresentações, e até mesmo a quantidade de cidades da temporada, poderia auxiliar a Comissão Avaliadora a enxergar os projetos sem tanta heterogeneidade, principalmente em um edital de produção, que supostamente não deveria supervalorizar a circulação. Dessa forma, o Estado, de fato, respeitaria o direito de produzir cultura, sem necessidade de tantas contrapartidas, apenas a criação do próprio espetáculo, objeto do edital.

Tanto a estimativa de público quanto a carta de anuência não parecem ser critérios de exclusão neste concurso público. Mais da metade dos projetos aprovados não apresentaram sequer uma carta de anuência. Apenas 6 dos 38 projetos analisados apresentaram cartas de anuência de todos os espaços que receberiam apresentações. A estimativa de público variou bastante entre os projetos, mas a maioria apostou em uma expectativa de público de 1.000 a 5.000 pessoas no total de ações prometidas.

A estimativa de público poderia não ser solicitada, estrategicamente, no momento de inscrição. A falta de estimativa de público poderia desincentivar o alto número de ações dentro do projeto (uma vez que as ações criam uma estimativa de público ilusória) e, por consequência não incentivaria a precarização do trabalho. Aspectos sobre a divulgação das apresentações e o alcance pretendido com a divulgação são bem mais relevantes para a formação de público do

que a estimativa de público. A comprovação do público presente deve compor a prestação de contas dos projetos por meio de relatórios, registro em fotos, vídeos e/ou declarações dos espaços que receberam as apresentações e essa comprovação tende a ser mais transparente do que a estimativa de público no momento da inscrição. Ademais, o entendimento sobre a criação fomentada pelo poder público deve ser diferente do entendimento de uma criação de um produto de entretenimento, que tem o papel de agradar a grande massa, como as indústrias culturais. A produção fomentada deveria ser livre da alta expectativa de público, uma vez que propostas artísticas podem ter como foco apresentações para públicos pequenos, dispostos próximos ao espaço cênico da obra. Ademais, as propostas, muitas vezes, não partem da premissa de entreter e agradar, tampouco do foco no consumo de mercadorias e fidelização de clientes.

É fundamental vislumbrar este concurso público como uma ação que se configura como um instrumento de política cultural e não a política cultural em si. Esta ação tem como principal objetivo fomentar diferentes atuações em dança pelo estado. Envolve profissionais com educação formal em dança, mas também profissionais com notório saber e outras formações diversas, muitas vezes relacionadas à própria conjuntura ou contexto da dança, que pode ser transmitida oralmente, que pode ser vivenciada nas ruas, passada de geração em geração, em ambientes e condições diversos. Muitas danças não caberão no formato requerido pelo edital. Ou, quando cabem, com muito esforço, ficam aquém das justificativas, referências bibliográficas, e projetos de pesquisa de proponentes com algum tipo de vínculo ou formação acadêmica. Por isso, é fundamental que as Comissões de Análise sejam compostas por profissionais de diferentes regiões do Estado, e não somente de Campinas e São Paulo, e com trajetórias diversas dentro da dança, agregando distintas formações em dança e experiências profissionais. É inaceitável que integrem a Comissão de análise profissionais que não são do campo da dança, o que vai contra o artigo 16 da Lei ProAC (Lei n.º 12.268, de 20 de fevereiro de 2006), que prescreve que as comissões julgadoras deverão ser compostas por 5 (cinco) membros de notório saber na área de atuação definida pelo respectivo edital, nesse caso, a dança.

Os projetos contemplados, bem como os nomes e biografias dos integrantes das Comissões de Análise, devem estar disponíveis e de fácil acesso no site da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, tornando possível o acompanhamento das regras presentes no edital e garantindo, assim, o princípio da transparência pública. Vale lembrar que, no ano de 2019, um projeto foi aprovado mesmo sem oferecer uma contrapartida obrigatória prevista pelo edital.

Seguindo os apontamentos de Lima e Ortellado (2013), se os processos seletivos do fomento público, via ProAC editais, apresentassem resultados de carácter eliminatório e não somente classificatório, ou seja, se os projetos se mostrassem habilitados ou inabilitados ao final do concurso, talvez a quantidade de “habilitados” retratasse uma perspectiva mais próxima do real sobre o montante de recursos que seria necessário para que todos ou o máximo possível de dançarinos fossem contemplados. Possivelmente, a listagem de projetos com potencial de realização seria maior do que a lista de aprovação classificatória (que apenas inclui alguns suplentes), e este dado revelaria um indicador valioso na luta por maiores recursos financeiros destinados ao campo da dança.

Todas as proposições e conclusões desta seção não são verdades absolutas, uma vez que foram analisados apenas 5 anos deste processo seletivo, ProAC – Edital de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança, em vigor desde 2006. Mais pesquisas nesse campo, com diferentes recortes de tempo e objetos de estudo, são extremamente necessárias. Contudo, quando se avalia metodologicamente uma determinada política social, é natural que mudanças sejam sugeridas, na tentativa de estimular resultados distintos, mais inclusivos e eficientes. Experimentos precisam ser feitos e resultados precisam ser analisados, com frequência. Uma política de fomento em curso sem avaliação, sem crítica, sem testes e estratégias, corre o risco de ficar engessada e desatualizada, não representativa das demandas reais das comunidades e não competente para, de fato, incentivar a arte de modo democrático, digno, justo e plural.

A política de editais que, de início, era almejada por tantos artistas e vislumbrada como uma chancela de alto reconhecimento e apoio financeiro, agora tem como característica principal fazer muito com pouco, desempenhar muitas ações com baixa previsão orçamentária (principalmente se considerarmos os índices de inflação anuais e os valores do fomento sem acréscimo ao longo dos anos). Uma aposta ousada e corajosa essa de quem despende tempo de dedicação para escrever um projeto e concorrer ao fomento “*fast food*” (IANNITELLI, 2012), ou “*fast cult*” (MATOS, 2014), e sem direitos sociais que possibilitem um trabalho protegido. Quase uma aposta daquelas em que não se deseja ganhar. Uma aposta em que os ônus ultrapassam os bônus.

A problemática de profissionais mal remunerados impacta, também, no próprio trabalho prometido ao poder público, uma vez que estes profissionais, para garantir uma sustentabilidade digna, continuarão desenvolvendo outros trabalhos paralelamente ao projeto fomentado, comprometendo muitas vezes a agenda de dedicação à criação artística e conferindo uma polivalência ainda maior, a polivalência do trabalhador da cultura em todo o seu desempenho

ocupacional. Nesse caso, pouco podem fazer os dançarinos, em termos de mudanças reais na dinâmica de trabalho e de multitarefas, se os editais não caminharem para uma política de apoio continuado, de médio a longo prazo, e de carácter estrutural.

Além de todos os desafios presentes no fomento via editais, há de se considerar as relações de trabalho desenvolvidas a partir do “projeto”. Uma vez que esta política cultural, imersa no neoliberalismo econômico, incentiva ações pontuais e não carreiras artísticas, ou projetos e não pessoas, destaca-se o grande constrangimento presente: a precarização dos trabalhadores da cultura⁹² que atuam como MEI e embora tenham sido incluídos em uma série de normativas do mundo jurídico-empresarial, como a possibilidade de emitir notas fiscais, ainda são indivíduos esporadicamente desempregados, como aponta o pesquisador Gustavo Machado (2021).

Ademais, é preciso pensar a política cultural para além dos editais, pois eles não darão conta de suprir todas as especificidades e desafios do trabalho em dança. Vera Bicalho (2015) aponta que não há como acusar ou combater o atual contexto da dança e as possibilidades de sustentabilidade na carreira artística sem considerar que é preciso modificar o pensamento dos gestores públicos e responsáveis pelas pastas de equipamentos culturais, e até mesmo de gestores e curadores do setor privado que exigem obras inéditas a todo momento, sem levar em conta, por exemplo, o número de habitantes e potencial de público das cidades. É fundamental ampliar as políticas públicas, implementando ações de temporadas prolongadas, subsidiando ou minimizando custos de locação, equipando adequadamente os teatros, incentivando o trabalho de técnicos desses espaços, auxiliando na divulgação de projetos de temporada. Vera ressalta ainda, que, sem continuidade e longevidade dos trabalhos, fica cada vez mais difícil a manutenção do trabalho profissional em dança.

Infelizmente, a coleta de documentos desta pesquisa não apresentou dados quanto a etnia/cor, gênero ou pessoa com deficiência, uma vez que, no ato da inscrição, esse levantamento não foi realizado na plataforma online do ProAC Editais. Os editais de 2016 a 2020 (recorte da pesquisa) não apontam indutores de inclusão com acréscimo na pontuação quanto a etnia/cor, gênero ou pessoa com deficiência, política adotada nos editais mais recentes, de 2021 e 2022.

A pesquisa não pôde alcançar o perfil dos inscritos e não-aprovados, mas os dados até aqui apresentados corroboram para a conclusão de que o edital ProAC, nessa modalidade e

⁹² “Trabalhadores da cultura” aqui se refere as diversas relações de trabalho, levando em conta a ficha técnica dos projetos (não apenas os proponentes MEI).

recorte temporal, tem desempenhado um papel relevante, mas não eficiente, na democratização de incentivos, não só geograficamente, mas também quanto à diversidade de formações e pluralidade de estilos de dança existentes nesse campo artístico. Além disso, esta ação cultural tem fomentado alta concorrência entre os agentes da dança, que, no anseio pela aprovação, prometem uma dinâmica de trabalho precária, sequer capaz de garantir a qualidade da criação. Se há qualidade, é por esforço dos agentes, e não por mérito das condições de trabalho fomentadas.

O perfil criativo, subjetivo e de difícil valoração que permeia o trabalho nas artes demanda dos artistas um envolvimento maior do que aquele relacionado à criação e experimentação artísticas (que, por si só, já tem grandes proporções). Soma-se a isso a necessidade de engajamento político para defesa de garantias essenciais, como orçamento adequado à área, cumprimento da legislação, transparência pública, políticas públicas efetivas e de continuidade, representação política etc., expandindo ainda mais a agenda e comprometimento do artista (COUTO; SILVEIRA; PHILIPPI, 2019).

É necessário aos profissionais da dança não somente concorrer em editais como compor as comissões de elaboração, revisão e avaliação desses editais. Somente desse modo as incoerências presentes nesses mecanismos serão diminuídas (BICALHO, 2015).

Algumas pesquisas descobertas ao longo desta dissertação reforçam a constatação de que a aliança entre a esfera pública e a pesquisa acadêmica, por meio de análises regionais, macro análises e levantamentos quanti-qualitativos são de fundamental importância para: o mapeamento do setor; a verificação da efetividade de políticas culturais propostas; o entendimento de demandas da dança, muitas vezes específicas e complexas; a identificação do modo de organização do trabalho de agentes da dança (com frequentes atualizações); o acompanhamento das políticas culturais em andamento, bem como para a construção de novos programas. Impossível sonharmos com políticas estruturantes para o campo da dança sem conhecermos os indicadores reais do modo de organização e dinâmica do trabalho de dançarinos. Como intervir estruturalmente sem se conhecer a real precariedade do trabalho em dança?

Como perspectiva de um estudo futuro, a análise dos orçamentos dos projetos poderia ser o objeto de estudo de uma próxima pesquisa. Indicadores a respeito da aplicação do recurso público, como: quanto foi destinado aos recursos humanos, quanto foi destinado à criação e produção do espetáculo, qual porcentagem foi destinada à temporada de apresentações e divulgação etc. são de extrema importância para detectar demandas reais dos agentes da dança,

bem como identificar a organização dos modos de produção e até mesmo se o fomento tem sido aplicado de modo a construir condições dignas ao trabalho do artista.

Outra perspectiva de estudo futuro seria entrevistar alguns proponentes que tiveram seus projetos aprovados e compreender como estes projetos se desenvolveram na prática, comparando o planejamento e a execução, levando em conta aspectos qualitativos, em relação até mesmo ao processo criativo da obra inédita. Dessa forma, os próprios artistas contariam suas experiências e visões sobre o desenvolvimento dessa política de fomento.

Outra perspectiva, ainda, seria debruçar o olhar sobre a Comissão de Análise de Projetos. Conhecer o processo de treinamento dos pareceristas pelo setor responsável, saber se tiveram um formulário objetivo para seguir e preencher (considerando os critérios de avaliação do edital) ou se o processo foi realizado de modo mais subjetivo e autônomo, identificar se os projetos foram lidos por todos ou foram divididos entre os pareceristas, são alguns aspectos relevantes ao cumprimento dos objetivos desta política cultural. Por meio de questionários fechados e entrevistas abertas com os integrantes das Comissões, poderia ser traçado todo o mecanismo de gestão desse processo de avaliação, a fim de contribuir com a transparência pública e com o amadurecimento deste processo seletivo, que possui diferentes fases (publicação do edital, inscrição de projetos, avaliação de propostas, avaliação do proponente pessoa jurídica e de documentos para contratação, desenvolvimento do projeto, prestação de contas parcial e final etc.).

O Edital ProAC é, sem dúvida, um dos caminhos possíveis para a produção de uma obra inédita de dança no estado de São Paulo, mas não deveria ser o único, uma vez que se configura uma política inclusiva e excludente. Os indicadores encontrados nesta pesquisa podem ser relevantes aos agentes de dança, com ou sem experiência no campo da produção cultural, dentro e fora do Estado de São Paulo. Acreditamos, também, que os indicadores encontrados podem se tornar disparadores de outras pesquisas, devido aos diversos recortes que podem ser feitos a partir desta análise. Esta pesquisa pode, ainda, encontrar agentes da esfera pública, interessados no monitoramento, na análise constante e processual do ProAC Edital – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança, do Governo do Estado de São Paulo.

Por fim, reforço que o objetivo genuíno deste trabalho nunca foi criticar o conteúdo dos projetos, ou a escrita dos proponentes. Retomo o início de toda a dissertação, com a epígrafe de Eliane Brum (2021, p. 93): “Fracassar é uma condição de quem escreve”.

A dança sempre escapa. A dança transborda, a dança é maior.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. Artefatos cognitivos e técnica de dança. **Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**. São Paulo, n. 4, p. 49-59, jul./dez. 2010. Disponível em: https://www.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2010/edicao_4/4-artefatos_cognitivos_e_tecnica_de_danca-daniella_aguiar-joao_queiroz.pdf. Acesso em: 7 jan. 2023.
- AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. Dancing outside the box: o papel dos artefatos cognitivos na criatividade. **PÓS: revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 255–265, nov. 2016/abr. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15751>. Acesso em: 7 jan. 2023.
- AVELAR, R. **O avesso da cena**: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.
- BLUM, B.; MORAES, C. Ministério da Cultura terá orçamento recorde de mais de R\$ 10 bilhões em 2023. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 dez. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/12/ministerio-da-cultura-tera-orcamento-recorde-de-mais-de-r-10-bilhoes-em-2023.shtml>. Acesso em: 27 dez. 2022.
- BRAGA, T.; GORZIZA, A.; BUONO, R. O rombo no orçamento da cultura. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, ed. 195, 19 dez. 2022. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-rombo-no-orcamento-da-cultura/>. Acesso em: 27 dez. 2022.
- BRASIL. Congresso Nacional **Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF: Congresso Nacional, 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 7 jan. 2023.
- BRASIL. Ministério do Turismo. **Mapa da cultura**. Brasília, DF: MT, 2017. Disponível em: <http://mapas.cultura.gov.br/>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- BRASIL. Ministério da Cultura. **Câmara e Colegiado Setorial de Dança**: relatório de atividades 2005-2010. Brasília, DF: CNPC, 2010.
- BEZERRA, T. G. **A emergência do Sistema Nacional de Cultura**. Curitiba: Appris, 2022.
- BICALHO, V. Instabilidade na vida artística ou a permanência da Quasar Cia. de Dança. In: VELLOSO, M.; GUARATO, R. (org.). **Dança e política**: estudos e práticas. Curitiba: Kairós Edições, 2015.
- BONFIM, M. V. **Transparência e accountability na comunicação pública**: impactos da Lei de Acesso à Informação nos órgãos públicos paulistas. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.
- BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, abr./jun. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011. Acesso em: 29 abr. 2022. <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>

BOTELHO, I.; NUSSBAUMER, G. Dossiê políticas culturais para as artes. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 10, n. 2, p. 6-10, jul./dez. 2017. BOTELHO, I.; NUSSBAUMER, G. Dossiê políticas culturais para as artes. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 10, n. 2, p. 6-10, jul./dez. 2017. <https://doi.org/10.9771/pcr.v10i2.26953>

BRUM, E. **Banzeiro Òkòtò**: uma viagem à Amazônia Centro do Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CALABRE, L. **Escritos sobre políticas culturais**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2019. <https://doi.org/10.7476/9786556300849.0010>

CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, A. A. C., BARBALHO, A. (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 87-108. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2023.

CAMPANERUT, C. **Após série de desgastes, Ana de Hollanda deixa Ministério da Cultura; Marta Suplicy assume**. Brasília, DF, 11 set. 2012. Portal: Notícias Uol.Política. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2012/09/11/apos-serie-de-degastes-ana-de-hollanda-deixa-ministerio-da-cultura.htm>. Acesso em: 27 abr. 2022.

CAMPOS, A. L. A.; GODOY, M. G. G.; SILVA, M. S. Políticas culturais Guarani Mbya – ProAC Indígena. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 11, n. 1, p. 344-367, jan./jun. 2018. <https://doi.org/10.9771/pcr.v11i1.26311>

CARVALHO, M. S. **Direitos culturais e organização política da dança**: ritmos diversos nas políticas públicas brasileiras. 2019. 227 f. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://docplayer.com.br/208525514-Marcella-souza-carvalho-direitos-culturais-e-organizacao-politica-da-danca-ritmos-diversos-nas-politicas-publicas-brasileiras.html>. Acesso em: 01 maio 2022.

CHAUÍ, M. Cultura e democracia. **Crítica y Emancipación**: revista latinoamericana de ciencias sociales, Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 53-76, jun. 2008. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2023.

CHAUÍ, M. Cultura política e política cultural. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, abr. 1995. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/FKYqvPJSw3ChWVF6dbkJJDv/?lang=pt>. Acesso em: 20 dez. 2022. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141995000100006>

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COLETIVO FULIGEM DE COMUNICAÇÃO E ARTE. Homepage. Apresenta informações sobre o coletivo. Disponível em: <https://www.fuligem.com.br/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

COOPERATIVA PAULISTA DE DANÇA. Homepage. Apresenta informações sobre a cooperativa. Disponível em: <https://www.coopdanca.com.br/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

COUTO, M. C. A.; SILVEIRA, R. R.; PHILIPPI, R. Versões e inversões do trabalho nas artes do corpo: entre o artista superexplorado e o polifacético. *In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA*, 6., Salvador. **Anais [...]**. Campinas: Galoá, 2019. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2019/trabalhos/versoes-e-inversoes-do-trabalho-nas-artes-do-corpo-entre-o-artista-superexplorad?lang=pt-br>. Acesso em: 11 jan. 2023.

CRESWELL, J. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Porto Alegre: Armed, 2007.

CUNHA, M. H. **Planejamento estratégico de projetos e programas culturais**. São Paulo: Editora SENAC, 2018.

DAVEL, E.; CORA, M. A. J. Empreendedorismo cultural cultura como discurso, criação e consumo simbólico. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 9, n. 1, p. 363-397, jan./jun. 2016. <https://doi.org/10.9771/pcr.v9i1.10035>

DEFINA, R. A. A.; LIMA, R. R.; YOSETAKE, A. L. Homepage. Portal desenvolvido por Young Dog. Ribeirão Preto, 2021. Apresenta informações sobre a Companhia Pé na Tábua. Disponível em: <https://ciapenatabua.com.br/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

DORIA, K.; CLETO, M. **Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2016.

EDITAL: mostra dança. Concepção: Fábio Osório Monteiro. Vídeo. São Paulo, 2012. 1 vídeo (48 min.). Espetáculo de dança contemporânea, gravado em outubro de 2012, no Itaú Cultural, em São Paulo/SP, dentro da Mostra Dança. Disponível em: <https://youtu.be/iu6s9yxkZO4>. Acesso em: 23 abr. 2022.

FÓRUM DE ARTES DO LITORAL, INTERIOR E GRANDE SÃO PAULO (FLIGSP). Homepage. Apresenta informações sobre o coletivo. Disponível em: <https://fligsp.org/>. Acesso em: 24 abr. 2022.

GIL, G. **Cultura é um bom negócio, mas que seja para todos**. São Paulo, 11 maio 2006. Portal: Cultura e Mercado. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/gilberto-gil-cultura-e-um-bom-negocio-mas-que-seja-para-todos/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

GIMENEZ, F. A. P. Empreendedor cultural: uma identidade rejeitada? **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 11, n. 1, p. 369-392, jan./jun. 2018. <https://doi.org/10.9771/pcr.v11i1.24410>

GUIMARÃES, F., SILVA, R. Estudos sobre financiamento e fomento à cultura nos estados e Distrito Federal. *In: RUBIM, A. A. C.; VASCONCELOS, F. P. (org.). Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e Distrito Federal*. Salvador: EDUFBA, 2017.

HERMANN, D. Homepage. Blog: Coisas de Dudude. Apresenta informações sobre a artista. Disponível em: <http://coisasdedudude.blogspot.com/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

IANNITELLI, L. M. Processos compositivos em dança e políticas culturais: co-implicâncias políticas e estéticas. *In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA. 2., 2012. São Paulo. Anais [...].* Campinas: Galoá, 2012. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2012/trabalhos/processos-compositivos-em-danca-e-politicas-culturais-co-implicancias-politicas?lang=pt-br>. Acesso em: 11 jan. 2023.

IBGE. Coordenação de População e Indicadores Sociais. **Sistema de informações e indicadores culturais: 2009-2020.** [S. l.]: IBGE, 2021. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101893>. Acesso em: 24 abr. 2022.

IBGE. **IBGE investiga a Cultura nos municípios brasileiros.** [S. l.], 2007. Portal: IBGE Agência de Notícias. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/13361-asi-ibge-investiga-a-cultura-nos-municipios-brasileiros>. Acesso em: 26 fev. 2022.

KATZ, H. Conexões entre o corpo apps e o mundo regido por editais. *In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 4., 2015. Santa Maria. Anais [...].* Campinas: Galoá, 2015. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2015/trabalhos/conexoes-entre-o-corpo-apps-e-o-mundo-regido-por-editais?lang=pt-br>. Acesso em: 11 jan. 2023.

LIMA, C. L. C. Políticas culturais para o desenvolvimento: o debate sobre as indústrias culturais e criativas. *In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2007, Salvador. Anais [...].* Salvador: UFBA, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/CarmenLuciaCastroLima.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2023.

LIMA, L.; ORTELLADO, P. Da compra de produtos e serviços culturais ao direito de produzir cultura: análise de um paradigma emergente. **Revista de Ciências Sociais Dados**, Rio de Janeiro, v. 56, n. 2, p. 351-382, 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/218/21827806004.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2023.
<https://doi.org/10.1590/S0011-52582013000200004>

MACEDO, V.; PEREIRA, S. Olhares sobre o Programa de Fomento à Dança. *In: ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 4., 2015, Santa Maria. Anais [...].* Campinas: Galoá, 2015. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2015/trabalhos/olhares-sobre-o-programa-de-fomento-a-danca?lang=pt-br>. Acesso em: 11 jan. 2023.

MACHADO, G. P. Entre desemprego e freelance: a atual configuração do mundo do trabalho na cultura a partir da ocupação de produtores culturais como microempreendedores individuais. **Revista Cantareira**, Niterói, n. 34, p. 432-449, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/44513>. Acesso em: 17 dez. 2022.

MACHADO, G. P. Viver de Cultura: reflexões iniciais sobre trabalho cultural, neoliberalismo e a formalização da ocupação de produtor/a cultural no Rio de Janeiro como

microempreendedor individual. In: DOMINGUES, J.; REQUIÃO, L.; FRYDBERG, M. (org.). **Interlocuções entre cultura, trabalho e economia = Conversations between culture, work and economy**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020.

MARANHÃO, C. M. S. A.; SOUSA, I. Indústria cultural e educação patrimonial: reflexões ainda necessárias. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 10, n. 1, p. 261-282, jan./jun. 2017. <https://doi.org/10.9771/pcr.v10i1.16797>

MARTINS, M. I.; TAVARES, L. F.; RODRIGUES, M. S. O discurso do empreendedor cultural e seus reflexos na cena alternativa da cidade de Pelotas (RS). **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 9, n. 1, p. 210-243, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/16658>. Acesso em: 11 jan. 2023. <https://doi.org/10.9771/pcr.v9i1.16658>

MATOS, L. H. A. (Des)conjunturas das políticas setoriais para a dança: uma análise do papel da Funarte e do Edital Klauss Vianna. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 10, n. 2, p. 95-118, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24292>. Acesso em: 11 jan. 2023. <https://doi.org/10.9771/pcr.v10i2.24292>

MATOS, L. H. A. La danza sitiada en el Brasil post-2016: resonancias de volver a la derecha y de las perspectivas neoliberales para las artes. In: LACHINO, H.; MATOS, L. (ed.). **La danza en tiempos de crisis y re(ex)istencia**. Ciudad de México: Difusión Cultural UNAM - Dirección de Danza, 2021.

MATOS, L. H. A.; NUSSBAUMER, G. M. (coord.). **Mapeamento da dança**: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil. Salvador: UFBA, 2016.

MATOS, L. H. A.; NUSSBAUMER, G. M. Modos de sobrevivência para compor grupidades: pistas das relações de trabalho indicadas pelos grupos, companhias e coletivos participantes da pesquisa “mapeamento da dança”. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 13., 2017, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: CULT, 2017. v. 1. p. 1-15.

MATOS, L. H. A. Redes em tramas: articulações da dança no Brasil visando à ampliação das políticas culturais para a dança. In: MATOS, L. (org.). **Territórios em Rede n.2**. Montevideo: Rede Sulamericana de Dança, 2011.

MATOS, L. H. A. The Current State of Dance Micro and Macro Policies in Brazil. In: CONGRESS ON RESEARCH IN DANCE. [S. l.]. **Proceedings [...]**. [S. l.]: Cambridge University Press, 2014. p. 114-120. <https://doi.org/10.1017/cor.2014.16>

MENDES, L. A regeneração urbana na política de cidades: inflexão entre o fordismo e o pós-fordismo. **Revista Brasileira de Gestão Urbana**, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 33-45, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/urbe/a/3N9PYJv3CJ8WntFbMVYnVCM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 11 jan. 2023. <https://doi.org/10.7213/urbe.7784>

MICHETTI, M.; BURGOS, F. Fazedores de cultura ou empreendedores culturais? Precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 9, n. 2, p. 582-604, jun./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/17782/14250>. Acesso em: 11 jan. 2023. <https://doi.org/10.9771/pcr.v9i2.17782>

MOLINA, A. Três ou quatro apontamentos sobre a formação em dança no Brasil. In: MATOS, L. (org.). **Territórios em Rede n.2**. Montevideo: Rede Sulamericana de Dança, 2011.

MONTEIRO, F. O. Homepage. Apresenta informações sobre o artista. Disponível em: <https://fabioosoriomonteiro.wordpress.com/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

MONTEIRO, F. O. Sustentabilidade na arte: algumas perguntas e uma pitada de dendê. **Subtexto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, Ano XV, n. 14, 2019. Disponível em: <https://galpaocinehorto.com.br/cpmt/revista-subtexto/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

MOREIRA, R.; SPADA, L. **O fim do ministério da cultura**: reflexões sobre as políticas culturais na era pós-MinC. Santos: Imaginário Coletivo, 2021.

MOVIMENTO MUDANÇA RIBEIRÃO. **Homepage**. Apresenta informações sobre o coletivo. Disponível em: <https://mudancaribeirao.blogspot.com/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

MUTA, J. Ministério da Cultura é refundado pelo governo Lula. **Folha de Pernambuco**, Recife, 4 jan. 2023. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/ministerio-da-cultura-e-refundado-pelo-governo-lula-confira-o-perfil/252787/>. Acesso em: 7 jan. 2023.

NASCIMENTO NETO, P. *et al.* Políticas públicas, democracia e eficiência: diferentes protagonistas de um mesmo enredo. **Cuadernos de Vivienda y Urbanismo**, Bogotá, v. 9, n. 17, p. 68-98, enero-jun. 2016. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cvyu/article/view/16842>. Acesso em: 11 jan. 2023.

NUSSBAUMER, G. As políticas para as artes e a Fundação Nacional de Artes: 2003-2016. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 10, n. 2, p. 11-34, jul./dez. 2017. <https://doi.org/10.9771/pcr.v10i2.24327>

OLIVEIRA, L. M. B. **Corpos Indisciplinados**: ação cultural em tempos de biopolítica. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade de São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, M. C. S. Pós-fordismo e reflexos nos contratos de trabalho. **Revista da Faculdade de Direito UFPR**, Curitiba, v. 43, n. 0, p. 1-17, 2005. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/direito/article/view/7038>. Acesso em: 6 dez. 2022. <https://doi.org/10.5380/rfdufpr.v43i0.7038>

PAES, G. B. A. **As relações de controle entre os agentes da dança e o estado da Bahia**: centralizações de poder e pulverização do dissenso. 2015. 94 f. Dissertação (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/23702>. Acesso em: 1 maio 2022.

PAIVA NETO, C. B. Modelo federal de financiamento e fomento à cultura. *In*: RUBIM, A. A. C.; VASCONCELOS, F. P. (org.). **Financiamento e fomento à cultura no Brasil**: estados e Distrito Federal. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 15-62. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/25648/1/financiamento-fomento-cultura-Brasil-cult26-RI.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2023.

PERNICIOTTI, F. A. Editalização: uma questão de tempo! *In*: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 4., 2015. Santa Maria. **Anais** [...]. Campinas: Galoá, 2015. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2015/trabalhos/editalizacao-uma-questao-de-tempo?lang=pt-br>. Acesso em: 1 dez. 2022.

PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Editais e Resultados ProAC 2016 - 2022**. São Paulo: Programa de Ação Cultural, 2016 - 2022. Disponível em: <https://proac.sp.gov.br/editais-e-resultado-proac-editais/>. Acesso em: 12 nov. 2022.

A PROJETISTA. Concepção: Dudude Hermann. Belo Horizonte, 2012. 1 vídeo (5 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/38032736>. Acesso em: 23 abr. 2022.

QUEIROZ, I. A. A Construção, os desafios e as dificuldades na Implantação dos Sistemas de Cultura no Estado e na Cidade de São Paulo. *In*: CALABRE, L.; DOMINGUES, A.; CABRAL, E. (org.). SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 9., 2018. Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

QUEIROZ, I. A. A produção cultural responsável: uma reflexão histórica e prática. *In*: BARROS, J. M.; BEZERRA, J. H. (org.). **Gestão cultural e diversidade**: do pensar ao agir. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 243-263. Disponível em: https://editora.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2018/Gest%C3%A3o/2018_Gestao_cultural_e_diversidade.pdf. Acesso em: 11 jan. 2023.

QUEIROZ, I. A. As leis de incentivo à cultura em São Paulo: panorama estadual e municipal. **Revista Pensamento & Realidade**, São Paulo, ano 16, v. 28, n. 7, p. 106-119, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pensamentorealidade/article/view/17985/13351>. Acesso em: 11 jan. 2023.

QUEIROZ, I. A. O Sistema Nacional de Cultura é o SUS da cultura! *In*: BEZERRA, T. G. **A emergência do sistema nacional de cultura**. Curitiba: Appris, 2022.

QUEIROZ, I. A. **Projeto cultural**: as especificidades de um novo gênero do discurso. 199f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-30092014-183842/publico/2014_IntiAnnyQueiroz_VCorr.pdf. Acesso em: 11 jan. 2023.

REDE FORA DO EIXO. **Homepage**. Apresenta informações sobre a organização. Disponível em: <https://foradoeixo.org.br/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

REIS, D. S. Dança, técnica e criação: significações sociais no corpo que dança. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., 2008, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ABRACE, 2008.

TEXTO base. *In*: CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA, 2., 2010, Brasília, DF. **Anais [...]**. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2010. p. 33-53. Disponível em: <http://cnpq.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/3/2017/04/Anais-II-CNC.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2023.

RUBIM, A. A. C. Financiamento e fomento à cultura no Brasil: dimensões nacionais e estaduais. *In*: MARTINS; MACEDO (ed.). **Políticas da língua, da comunicação e da cultura no espaço lusófono**. [S. l.]: Universidade do Minho, 2019, p. 129-154. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/62825/1/2019_Martins_Macedo_PoliticasDaLingua.pdf. Acesso em: 11 jan. 2023.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. *In*: RUBIM, A. A. C., BARBALHO, A. (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 13-36. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2023.

RUBIM, A. A. C.; PAIVA NETO, C. B. Panorama do financiamento e fomento à cultura: estados e Distrito Federal. *In*: RUBIM, A. A. C., VASCONCELOS, F. P. (org.). **Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e Distrito Federal**. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 99-178. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/25648/1/financiamento-fomento-cultura-Brasil-cult26-RI.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: passado e presente. *In*: RUBIM, A. A. C.; ROCHA, R (org.). **Políticas Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 29-48. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34401/1/políticas-culturais-RI.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023. <https://doi.org/10.9771/EDUFBA.L.2012.9788523210045.cap02>

SAMPAIO, D. **Elaboração de projetos para o desenvolvimento de agentes e agendas**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021.

SÃO PAULO (Estado). **Análise dos Impactos Econômicos e Sociais do Programa de Incentivo à Cultura do Estado de São Paulo – ProAC SP**: resumo executivo. [S. l.]: FGV Projetos, 2018. Disponível em: https://ocupearte.com.br/wp-content/uploads/2020/05/FGV_ProAC-SP_2018-12-18_completo.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

SÃO PAULO (Estado). Assembleia Legislativa. **Lei n.º 12.268**, de 20 de fevereiro de 2006. Institui o Programa Ação Cultural – PAC e dá outras providências: São Paulo: Assembleia Legislativa, 2006. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2006/compilacao-lei-12268-20.02.2006.html> . Acesso em: 29 ago. 2021.

SÃO PAULO (Estado). Ouvidoria Geral do Estado. **Relatório de atividades: 1º semestre de 2018**. SÃO PAULO, 2018. Disponível em: <http://www.ouvidoriageral.sp.gov.br/PDF/Relat%C3%B3rio%20Ouvidorias%201%C2%BA%20semestre%202018.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SÃO PAULO (Estado). **Portal da Transparência Estadual**. São Paulo, 2022. Portal. Disponível em: <http://www.transparencia.sp.gov.br/>. Acesso em: 3 abr. 2021.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Cultura. **Lei Aldir Blanc**. Portal da Transparência, [2021?]. Disponível em: <https://www.transparenciacultura.sp.gov.br/lei-aldir-blanc/>. Acesso em: 27 dez. 2022.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura e Economia Criativa. **Boletim Um: 10 anos de ProAC: Editais**. São Paulo, n.3, dez. 2016. Disponível em: <https://www.transparenciacultura.sp.gov.br/eesseers/2016/03/2017.02.17-Boletim-UM-n.-3-ProAC-Editais-1.pdf>. Acesso em: 24 out. 2021.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura e Economia Criativa, 2021. [**Conteúdo dos Projetos Aprovados no ProAC Edital de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança no período 2016 - 2020**]. Destinatário: Marcus Bellizzi. [S. l.], 12 maio 2021. 1 mensagem eletrônica. Enviada por e-mail.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura e Economia Criativa, 2021. [**Justificativa do Projeto não enviado**]. Destinatário: Marcus Bellizzi. [S. l.], 14 out. 2021. 1 mensagem eletrônica. Enviada por e-mail.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura e Economia Criativa, 2022. [**Registro da metodologia de análise**]. Destinatário: Marcus Bellizzi. [S. l.], 26 jan. 2022. 1 mensagem eletrônica. Enviada por e-mail.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura e Economia Criativa, 2022. [**Nome dos membros integrantes da comissão de análise dos editais de produção inédita e temporada de dança nas edições de 2016 - 2020**]. Destinatário: Marcus Bellizzi. [S. l.], 09 maio 2022. 1 mensagem eletrônica. Enviada por e-mail.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Cultura e Economia Criativa. **Série Histórica ProAC Editais**. São Paulo: UFEC, [2022?]. Arquivo da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjo68zop4f8AhUzqpUCHdYvCu0QFnoECC8QAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.transparenciacultura.sp.gov.br%2Fwp-content%2Fuploads%2F2022%2F08%2FSerie-Historica-ProAC-Editais-2006-a-2021.xlsx&usg=AOvVaw0ch_JN_kuiOr31JNR7a0RC. Acesso em: 20 dez. 2022.

SÃO PAULO (Estado). **Sistema integrado de informações ao cidadão**: relatório estatístico. São Paulo, 2023. Disponível em: <http://www.sic.sp.gov.br/RelatorioEstatistico.aspx>. Acesso em: 25 set. 2021.

SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Cultura. **Fomento à dança 5 anos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012.

SEGNINI, L. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA*, 13., 2007, Recife. **Anais [...]**. Recife: SBS, 2007. Disponível em: <http://idanca.net/wp-content/uploads/2008/03/liliana.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SEGNINI, L. Formação profissional de artistas: além dos números, experiências vividas. **ComSciência**, Campinas, n. 148, maio de 2013. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542013000400010&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 06 dez. 2022.

SEGNINI, L. Música, dança e artes visuais: aspectos do trabalho artístico em discussão. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 13, p. 93-108, set. 2012. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2013/01/Revista-Observat%C3%B3rio-IC-n.13.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SEMENSATO, C. A. G.; BARBALHO, A. A. A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 14, n. 1, p. 85-108, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/42565>. Acesso em: 27 dez. 2022.

SILVA, D. S. G.; LUCCAS, M. G. Políticas culturais paulistas: registro da identidade cultural de um povo. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 10, n. 2, p. 212-245, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/13690/16210>. Acesso em: 10 jan. 2023. <https://doi.org/10.9771/pcr.v10i2.13690>

SILVA, R. M. D. As políticas culturais brasileiras na contemporaneidade: mudanças institucionais e modelos de agenciamento. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 29, n. 1, p. 199-224, jan/abr. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/pkCD7nQQmzBs39DnCGXCyBf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2023. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922014000100011>

SILVEIRA, R. R. Dança e mercado: movimentos possíveis. *In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA*, 4., 2016, Goiânia. **Anais [...]**. Campinas: Galoá, 2016. p. 322-331. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2016/trabalhos/danca-e-mercado-movimentos-possiveis?lang=pt-br>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SOARES, F. M.; JARDIM, T. D. M.; HERMONT, T. B. V. **Acesso à informação pública: uma leitura da Lei n.º 12.527, de 18 de novembro de 2011**. Brasília, DF, 2013. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/496325/LAI_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 10 jan. 2023.

SOUZA, L. Considerações acerca da noção de técnica em dança. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS*, 7., 2012, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: ABRACE, 2012. Disponível em: http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/pesquisadanca/Luiza_Monteiro_-_Considera____es_acerca_da_no____o_de_t____cnica_em_dan____a.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

TAVARES, M. A. O empreendedorismo e a corrosão das leis trabalhistas. *In: JORNADA INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS*, 3., 2007, São Luís. **Anais [...]**. São Luís: UFMA, 2007. Disponível em:

<http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIII/html/Trabalhos/EixoTematicoB/2bec92d7a5dba246a8e9MARIA%20AUGUSTA%20TAVARES.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

TAVARES, T. R.; CASTRO, V. G. Políticas culturais no Brasil: o edital Circula Minas e o soft power mineiro. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 13, n. 1, p. 135-153, jan./jun. 2020. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/32676>. Acesso em: 10 jan. 2023.
<https://doi.org/10.9771/pcr.v13i1.32676>

VALEZZI, G. **O movimento da dança MEI nos ProAC Editais de 2021**. São Paulo, 2022. Portal: Cultura e Mercado, 2022. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/o-movimento-da-danca-mei-nos-proac-editais-de-2021/>. Acesso em: 17 dez. 2022.

VELLOSO, M. Mecanismos de incentivo e fomento à cultura e à dança no país. *In: SÃO PAULO (Município)*. Secretaria Municipal de Cultura. **Fomento à Dança 5 anos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012. p. 71-83.

VIANNA, T. Um olhar sobre as comissões julgadoras. *In: GOMES, M.; MELLO, M. (org.)*. **Fomento ao teatro: 12 anos**. São Paulo: SMC, 2014. p. 24-35. Disponível em: https://fomentoao teatro.files.wordpress.com/2015/07/fomento-ao-teatro_baixa.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

VISCARDI, C. **O teatro das oligarquias: uma revisão da “política do café com leite”**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4400201/mod_resource/content/1/Viscardi%20_1.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

APÊNDICE A - MOTIVO DO RECURSO DA SOLICITAÇÃO DE DOCUMENTOS VIA LAI/E-SIC, PRIMEIRA INSTÂNCIA DA OUVIDORIA/SP

A solicitação via lei de acesso à informação, apesar de constar como "ATENDIDA", não contemplou o envio dos materiais solicitados. No dia 23/03/2021 o requerente entrou em contato por e-mail, diretamente com o setor de comunicação do PROAC editais, solicitando acesso aos projetos aprovados nos Editais ProAC de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança no Estado de São Paulo 2016-2020. O pedido foi negado sob o argumento de que a plataforma que disponibilizava o acesso público não se encontrava mais online e "não voltaria a funcionar". Os projetos só seriam disponibilizados mediante agendamento presencial aos processos físicos do edital, mas que devido à pandemia do SARS-COV2, tal agendamento estava suspenso. Insatisfeito com a resposta, o Requerente fez a solicitação via Lei de Acesso à informação (protocolo 53711217518, data 25/03/2021) e recebeu a resposta, no dia 14/04/2021, de que os projetos somente seriam disponibilizados mediante visita presencial, mas que devido à pandemia do SARS-COV2 tal agendamento estava suspenso. Reforço que esses materiais já estão digitalizados: - Os projetos de 2016-2018 ficavam disponibilizados, em acesso aberto, no portal da Secretaria da Cultura. - Os projetos de 2019 e 2020 tiveram inscrições realizadas inteiramente online, portanto também se encontram digitalizados. Como não há possibilidade de visita agendada aos arquivos PROAC, devido à atual situação de pandemia, a única forma desses arquivos serem compartilhados é através da disponibilização digital. O órgão público, ao se negar a fornecer tais informações, está afrontando o art. 32 da Lei de Acesso à informação, podendo o(a) servidor(a) público, inclusive, responder penalmente pelos atos ilícitos praticados. É inconcebível que, com o passar dos anos, a Secretaria da Cultura e economia Criativa, em vez de aumentar sua transparência, retroceda a ponto de ocultar dados que antes se encontravam públicos e acessíveis. É um total desrespeito aos princípios da Administração Pública e da Lei de Acesso à informação. O Requerente encontra respaldo em tal solicitação em situações semelhantes apreciadas pela Ouvidoria do Estado de São Paulo, conforme Decisão OGE/Lai n.º256/2015 e 325/2016, que determinou à Secretaria da Cultura a disponibilização digital de dados relativos à projetos aprovados no âmbito do Programa de Ação Cultural - PROAC. Pelas razões expostas acima, o Requerente solicita o acesso completo aos projetos aprovados nos Editais PROAC de produção de espetáculo inédito e temporada de dança no Estado de São Paulo no período 2016-2020.

APÊNDICE B - MOTIVO DO RECURSO DA SOLICITAÇÃO DE DOCUMENTOS VIA LAI/E-SIC, SEGUNDA INSTÂNCIA DA OUVIDORIA/SP

A decisão do recurso em 1ª instância via lei de acesso à informação, apesar de constar como "DEFERIDA", não possibilitou o acesso às informações solicitadas bem como informações efetivas da data e forma que a solicitação seria atendida, conforme prevê a Lei 12.527 de 2011. No dia 23/03/2021 o requerente entrou em contato por e-mail, diretamente com o setor de comunicação do PROAC editais, solicitando acesso aos projetos aprovados nos Editais ProAC de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança no Estado de São Paulo 2016-2020. O pedido foi negado sob o argumento de que a plataforma que disponibilizava o acesso público não se encontrava mais online e "não voltaria a funcionar". Os projetos só seriam disponibilizados mediante agendamento presencial aos processos físicos do edital, mas que devido à pandemia do SARS-COV2, tal agendamento estava suspenso. Insatisfeito com a resposta, o Requerente fez a solicitação via Lei de Acesso à informação (protocolo 53711217518, data 25/03/2021) e recebeu a resposta, no dia 14/04/2021, de que os projetos somente seriam disponibilizados mediante visita presencial, mas que devido à pandemia do SARS-COV2 tal agendamento estava suspenso. Não contente com a resposta da Secretaria da Cultura, o Requerente impetrou um recurso em 1ª instância, no dia 17/04/2021, reforçando que todos esses materiais já estavam digitalizados e que a única forma segura desses arquivos serem compartilhados, nos tempos atuais, seria através da disponibilização digital. No dia 22/04/2021 foi publicada a decisão desta ouvidoria deferindo o recurso em 1ª instância contendo algumas explicações do Senhor Frederico Mascarenhas, Chefe de Gabinete. Na resposta, apesar do Senhor Chefe de Gabinete da Secretaria da Cultura dizer que a solicitação foi atendida e que em "nenhum momento a Secretaria se recusou a fornecer tais dados", não indicou o órgão ou departamento que detém essas informações e sequer remeteu o requerimento a esse órgão ou entidade, cientificando o interessado da remessa de seu pedido de informação. Em breve síntese, não há qualquer tipo de nome, e-mail, telefone, entidade, órgão, departamento ou função indicada para o Requerente colher de fato essa solicitação de informação. Em que pese tal situação, o Requerente, em breve pesquisa no portal do Governo do Estado de São Paulo encontrou o e-mail do Sr Chefe de Gabinete (frederico.mascarenhas@sp.gov.br) e encaminhou a decisão em 1ª instância com a solicitação dos documentos para este e-mail (incluindo ainda o departamento responsável dos Editais PROAC da Secretaria da Cultura comunicacaoproaceditais@sp.gov.br). Qual não foi a surpresa do Requerente a ausência completa de qualquer tipo de resposta. Senhores e senhoras, há uma evidente intencionalidade desta Secretaria da Cultura em postergar ao máximo o fornecimento de tais informações. É um completo descaso aos princípios da Administração Pública e da Lei de Acesso à informação. Não havia qualquer outro tipo de saída administrativa para o Requerente que não a solicitação em 2ª instância dessas informações. Caso as informações tivessem sido prestadas ou ao menos qualquer tipo de sinalização de que a solicitação estava em andamento, por parte da Secretaria da Cultura, o Requerente teria evitado este recurso. Esta solicitação está embasada em duas situações semelhantes apreciadas por esta Ouvidoria, conforme Decisão OGE/Lai n.º256/2015 e 325/2016, que determinaram à Secretaria da Cultura a disponibilização digital de dados relativos à projetos aprovados no âmbito do Programa de Ação Cultural – PROAC em recursos de 2ª instância. Pelas razões expostas acima, o Requerente solicita: - Somente o conteúdo dos projetos aprovados, nos Editais PROAC de produção de espetáculo inédito e temporada de dança no Estado de São Paulo no período 2016-2020, submetidos para análise da banca avaliadora (não solicita documentos referentes à contratação ou à prestação de contas); - A indicação, por parte da Secretaria da Cultura e Economia

Criativa, dos servidores responsáveis, seus respectivos e-mails, telefones e o prazo de atendimento da presente solicitação.

APÊNDICE C - TÍTULO E IDENTIFICAÇÃO DOS PROJETOS APROVADOS

Identificação na Pesquisa	Título dos Projetos no ProAC
Projeto 1	Estudo para o Encontro
Projeto 2	As formas do silêncio
Projeto 3	O corpo como relicário - tudo é divino
Projeto 4	Peças Fáceis - Plataforma Sonorocoreográfica
Projeto 5	Resquícios Brutos
Projeto 6	Seguinte
Projeto 7	A fé que acostumou a falhar
Projeto 8	Ama
Projeto 9	De uma margem a outra
Projeto 10	Fino Fio - Ciclos da Vida
Projeto 11	Imprudências Poéticas
Projeto 12	Marionete
Projeto 13	Paisagens Invisíveis
Projeto 14	Tríptico Sertanejo
Projeto 15	Frágil (?)
Projeto 16	A ópera dos três réis
Projeto 17	Entredistâncias
Projeto 18	Ajeum
Projeto 19	Eles fazem dança contemporânea
Projeto 20	Partituras do Invisível
Projeto 21	Memórias Marginais - Corpos em Estado de Desapropriação
Projeto 22	Dark Room - Projeto não enviado
Projeto 23	Scinestesia
Projeto 24	Akatombo
Projeto 25	O homem sem um nome
Projeto 26	Reconhecer e perseguir
Projeto 27	Do tornar visível: encantarias
Projeto 28	A vida das bonecas vivas, de Dan Nakagawa
Projeto 29	Amor mundi
Projeto 30	"Per Sempre"
Projeto 31	Guerreia
Projeto 32	Drama
Projeto 33	Quando todas as folhas caem
Projeto 34	Fluorescência
Projeto 35	Rotina
Projeto 36	Os sertões no Trupé da Trupe
Projeto 37	E se...
Projeto 38	Caminantes
Projeto 39	Verdes e Ouvirdes

ANEXO A - LEI PROAC

20/12/2022 00:03

Lei nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006 - Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo

[Ficha informativa](#)
[Texto com alterações](#)

LEI Nº 12.268, DE 20 DE FEVEREIRO DE 2006 (Atualizada até a Lei nº 16.381, de 31 de janeiro de 2017)

Institui o Programa de Ação Cultural - PAC, e dá providências correlatas

O GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO:

Faço saber que a Assembleia Legislativa decreta e eu promulgo a seguinte lei:

Artigo 1º - Fica instituído, no âmbito do Estado de São Paulo, o Programa de Ação Cultural - PAC, que será implementado pela Secretaria de Estado da Cultura.

Artigo 2º - São objetivos do PAC:

- I - apoiar e patrocinar a renovação, o intercâmbio, a divulgação e a produção artística e cultural no Estado;
- II - preservar e difundir o patrimônio cultural material e imaterial no Estado;
- III - apoiar pesquisas e projetos de formação cultural, bem como a diversidade cultural;
- IV - apoiar e patrocinar a preservação e a expansão dos espaços de circulação da produção cultural.

Artigo 3º - O PAC será constituído pelas seguintes receitas:

- I - recursos específicos, fixados pela Secretaria de Estado da Fazenda, e consignados no orçamento anual da Secretaria de Estado da Cultura, aqui denominados "Recursos Orçamentários";
- II - recursos do Fundo Estadual de Cultura criado pela [Lei nº 10.294, de 3 de dezembro de 1968](#);
- III - recursos provenientes do Incentivo Fiscal de que trata o artigo 6º da presente lei.

Artigo 4º - Os recursos do PAC serão destinados a atividades culturais independentes, de caráter privado, nos seguintes segmentos:

- I - artes plásticas, visuais e design;
- II - bibliotecas, arquivos e centros culturais;
- III - cinema;
- IV - circo;
- V - artesanato e cultura popular; (NR)
- [Inciso V com redação dada pela Lei nº 16.381, de 31/01/2017](#).
- VI - dança;
- VII - eventos carnavalescos e escolas de samba;

<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2006/compilacao-lei-12268-20.02.2006.html>

1/4

20/12/2022 00:03

Lei nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006 - Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo

- VIII - "hip-hop";
- IX - literatura;
- X - museu;
- XI - música;
- XII - ópera;
- XIII - patrimônio histórico e artístico;
- XIV - pesquisa e documentação;
- XV - teatro;
- XVI - vídeo;
- XVII - bolsas de estudo para cursos de caráter cultural ou artístico, ministrados em instituições nacionais ou internacionais sem fins lucrativos;
- XVIII - programas de rádio e de televisão com finalidades cultural, social e de prestação de serviços à comunidade;
- XIX - projetos especiais - primeiras obras, experimentações, pesquisas, publicações, cursos, viagens, resgate de modos tradicionais de produção, desenvolvimento de novas tecnologias para as artes e para a cultura e preservação da diversidade cultural;
- XX - restauração e conservação de bens protegidos por órgão oficial de preservação;
- XXI - recuperação, construção e manutenção de espaços de circulação da produção cultural no Estado.

Artigo 5º - Constituirão receitas do Fundo Estadual de Cultura:

- I - dotação orçamentária própria;
- II - doações e contribuições dos governos federal, estaduais e municipais, de autarquias e de sociedades de economia mista;
- III - doações e contribuições das pessoas físicas ou jurídicas de direito privado;
- IV - repasses de organismos nacionais e internacionais, baseados em convênios;
- V - juros de depósitos ou operações de crédito do próprio Fundo Estadual de Cultura;
- VI - vetado;
- VII - quaisquer outras receitas que legalmente incorporam-se ao Fundo Estadual de Cultura.

Artigo 6º - O contribuinte do Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação - ICMS poderá, nos termos e condições estabelecidos pelo Poder Executivo, destinar a projetos culturais credenciados pela Secretaria de Estado da Cultura parte do valor do ICMS a recolher, apurado nos termos do artigo 47 da Lei nº 6.374, de 1º de março de 1989.

§ 1º - A concessão do incentivo fiscal previsto neste artigo deverá:

- 1 - observar o disposto na alínea "g" do inciso XII do § 2º do artigo 155 da Constituição Federal;
- 2 - ficar limitada a até 0,2% (dois décimos por cento) da parte estadual da arrecadação anual do ICMS relativa ao exercício imediatamente anterior, relativamente ao montante máximo de recursos disponíveis, a ser fixado em cada exercício pela Secretaria de Estado da Fazenda, para captação aos projetos credenciados pela Secretaria de Estado da Cultura em cada exercício.

§ 2º - Para fins de apuração da parte do valor do ICMS a recolher que poderá ser destinada aos projetos culturais de que trata o "caput", serão fixados, por meio de decreto, percentuais aplicáveis ao valor do saldo devedor do ICMS apurado pelo contribuinte, devendo esses percentuais variar de 0,01% (um centésimo por cento) a 3,0% (três por cento), de acordo com escalonamento por faixas de saldo devedor anual.

§ 3º - O disposto neste artigo não se aplica a contribuinte que não esteja em situação regular perante o Fisco, no que se refere ao cumprimento das obrigações principal e acessórias, e não satisfaça os requisitos estabelecidos pelo Poder Executivo.

Artigo 7º - Para as propostas de conteúdo artístico-cultural, com destinação exclusivamente pública para efeitos desta lei, considera-se:

- I - projeto cultural: a proposta de conteúdo artístico-cultural, com destinação exclusivamente pública, e de iniciativa da produção independente,

<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2006/compilacao-lei-12268-20.02.2006.html>

2/4

20/12/2022 00:03

Lei nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006 - Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo

que receberá os benefícios do PAC;

II - gestor ou promotor: pessoa física ou jurídica responsável pelo projeto ou pelo seu desenvolvimento;

III - patrocinador: pessoa jurídica, contribuinte tributário de ICMS, que apoiar financeiramente projeto cultural.

Artigo 8º - Poderão apresentar projetos, como pessoa física, o próprio artista ou detentor de direitos sobre o seu conteúdo e, como pessoa jurídica, empresas com sede no Estado que tenham como objeto atividades artísticas e culturais, e instituições culturais sem fins lucrativos.

Parágrafo único - O disposto no "caput" deste artigo não se aplica a órgãos e entidades da administração pública, direta ou indireta, federal, estaduais e municipais, as quais poderão ser apenas beneficiárias de projetos referentes a atividades artísticas e culturais.

Artigo 9º - Fica vedada a utilização dos recursos do Incentivo Fiscal de que trata o artigo 6º para projetos em que seja beneficiária a empresa patrocinadora, bem como seus proprietários, sócios ou diretores, seus cônjuges e parentes em primeiro grau.

§ 1º - A utilização de recursos na forma prevista no "caput" deste artigo sujeitará a empresa patrocinadora ao cancelamento dos benefícios desta lei, com prejuízo dos valores eventualmente já depositados.

§ 2º - O disposto no "caput" deste artigo não se aplica aos projetos de conservação ou restauração de bens protegidos por órgão público.

Artigo 10 - Caberá ao Conselho Estadual de Cultura discutir e propor políticas públicas para o Estado na área de Cultura, bem como normas e diretrizes gerais da aplicação dos recursos da presente lei.

Artigo 11 - Os recursos consignados no orçamento anual da Secretaria de Estado da Cultura, previstos no inciso I do artigo 3º desta lei - "Recursos Orçamentários", têm como finalidades o apoio à pesquisa, criação e circulação de obras e atividades artísticas e culturais por meio de:

I - projetos artísticos e culturais propostos por pessoas físicas ou jurídicas, com ou sem fins lucrativos, e que tenham residência ou sede no Estado;

II - programas públicos estabelecidos em leis municipais que, por meio de concursos públicos, destinem recursos no orçamento do município para projetos de artistas e produtores culturais locais.

Parágrafo único - Fica vedada a concessão dos recursos de que trata o "caput" deste artigo a:

1. obras, produtos, eventos ou quaisquer projetos destinados a circuitos ou coleções particulares;

2. institutos, fundações, ou associações vinculadas a organizações privadas que tenham fins lucrativos e não tenham na arte e na cultura uma de suas principais atividades;

3. qualquer órgão, despesa ou projeto da administração pública direta ou indireta, seja ela municipal, estadual ou federal.

Artigo 12 - vetado.

Parágrafo único - vetado.

Artigo 13 - Anualmente, a Secretaria de Estado da Cultura poderá utilizar até 3,5% (três e meio por cento) dos recursos do PAC para pagamento dos membros das Comissões, hospedagem, transportes, consultorias e pareceres técnicos, contratações de serviços, operação da conta bancária e exigências legais decorrentes, divulgação, conferência estadual da cultura, pré-conferências e demais despesas necessárias à administração do PAC.

Artigo 14 - A participação dos projetos de produção cultural para obtenção de patrocínio com verba dos "Recursos Orçamentários" realizar-se-á por meio de editais públicos definidos pelo Conselho Estadual de Cultura.

Artigo 15 - Para inscrever o projeto no PAC, o proponente terá que comprovar domicílio ou sede no Estado há pelo menos 2 (dois) anos da data da inscrição.

Artigo 16 - A seleção dos projetos de produção cultural a serem beneficiados com verbas dos "Recursos Orçamentários" será feita por comissões julgadoras em cada área, designadas pelo Secretário de Estado da Cultura, composta cada uma por 5 (cinco) membros de notório saber na área de atuação definida pelo respectivo edital, na seguinte conformidade:

<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2006/compilacao-lei-12268-20.02.2006.html>

3/4

20/12/2022 00:03

Lei nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006 - Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo

I - 2 (dois) membros escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura, que indicará entre eles o Presidente e Vice-Presidente;

II - 3 (três) membros escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura por meio de listas de nomes indicados por entidades artísticas do Estado.

Artigo 17 - vetado:

I - vetado;

II - vetado;

III - vetado.

Artigo 18 - Deverá constar de todo material de divulgação ou indicação dos projetos beneficiados por esta lei, o seguinte texto: GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO - PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DA SECRETARIA DE CULTURA, ou outra forma que a Secretaria de Estado da Cultura indicar.

Artigo 19 - Os proponentes e seus responsáveis, que forem declarados inadimplentes em razão da inadequada aplicação dos recursos recebidos, ou pelo não-cumprimento do contrato, não poderão celebrar qualquer outro ajuste ou receber recursos do Governo do Estado por um período de 5 (cinco) anos.

Artigo 20 - Fica criada na Secretaria de Estado da Cultura a Comissão de Análise de Projetos - CAP, a ser constituída pelo Secretário de Estado da Cultura, com a finalidade de analisar e deliberar sobre os projetos culturais destinados à obtenção do incentivo fiscal previsto no inciso III, do artigo 3º desta lei.

§ 1º - A CAP será composta, de forma paritária, por servidores públicos e representantes da sociedade civil.

§ 2º - A Presidência da CAP será exercida por representante da Secretaria de Estado da Cultura, indicado pelo titular da Pasta.

Artigo 21 - Fica criado na Secretaria de Estado da Cultura, diretamente subordinado ao Gabinete do Secretário, o Núcleo de Gerenciamento dos projetos destinados à obtenção dos benefícios do Incentivo Fiscal de que trata o artigo 6º desta lei.

Parágrafo único - O Núcleo de Gerenciamento de que trata este artigo será constituído por servidores da Secretaria designados para estas atividades pelo Secretário de Estado da Cultura.

Artigo 22 - Fica instituída no Estado a Conferência Estadual de Arte e Cultura, que tem como objetivo organizar o debate, visando sistematizar demandas, propostas e diretrizes de políticas públicas que ampliem e consolidem o processo cultural no Estado.

Parágrafo único - A Conferência Estadual de Arte e Cultura, sob coordenação do Conselho Estadual de Cultura, será realizada a cada 2 (dois) anos, no Estado, e será precedida de pré-conferências.

Artigo 23 - O Poder Executivo regulamentará esta lei no prazo de 60 (sessenta) dias, a contar de sua publicação.

Artigo 24 - As despesas decorrentes da execução desta lei correrão à conta das dotações orçamentárias consignadas no orçamento vigente, suplementadas se necessário.

Artigo 25 - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, ficando revogada a Lei nº 8.819, de 10 de junho de 1994.

Palácio dos Bandeirantes, 20 de fevereiro de 2006

GERALDO ALCKMIN

João Batista de Andrade

Secretário da Cultura

Luiz Tacca Júnior

Secretário da Fazenda

Arnaldo Madeira

Secretário-Chefe da Casa Civil

Publicada na Assessoria Técnico-Legislativa, aos 20 de fevereiro de 2006.

<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2006/compilacao-lei-12268-20.02.2006.html>

4/4

ANEXO B - EDITAIS PROAC PRODUÇÃO DE ESPETÁCULO INÉDITO E TEMPORADA DE DANÇA (2016 A 2020)

Edital 2016 - https://proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-042016-producao-de-espetaculo-inedito-e-temporada-de-danca/

Edital 2017 – https://proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-042017-producao-de-espetaculo-inedito-e-temporada-de-danca/

Edital 2018 - https://proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-042018-producao-de-espetaculo-inedito-e-temporada-de-danca/

Edital 2019 - https://proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-032019-producao-e-temporada-de-espetaculos-ineditos-de-danca/

Edital 2020 - https://proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-032020-producao-e-temporada-de-espetaculos-ineditos-de-danca/



Devido ao grande volume de páginas, este conteúdo está disponibilizado via QR Code – código de barras de reposta rápida.

**ANEXO C - RESULTADO DO CONCURSO, METODOLOGIA DE ANÁLISE E
COMISSÃO AVALIADORA**



Devido ao grande volume de páginas, este conteúdo está disponibilizado via QR Code – código de barras de reposta rápida.

ANEXO D - RESPOSTA DA SECRETARIA DA CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA

31/12/2022 15:29

Email – Renata Andrea Aquino Defina – Outlook

Fwd: SICSP - Solicitação de Informação

Qua, 26/01/2022 15:59

Para: Renata Defina

----- Forwarded message -----

De: <noreplysic@sp.gov.br>

Date: qua, 26 de jan de 2022 13:43

Subject: SICSP - Solicitação de Informação

To:

Prezado(a)

A sua solicitação de acesso a documentos, dados e informações, de protocolo 175822648, data 17/01/2022, FOI ATENDIDA.

Órgão/Entidade: Secretarial da Cultura e Economia Criativa

SIC: Secretaria da Cultura e Economia Criativa

Solicitação:

Solicito o registro da análise feita em forma de barema ou outro sistema de pontuação das Comissões Avaliadoras dos Projetos aprovados nos editais, abaixo listados:

- Edital N° 04/2016 Do Programa De Ação Cultural - "Concurso De Apoio A Projetos De Produção De Espetáculo Inédito E Temporada De Dança No Estado De São Paulo"

- Edital N° 04/2017 Do Programa De Ação Cultural - "Concurso De Apoio A Projetos De Produção De Espetáculo Inédito E Temporada De Dança No Estado De São Paulo"

- Edital N° 04/2018 Do Programa De Ação Cultural - "Concurso De Apoio A Projetos De Produção De Espetáculo Inédito E Temporada De Dança No Estado De São Paulo"

- Edital N° 03/2019 Do Programa De Ação Cultural - ProAC "Produção E Temporada De Espetáculos Inéditos De Dança No Estado De São Paulo"

- Edital Proac Expresso N° 03/2020 - Programa De Ação Cultural – ProAC "Produção E Temporada De Espetáculos Inéditos De Dança No Estado De São Paulo"

<https://outlook.office.com/mail/id/AAQKADkxZGFhMztlWE:3YWYtNGFmN1hNDUzLTBJZGJhZmMxYjAxMAAQAIImXbypJPdJl1PsdldDFUc%3D>

1/3

31/12/2022 15:29

Email – Renata Andrea Aquino Defina – Outlook

Resposta:

Prezado (a) Cidadão (ã).

Em atenção à sua solicitação, encaminhamos abaixo a resposta emitida pela Unidade responsável.

"Prezadas/os Senhoras/es,

Em atenção à Demanda SIC nº 445142243 - tombamento Cine Paissandu, destacamos conforme informações disponíveis no site do Condephaat - Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo:

Com o objetivo de desburocratizar acesso a informações oficiais relacionadas ao tombamento, foram estabelecidos procedimentos para solicitações desta natureza. Favor acessar Consulta de incidência de legislação – Condephaat

Por oportuno, segue esclarecimentos da Diretoria Técnica do Grupo de Estudos de Inventário e Reconhecimento do Patrimônio Cultural e Natural:

1. Embora o demandante não tenha indicado o endereço do imóvel, consideramos, para nossas pesquisas, a localização de Largo do Paissandu nº 110, e verificamos que o mesmo se encontra listado no processo de estudo de tombamento 82595/19, de estudo de tombamento de 32 imóveis no Bairro de Santa Ifigênia, que complementa listagem do processo 24.506/86. Os bens em processo de Estudo de Tombamento pelo Condephaat, conforme a Legislação, contam com o mesmo nível de proteção dos bens tombados.
2. O referido processo de estudo de tombamento não se encontra digitalizado; se houver interesse, o demandante pode solicitar vistas aos autos, conforme orientações no site do Condephaat: <http://condephaat.sp.gov.br/solicitacao-de-vista-a-processo/>;
3. Por fim, informamos que em pesquisa ao site do CONPRESP (<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/legislacao/resolucoes/index.php?p=1137>), localizamos a Resolução 37/92, de tombamento do Vale do Anhangabaú, em que o Cine Paissandu se encontra listado.

Atenciosamente."

Fonte interna da informação: Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico - UPPH
Coordenadora: Valéria Rossi

<https://outlook.office.com/mail/id/AAQKADkxZGFhMzZlWE:3WYtNGFmNi1hNDUzLTBjZGJhZmMxYjAxMAAQAIImXbvpJPdJl1PsdldDFUc%3D>

2/3

31/12/2022 15:29

Email – Renata Andrea Aquino Defina – Outlook

Sistema de Informação ao Cidadão - SIC Secretaria de Cultura e Economia Criativa

Caso não fique satisfeito com a resposta ou com o serviço, recomendamos os procedimentos abaixo indicados:

- 1) NOVA SOLICITAÇÃO - Formule uma nova solicitação de informação ao SIC, esclarecendo melhor o solicitado. www.sic.sp.gov.br
- 2) CONTATE UMA OUVIDORIA - Formalize uma reclamação e/ou sugestão junto à Ouvidoria do órgão que prestou o atendimento. <https://www.ouvidoria.sp.gov.br/Portal/PossoAjudar.aspx>
- 3) Entre com um recurso: [\[Link\]](#)

O PRAZO para entrar com recurso é de 40 (quarenta) dias, a contar da data do protocolo da solicitação.

Atenciosamente,
SIC.SP
Governo do Estado de São Paulo

<https://outlook.office.com/mail/id/AAQKADkxZGFhMzZlWE:3WYtNGFmNi1hNDUzLTBjZGJhZmMxYjAxMAAQAIImXbvpJPdJl1PsdldDFUc%3D>

3/3

ANEXO E – JUSTIFICATIVA DO PROJETO NÃO ENVIADO

30/12/22, 15:28

Gmail - SICSP - Solicitação de Informação



SICSP - Solicitação de Informação

noreplysic@sp.gov.br <noreplysic@sp.gov.br>
Para [REDACTED]

14 de outubro de 2021 às 13:54

Prezado(a) Sr(a) [REDACTED]

A sua solicitação de acesso a documentos, dados e informações, de protocolo 824072120630, data 03/10/2021, FOI ATENDIDA.

Órgão/Entidade: Secretarial da Cultura e Economia Criativa
SIC: Secretaria da Cultura e Economia Criativa

Solicitação:

Solicito o acesso ao conteúdo do projeto submetido para análise no Edital N° 04/2018 DO PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL - "CONCURSO DE APOIO A PROJETOS DE PRODUÇÃO DE ESPETÁCULO INÉDITO E TEMPORADA DE DANÇA NO ESTADO DE SÃO PAULO". Seguem as informações sobre o projeto:

Protocolo: 20180511883307

Projeto: Dark Room

Proponente: [REDACTED]

Cidade: Santos

Grupo Representado: [REDACTED]

Resposta:

Prezado (a) Cidadão (ã).

Em atenção à sua solicitação, entramos em contato com a área responsável que nos apresentou as seguintes informações:

Fonte interna da informação: Unidade de Fomento e Economia Criativa

Coordenador: Natalia Silva Cunha

"O projeto "DARK ROOM", do proponente [REDACTED] inscrito no Edital ProAC n° 04/2018, inscrição n° 20180511883307 apesar de ter sido contemplado no Resultado Final deste concurso não chegou a assinar contrato com esta Secretaria, conforme publicação de convocação de suplência no Diário Oficial do Estado em, 21 de agosto de 2018, Poder Executivo - Seção I, pág. 220, motivo pelo qual não há processo de contratação e por conseguinte, cópia do projeto contratado.

Atenciosamente,

Unidade de Fomento e Economia Criativa"

30/12/22, 15:28

Gmail - SICSP - Solicitação de Informação

Caso não fique satisfeito com a resposta ou com o serviço, recomendamos os procedimentos abaixo indicados:

1) NOVA SOLICITAÇÃO - Formule uma nova solicitação de informação ao SIC, esclarecendo melhor o solicitado.
www.sic.sp.gov.br

2) CONTATE UMA OUVIDORIA - Formalize uma reclamação e/ou sugestão junto à Ouvidoria do órgão que prestou o atendimento. <https://www.ouvidoria.sp.gov.br/Portal/PossoAjudar.aspx>

[Texto das mensagens anteriores oculto]