



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**MATIAS SANTIAGO OLIVEIRA LUZ JÚNIOR**

**AS NOÇÕES DE TRABALHO NA DANÇA EM GRUPOS,  
COMPANHIAS E COLETIVOS BRASILEIROS E SUAS  
RELAÇÕES COM AS POLÍTICAS CULTURAIS**

Salvador  
2023

**MATIAS SANTIAGO OLIVEIRA LUZ JÚNIOR**

**AS NOÇÕES DE TRABALHO NA DANÇA EM GRUPOS,  
COMPANHIAS E COLETIVOS BRASILEIROS E SUAS  
RELAÇÕES COM AS POLÍTICAS CULTURAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito final para obtenção do grau de Doutor em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos

Salvador  
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação  
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Luz Junior, Matias Santiago Oliveira.

As noções de trabalho na dança em grupos, companhias e coletivos brasileiros e suas relações com as políticas culturais / Matias Santiago Oliveira Luz Junior. - 2023.  
148 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2023.

1. Dança. 2. Dança - Aspectos sociais. 3. Grupos de trabalho. 4. Trabalho de grupo na arte. 5. Política cultural. I. Matos, Lúcia Helena Alfredi de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

MATIAS SANTIAGO OLIVEIRA LUZ JUNIOR

AS NOÇÕES DE TRABALHO NA DANÇA EM GRUPOS, COMPANHIAS E  
COLETIVOS BRASILEIROS E SUAS RELAÇÕES COM AS POLÍTICAS CULTURAIS

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Dança, Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Banca Examinadora

Lúcia Helena Alfredi de Matos – Orientadora \_\_\_\_\_

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil  
Universidade Federal da Bahia

Rita Ferreira de Aquino \_\_\_\_\_

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil  
Universidade Federal da Bahia

Daniele Pereira Canedo \_\_\_\_\_

Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil  
Universidade Federal da Bahia

Alexandre José Molina \_\_\_\_\_

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil  
Universidade Federal da Bahia

Rafael Guarato dos Santos \_\_\_\_\_

Doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, Brasil  
Universidade Federal de Santa Catarina

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Mathias Santiago Oliveira Luz e Maria Lúcia dos Santos Luz, meus mais preciosos tesouros.

A Clayton Tadeu Leite, meu amado companheiro, que preenche minha vida de humor e leveza.

À minha orientadora, Lúcia Matos, minha eterna professora desde a adolescência e parceira de luta pelos direitos da dança, pela excelência e partilha de amor, conhecimento e respeito.

À FAPESB pelo apoio necessário para a realização desta pesquisa.

A todo o corpo docente e técnico do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.

A Beth Rangel, por ter me apresentado os caminhos do saber na Universidade.

À minha turma de doutorado, repleta de pessoas amadas e divertidas. Amigas para toda a vida.

A todos os mestres que fazem parte da minha história.

A todos os grupos companhias e coletivos de dança participantes da pesquisa, a quem dedico este trabalho.

A todas as trabalhadoras e trabalhadores da dança do Brasil.

LUZ JÚNIOR, Matias Santiago Oliveira. **As noções de trabalho na dança em grupos, companhias e coletivos brasileiros e suas relações com as políticas culturais.** Tese (Doutorado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## RESUMO

A investigação se configura como um processo cartográfico de grupos, companhias e coletivos brasileiros e se propõe a identificar pistas sobre a noção de trabalho enunciada por agrupamentos artísticos, bem como analisar os impactos das políticas culturais, atreladas àquelas geradas pela pandemia da Covid-19, junto aos sujeitos implicados na pesquisa. Toma-se como metodologia a cartografia (PASSOS, KASTRUP, 2009), definida como uma investigação qualitativa de caráter participativo que envolve aspectos éticos, estéticos e políticos advindos dos sujeitos envolvidos, a partir de suas experiências e, também, da experiência do pesquisador. Essa metodologia dá oportunidade para que novas perspectivas surjam no decorrer da investigação, as quais serão validadas pelas percepções construídas no processo e pela triangulação dos dados. No aporte teórico, apresenta-se recortes historiográficos do trabalho social no Brasil e os marcos legais que embasaram a consolidação das classes trabalhadoras no país, bem como os aspectos singulares deste processo de formação, as invisibilidades e as concepções que configuram lógicas sobre o trabalho, estabelecendo relações com o campo da dança. Para tanto, são tratados aspectos ligados à história global do trabalho, suas transformações e relação com o campo da dança, seus mercados e sua precarização, tendo como eixo transversal a pandemia da Covid-19 no Brasil. Ao final, a partir da análise da colheita de dados realizada através de encontros virtuais, denominados de proposições performativas, baseado na metodologia de grupos focais (BARBOUR, 2009), traça-se um diagnóstico com as noções de trabalho presentes nos grupos, companhias e coletivos de dança do Brasil participantes desta investigação, identificando as distintas concepções e reivindicações do setor da dança enquanto categoria de trabalhadores.

**Palavras-chave:** Dança. Trabalho. Cartografia. Política Cultural. Agrupamentos de Dança.

## ABSTRACT

The investigation was configured as a cartographic process of Brazilian groups, companies and collectives and aimed to identify clues about the notion of work enunciated by artistic groups, as well as to analyze the impacts of cultural policies, linked to those generated by the Covid-19 pandemic, together with the subjects involved in the research. Cartography is used as a methodology (PASSOS, KASTRUP, 2009), defined as a qualitative investigation of a participatory nature that involves ethical, aesthetic and political aspects arising from the subjects involved, based on their experiences and also on the researcher's experience. This methodology gives the opportunity for new perspectives to emerge during the investigation, which will be validated by the clues built in the process and by the triangulation of the data. In the theoretical framework, historiographical excerpts of social work in Brazil and the legal frameworks that supported the consolidation of the working classes in the country are presented, as well as the unique aspects of this formation process, the invisibilities and the conceptions that configure logics about work, establishing relationships with the field of dance. To this end, aspects related to the global history of work are treated, its transformations and relationship with the field of dance, its markets and its precariousness, having as a transverse axis the Covid-19 pandemic in Brazil. In the end, based on the analysis of the data collection carried out through virtual meetings, called performative propositions, based on the methodology of focus groups (BARBOU, 2009), a diagnosis was drawn with the notions of work present in groups, companies and collectives of dance in Brazil participating in this investigation, identifying the different conceptions and demands of the dance sector as a category of workers.

**Keywords:** Dance. Work. Cartography. Cultural Policy. Dance Groups.

## RESUMEN

La investigación se configuró como un proceso cartográfico de grupos, empresas y colectivos brasileños y tuvo como objetivo identificar pistas sobre la noción de trabajo enunciada por grupos artísticos, así como analizar los impactos de las políticas culturales, vinculados a los generados por la pandemia de la Covid-19, junto con los sujetos involucrados en la investigación. Se utiliza como metodología la cartografía (PASSOS, KASTRUP, 2009), definida como una investigación cualitativa de carácter participativo que involucra aspectos éticos, estéticos y políticos surgidos de los sujetos involucrados, a partir de sus experiencias y también de la experiencia del investigador. Esta metodología da la oportunidad de que surjan nuevas perspectivas durante la investigación, las cuales serán validadas por las pistas construidas en el proceso y por la triangulación de los datos. En el marco teórico, se presentan fragmentos historiográficos del trabajo social en Brasil y los marcos legales que sustentaron la consolidación de las clases trabajadoras en el país, así como los aspectos singulares de ese proceso de formación, las invisibilidades y las concepciones que configuran lógicas sobre trabajo, estableciendo relaciones con el campo de la danza. Para ello, se tratan aspectos relacionados con la historia global del trabajo, sus transformaciones y relación con el campo de la danza, sus mercados y su precariedad, teniendo como eje transversal la pandemia de la Covid-19 en Brasil. Al final, a partir del análisis de la recolección de datos realizada a través de encuentros virtuales, denominados proposiciones performativas, con base en la metodología de grupos focales (BARBOU, 2009), se elaboró un diagnóstico con las nociones de trabajo presentes en grupos, empresas y colectivos de danza de Brasil participantes de esta investigación, identificando las diferentes concepciones y demandas del sector de la danza como categoría de trabajadores.

**Palabras llave:** Danza. Trabajo. Cartografía. Política Cultural. Grupos de danza.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1	Agrupamentos participantes da pesquisa .....	16
Figura 1	Minuto de ação com a Homem Cia de Dança (ES) .....	86
Figura 2	Minuto de ação com o BTCA (BA) .....	86
Figura 3	Minuto de ação com o Grupo Cena 11 Cia de Dança (SC) .....	87
Figura 4	“Antes tarde seja nunca”, da Homem Cia de Dança (ES) .....	92
Figura 5	“Talvez seja isso”, da Cia Dançurbana (MS) .....	92
Figura 6	“Absolutas”, do Balé da Cidade de Teresina (PI) .....	94
Figura 7	Posse do presidente Lula em janeiro de 2023, com a subida da rampa do Planalto com representações de minorias sociais .....	112

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>PERCURSO CARTOGRÁFICO DE UM CORPO QUE TRABALHA COM DANÇA .....</b>	<b>9</b>
<b>2.</b>	<b>A DANÇA E A CONSTRUÇÃO DO TRABALHO SOCIAL NO BRASIL: INVISIBILIDADES E EXCLUSÃO .....</b>	<b>20</b>
2.1	RECORTES HISTORIOGRÁFICOS DO TRABALHO SOCIAL BRASILEIRO .....	20
2.2	ARTE E TRABALHO .....	34
2.3	O ARTISTA DA DANÇA E AS NOVAS MORFOLOGIAS DO TRABALHO..	40
<b>3.</b>	<b>AS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL E AS DISTINTAS CONCEPÇÕES SOBRE O TRABALHO NA DANÇA .....</b>	<b>44</b>
3.1	A ARTE NAS POLÍTICAS CULTURAIS DO BRASIL .....	46
3.2	CARACTERÍSTICAS DA PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO DO ARTISTA DA DANÇA .....	58
3.2.1	A romantização da dança na relação com o trabalho .....	59
3.2.2	A fragilidade na formalização do trabalho de agrupamentos da dança .....	62
3.2.3	O conhecimento precário sobre as legislações ligadas ao trabalho e à cultura e a descontinuidade do trabalho .....	71
3.3	MERCADOS DO TRABALHO EM DANÇA .....	74
<b>4.</b>	<b>SOBRE MÁSCARAS E ÁLCOOL GEL: A PANDEMIA DA COVID-19 E O TRABALHO EM DANÇA .....</b>	<b>79</b>
4.1	COVID-19 NO BRASIL: BREVE HISTÓRICO .....	80
4.2.	DANÇANDO NA PANDEMIA .....	85
<b>5.</b>	<b>NOÇÕES DE TRABALHO LEVANTADAS NA INVESTIGAÇÃO E SUAS RELAÇÕES COM A CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS .....</b>	<b>99</b>
5.1	O CORPO NEGRO NO TRABALHO DA DANÇA NO BRASIL .....	99
5.2	DANÇA E FUTURO: EXPECTATIVAS SOBRE O TRABALHO NA DANÇA .....	106
5.3	ATUALIZAÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA: PASSOS DE UM FUTURO PRÓXIMO .....	110
<b>6.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>113</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>116</b>
	<b>APÊNDICES .....</b>	<b>126</b>
	<b>APÊNCIDE A</b> – Carta-convite oficial da pesquisa .....	126
	<b>APÊNCIDE B</b> – Formulário online do Google para triagem inicial dos sujeitos da pesquisa: proposição performativa 1 .....	128
	<b>APÊNCIDE C</b> – Termo de consentimento livre e esclarecido .....	132
	<b>APÊNCIDE D</b> – Perguntas levantadas nas proposições performativas .....	134
	<b>APÊNCIDE E</b> – Grupos, companhias e coletivos de dança participantes da pesquisa .....	135

## 1. PERCURSO CARTOGRÁFICO DE UM CORPO QUE TRABALHA COM DANÇA

A linha de pesquisa Mediações Culturais e Educacionais em Dança, escolhida para o doutorado, se relaciona diretamente com o meu trajeto como artista do campo da dança. Desde criança, já estava envolvido pelo interesse em ser e estar mergulhado no ambiente de dançarinos, coreógrafos, grupos e companhias de dança. Fui um menino dançante que facilmente era encontrado, no seu quarto ou em festas de aniversário, realizando coreografias de ídolos populares como John Travolta e Michael Jackson. Dentre as brincadeiras mais comuns, a preferida era de montar um grupo de dança com os primos, exercendo a função de coreógrafo, criando danças no quintal. Esta noção de pertencimento na seara da arte da dança sempre me deu a clareza e a determinação para que pudesse alcançar a profissionalização, pois, quase como um desejo ancestral, já sabia o que queria ser: um bailarino.

Passei, assim, por todos os processos formativos que pude vivenciar para que alcançasse os objetivos sonhados desde a infância. Fui aluno da primeira turma do curso técnico profissional, na época curso profissionalizante de dança, da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, formando-me como bailarino profissional, em 1990. Em seguida, fruto do meu estágio de bailarino para a conclusão do curso técnico, fui contratado para integrar o elenco do Balé Teatro Castro Alves (BTCA), dando início assim à minha carreira profissional. Nesta companhia de dança, durante quatro anos (1990-1993), pude experienciar diversas perspectivas relacionadas ao fazer do bailarino, às disciplinas impostas ao corpo, ao exercício da criatividade nos processos de criação de obras, viagens e encontros com coreógrafos renomados. Nessa época, já entendia minha atuação na dança como um trabalho, não apenas pela situação de ser remunerado pelo que desempenhava na companhia de dança, ou por ser um funcionário público em decorrência de ser o BTCA um corpo estável da administração pública estadual da Bahia. Entendia que havia traçado um caminho árduo de dedicação e esforço para que alcançasse um lugar no então chamado “mercado de trabalho”.

Seguindo esta trajetória, passei por muitas outras companhias, das quais destaco o Grupo Corpo, de Minas Gerais (1995-2001), uma companhia privada de renome internacional com estrutura bastante desenvolvida, que me proporcionou de fato trabalhar como bailarino dentro das condições mais adequadas que a função exige. A responsabilidade para com o trabalho ganhou uma dimensão maior, quando percebi que havia nesta função, também, um grau de representação de uma categoria profissional. O meu papel como bailarino de uma companhia

exitosa dava a possibilidade de representar uma classe de trabalhadores em organizações da sociedade civil que discutiam a dança e suas especificidades, por estar ocupando um lugar almejado por muitos, já que a companhia possuía uma estrutura que possibilitava um bem-estar do trabalho. Assim, pude me colocar em prol das melhorias das necessidades demandadas por bailarinos brasileiros em seus grupos e companhias de dança, haja vista que, neste contexto, podíamos perceber uma coletividade dispersa e desatenta sobre questões do trabalho em dança, o que dificultava a consideração sobre este fazer e sua relevância no meio social.

Um aspecto curioso decorrente dessa minha trajetória por grupos e companhias é a percepção sensória do corpo nestes ambientes. Meu corpo nestes espaços, de certa maneira, adquiria tensões e relaxamentos decorrentes de fatores ligados a uma espécie de ética comportamental de cada lugar. Estas percepções descritas são indícios sobre os estados do corpo durante a atividade da dança, desenvolvida nos grupos e companhias em que trabalhei, que mostram também singularidades que afetaram a noção de trabalho que se configurava, dentre outros elementos, a partir da relação ética nos ambientes e da interação entre os sujeitos imbricados nos processos de produção artística.

A percepção dos estados do corpo que dança no espaço de produção artística passa então a ser uma das possíveis orientações para a identificação de noções sobre o trabalho em dança. Tal observação deriva da percepção de estados corporais trazidos por Domenici (2004), na relação destes estados com a criação de movimentos na dança. Segundo seus estudos, o estado corporal é constituído de elementos internos e externos que atuam na fisiologia do corpo, que, a partir de metáforas geradas na relação com o ambiente, estabelece modos de execução de movimentos, estando imbricados neste contexto os estados tônicos, “modificações sutis provocadas pela modulação da tensão muscular que modificam a qualidade do movimento” (DOMENICI, 2001, p.1), as imagens mentais e as sensações corporais. Nessa perspectiva, entendo que não só as metáforas surgidas na criação de movimentos ligados à produção de obras de dança, mas também as relações interpessoais e de hierarquia entre funções da dança (coreógrafos, bailarinos, ensaiadores), colaboram para a construção de um estado de corpo e a afetação do movimento gerado no trabalho da dança.

Cito duas experiências que exemplificam tal observação: em algumas companhias, onde havia uma competitividade pautada na eficiência e versatilidade entre os bailarinos, que disputavam papéis importantes em algumas obras ou mesmo uma virtuosidade na execução de passos oriundos de técnicas clássicas ou modernas, o corpo sofria tal tensão sentida nos músculos, na sola dos pés tocando o chão, no suor frio ao demonstrar uma sequência

coreográfica para o diretor. Este conjunto de afetações interferia na relação deste corpo com o ambiente e com sua dança, infelizmente, denotando que o próprio ambiente colaborava de forma restritiva na potência possível do bailarino/intérprete, oprimido pelas relações de poder e hierarquia que se constituíam no decorrer das atividades. De fato, o corpo entrava no jogo dessas relações, procurando assim desenvolver estratégias de sobrevivência e permanência, muito recorrentes nestes espaços.

Esta percepção se modificava consideravelmente quando estava inserido em uma companhia de dança onde as relações hierárquicas e os aspectos competitivos já não eram considerados, mas sim as singularidades de cada bailarino no processo de criação de obras e a relevância da inter-relação entre todos que compunham o coletivo. Nesta situação, posso perceber, ainda hoje, a maneira relaxada, tranquila e propositiva do corpo, disposto a participar dos processos de maneira inteira, livre de tensões, possibilitando o comprometimento com o fazer. Havia a consciência de um pertencimento ao ambiente e da ação colaborativa na construção do trabalho.

Ressalto que a percepção de uma noção de trabalho no campo da dança não era difundida nem entre os seus agentes, que, por questões ligadas à própria precariedade do trabalho artístico e sua irrelevância pautada pela maioria da sociedade, se viam perdidos e/ou acomodados num espaço onde a sobrevivência e a perseverança ganhavam importância de valor para a continuidade da vida. Talvez esta inquietação me tenha feito aproximar das políticas públicas de cultura, sobretudo através dos trabalhos desenvolvidos pelo Fórum de Dança da Bahia (2001-2012), onde tive participação efetiva, pensando em que medida poderia colaborar para uma transformação, ainda que micro, neste contexto. Esta mudança de atitude me levou para a gestão pública em 2007, ano emblemático de transformações das políticas culturais na Bahia, quando assumi, na administração pública estadual, as funções de coordenador e diretor de setores ligados à dança e ao fomento cultural. Este foi um momento crucial para que me entendesse como elemento propulsor de mudança no âmbito das políticas, ainda rarefeitas na relação com o trabalho da dança, mesmo sabendo das dificuldades impostas por legislações e diretrizes de governo, por vezes distantes das realidades dos artistas, seus desejos e demandas.

Destaco também duas experiências vividas em paralelo, que reforçam e justificam minha escolha de pesquisa: o Balé Jovem de Salvador (BJS) e, obviamente, minha trajetória acadêmica na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Criado por mim em 2007, o BJS é uma tentativa de estabelecer um ambiente no qual jovens interessados na profissionalização no campo da dança possam vivenciar experiências artísticas que colaborem para uma formação abrangente, que

considera, além do artista, o cidadão comprometido com as relações entre seu fazer e a sociedade. Em 15 anos de estrada, esta “companhia de formação”, termo que trago em minha dissertação de mestrado<sup>1</sup> que discute o BJS como ambiente de formação no campo, se desdobrou em inúmeros projetos desenvolvidos por jovens que alcançam os diversos fazeres da dança, seja na produção de obras, residências artísticas, projetos de memória e experiências formativas ligadas às práticas corporais e processos criativos.

Nesse ambiente de formação, identifiquei inquietações surgidas em todo o meu percurso profissional, encontrando um espaço fértil para desdobramentos das questões ligadas ao trabalho, à dança e às políticas possíveis que possam ser construídas em prol dos artistas. Foram estas inquietações que embasaram a pesquisa de mestrado, num movimento de revisão das minhas próprias experiências e a relação com os espaços que me levaram à construção de uma noção sobre o trabalho na dança e o que há de complexo na sua relação com as políticas culturais.

Para a questão do trabalho em dança, minha formação acadêmica possui uma relevância determinante para o momento em que me encontro com a pesquisa apresentada para o doutoramento. As provocações realizadas por professores no ambiente da Escola de Dança da UFBA contribuíram veementemente para o aprofundamento das questões construídas em meu trajeto, dando-me instrumentos que possibilitaram meu desenvolvimento na academia, desde a graduação até agora. Numa breve retrospectiva dos meus trabalhos de conclusão dos graus acadêmicos – apresentei na graduação o trabalho de conclusão “Os processos de condicionamento na criação de estímulos para a percepção da relação entre técnica e criação em bailarinos profissionais” e, no mestrado, a dissertação “Balé Jovem de Salvador: uma companhia de formação em dança” –, vejo que o que emergiu das experiências vividas até então se configura em estudos que objetivavam, em certa medida, a provocação que trago agora na relação do trabalho em dança com as políticas culturais.

Ressalto que, a partir do processo de orientação da pesquisa de doutorado, houve uma mudança no objeto escolhido, a princípio “O Balé Jovem de Salvador como ação de política pública para formação em dança no Brasil”, na perspectiva de ampliar a discussão e focar num ponto expressivo do campo, o trabalho, a partir das provocações geradas por minha orientadora.

---

<sup>1</sup> Pesquisa de mestrado desenvolvida por mim junto ao Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia intitulada “Balé Jovem de Salvador: uma companhia de formação em dança” (2018). Orientadora: Profa. Dra. Rita Aquino.

A partir dessas experiências, vejo claramente que ainda existem em mim os traços de um corpo vivido, apaixonado e determinado a explorar possíveis aspectos do campo da dança, já construídos no menino que dançava em festas e no quintal de casa. A partir deste trajeto de estudo, configura-se então o problema que persigo em meu processo de doutoramento: em que medida as noções de trabalho presentes em alguns grupos, companhias e coletivos de dança brasileiros se relacionam com as políticas culturais?

Na perspectiva de ampliação das noções de trabalho na dança, vale ressaltar algumas formulações de autores distintos que colaboram para a discussão que proponho com a investigação sobre o trabalho neste campo e sua relação com políticas culturais. Primeiramente, fez-se necessária uma revisão bibliográfica sobre a história do trabalho social no Brasil e seus marcos legais que embasaram a consolidação das classes trabalhadoras no país, bem como os aspectos singulares deste processo de formação, as invisibilidades e desvios que configuram uma lógica sobre o trabalho. Para tanto, trago a noção de história global do trabalho de Linden (2009), bem como as questões levantadas por Lara (1998) e Negro e Gomes (2006) quanto à exclusão do povo negro da história das relações sociais do trabalho no Brasil, dentre outros aspectos, na perspectiva de abordar de maneira mais complexa a formação da história do trabalho entre o final do século XIX e início do século XX. Aprofundando os aspectos do trabalho, teremos a noção construída por Marx (1844) e seus desdobramentos históricos, além da contribuição valiosa de Cardoso (2019) sobre a persistência da desigualdade como elemento transversal na construção social do trabalho no Brasil.

Uma das noções que considero cara à investigação se refere à precarização do trabalho do artista tratada por Menger (2005), que discute a situação descontínua e incerta da atividade artística na relação entre os agentes e os sistemas de gestão da cultura e do trabalho, à luz sempre excludente das estratégias de cooptação do capitalismo, que afetam a todos e são atreladas a impactos sociais, econômicos e políticos, em cada contexto. Sua abordagem do trabalho artístico apresenta aspectos do próprio fazer que, por sua especificidade, distanciam artistas da realidade posta nas relações desenvolvidas na sociedade do trabalho abstrato. A imprevisibilidade de resultados deste trabalho na perspectiva neoliberal é ponto de uma discussão complexa que aponta questões sobre a sobrevivência da arte e dos seus fazedores.

Alia-se a esta questão os estudos de Kunst (2015), que aborda, sobretudo, as possibilidades existentes de cooptação do trabalho do artista por macroestruturas de mercado, bem como a resistência quanto à apropriação de obras por instituições culturais que sustentam determinadas noções sobre o valor da arte. Esta autora estabelece em suas pesquisas a relação

direta entre obras de artistas contemporâneos e os modos flexíveis de subjetivação da arte, apresentados através de dispositivos tecnológicos, políticos e econômicos, cuja análise corrobora para esta investigação.

Dentre as pesquisas já realizadas que abordam o problema das possíveis noções de trabalho em dança no Brasil e suas implicações na relação com as políticas culturais, ressalto a pesquisa de Segnini (2010) sobre a precarização do trabalho formal na música, dança e artes visuais; Antunes (2019), sobre morfologias do trabalho contemporâneo; e o mapeamento da dança realizado por Matos e Nussbaumer (2016). Num escopo mais amplo sobre outros contextos geográficos, considero os estudos de Negri e Lazzarato (2001), que abordam a imaterialidade do trabalho, Kolb (2016), em sua análise crítica sobre tendências atuais na coreografia contemporânea e as relações de mercado, e Blades (2019), sobre a precariedade e a ontologia do trabalho em dança. Estes estudos, dentre outros, serão considerados para a pesquisa, na perspectiva de uma interligação entre os campos de atuação e sua relação com as políticas. Acredito ser pertinente tal interação, sobretudo na possibilidade de abertura da discussão que investigo e que se configura como aspecto fundamental para a área da dança na contemporaneidade, uma contemporaneidade na qual já vemos diversas transformações no mundo, ocorridas nos fazeres do trabalho.

No campo das políticas públicas, apresento o entendimento dos fluxos existentes no processo das políticas culturais no Brasil trazido na pesquisa de Rubim (2010), que caracteriza três tristes tradições do campo político-cultural: ausências, autoritarismos e instabilidades. Os elementos tratados em sua investigação traduzem muito do período de construção dialógica que eu vivenciei, entre 2003 e 2014. Os aspectos levantados por este autor possuem uma relevância determinante para o desenvolvimento da pesquisa, os quais tratarei de maneira mais analítica no Capítulo 2 desta tese.

Proponho então como metodologia para a pesquisa um processo cartográfico (PASSOS; KASTRUP, 2009) do trabalho em dança, tomando atenção às possíveis noções estabelecidas sobre o seu fazer em grupos, companhias e coletivos brasileiros e suas relações com as noções de trabalho presentes em planos e diretrizes de políticas culturais para a dança. A escolha pela cartografia se justifica sobretudo pela natureza da investigação sobre os aspectos éticos, estéticos e políticos advindos dos sujeitos envolvidos, a partir de suas experiências, narrados em primeira pessoa, de aspectos grupais, bem como a minha experiência como artista e pesquisador. Esta premissa metodológica abre caminhos para além de uma epistemologia já



construída sobre o assunto, dando oportunidade de que novas perspectivas surjam no decorrer da investigação, a partir das pistas que emergiram no processo.

Há neste modo de investigar potenciais transformações do problema levantado, haja vista a diversidade de noções sobre trabalho em dança trazidas pelos sujeitos da pesquisa em seus contextos de atuação e os relacionamentos diretos e/ou indiretos destes com iniciativas de políticas públicas culturais que tenham sido acessadas e suas possíveis afetações. Através da escuta e observação durante o processo da pesquisa de campo, identifiquei direcionamentos para a discussão sobre dança e trabalho, e relatei em que medida tais noções estão presentes em políticas para o setor. Além disso, foi feito um diagnóstico para identificar os impactos sofridos no campo da dança como reflexo da implementação e execução de determinadas iniciativas dos setores públicos de cultura.

A partir da participação na investigação de sujeitos imbricados no contexto da produção artística em dança e as possíveis transformações e desdobramentos do problema, ressalto, assim como em Passos e Kastrup (2013, p.392), a importância da escolha pela cartografia a partir da necessidade de realização de uma “avaliação do processo da pesquisa, considerando suas diferentes etapas, desde a formulação de seu problema aos efeitos discursivos e não discursivos que derivam do ato da investigação”.

Diante desta premissa, foram construídos procedimentos de colheita de dados na perspectiva de fomentar as discussões propostas pela pesquisa, entendendo que, na cartografia, o termo “colheita” se refere a uma produção de conhecimentos que atravessam de maneira processual os sujeitos da pesquisa, e não dados definitivos, instituindo assim uma composição em torno do problema apresentado, evidenciando aspectos que emergem durante o processo de investigação. Com naturezas distintas, cada procedimento foi desenvolvido através de enquetes, entrevistas semiestruturadas e práticas de grupo focais em meio virtual, realizadas por meio de videoconferências.

Vale ressaltar que a escolha do ambiente para a realização dos procedimentos corresponde à impossibilidade do encontro presencial em decorrência da Lei Federal nº 13.979/2020, que dispôs sobre as medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública mundial decorrente da pandemia do coronavírus disseminada mundialmente. Tal situação afetou significativamente o desenvolvimento da investigação, implicando na construção de estratégias remotas para a colheita de dados, que serão discutidos no Capítulo 4 desta tese, aliado ao surgimento de novas problematizações para o trabalho em dança, diante da pandemia.

Os procedimentos elaborados para a pesquisa de campo consistiram em cinco etapas intituladas “proposições performativas”<sup>2</sup>, que foram aplicadas aos grupos companhias e coletivos artísticos da dança. Foi realizada uma participação ativa dos sujeitos, visando a que o maior número de evidências pudesse emergir da investigação. Para tanto, foram definidos como participantes 12 agrupamentos do setor da dança, envolvendo um total de 95 participantes (QUADRO 1).

QUADRO 1: Agrupamentos participantes da pesquisa

AGRUPAMENTO	REGIÃO	ESTADO	CIDADE	Nome do Diretor	Membros participantes da pesquisa
Balé da Cidade de Teresina	Nordeste	Piauí	Teresina	Chieca Silva	Agdayana Nascimento, Alex de Jesus Gomes, Ana Carla Fonseca Moura, Andressa Ventura, Carlos Adriano Carvalho Abreu, Felipe de Sousa Nascimento Rodrigues, Hellen Karoline Mesquita Oliveira, Jeciane Sousa, José Nascimento, Julianne Ferreira da Costa, Laryssa Oliveira, Marcus Vinicius Silva Leal, Natália Nascimento, Renice Maria, Rudson Kesley Plácido da Silva e Samuel Alves Nascimento.
Balé Teatro Castro Alves	Nordeste	Bahia	Salvador	Ana Paula Bouzas	Anna Paula Drehmer, Adriana Bamberg, Dayana Brito, Douglas Apolinário do Amaral, Fernanda Santana, Konstanze Melo, Leonard Henrique, Luiza Meireles, Maria de Fátima Bacellar Berenger, Maria Ângela Tchilovski, Mirela França, Mônica Nascimento, Rosa Barreto, Ruan Wills e Solange Silva Lucatelli
Cia Carne Agonizante	Sudeste	São Paulo	São Paulo	Sandro Boreli	Patrícia Pina Cruz, Pietro Morgado, Rafael José Carrion Ribeiro, Renata Aspesi, Sandro Boreli e Yorrana Soares da Silva
Cia Dançurbana	Centro-Oeste	Mato Grosso do Sul	Campo Grande	Marcos Matos	Adailson Dagher, Ariane Nogueira, Irineu Júnior, Jackeline Mourão Nunes, Lívia Lopes Correa, Marcos Matos, Ralfier Campagna, Reginaldo Borges, Renata Wilwerth Leoni, Roberta Siqueira e Rose Mendonça
Cia de Dança Afro Daniel Amaro	Sul	Rio Grande do Sul	Pelotas	Daniel Amaro	Ana Paula Melo da Silva, Carolina Martins Portela, Daniel Amaro, Daniele Rosa, Débora Mendes Linhares, Francine Dias Duarte, Juliana de Moraes Coelho, Kamany Soares e Ludmila de Lima Coutinho
Cia de Dança Waldete Brito	Norte	Pará	Belém	Waldete Brito	Alessandra Ewerton, Ana Lídia Barbosa Lima, Carol Castelo, Elyene Silva de Lima, Liliany Corrêa Serrão, Luan Silva e Waldete Brito
Companhia Moderna de Dança	Norte	Pará	Belém	Luiza Monteiro	Andreza Barroso da Silva, Danielle Cascaes, Ercy Araújo de Souza, Larissa Melo Chaves, Lucas Costa, Luiza Monteiro, Paola Rodrigues Pinheiro, Robson Farias Gomes, Tarik Coelho Alves, Thamirys Monteiro Silva e Victor Azevedo
Grupo Cena 11 Cia de Dança	Sul	Santa Catarina	Florianópolis	Alejandro Ahmed	Karim Serafim, Luana Leite, Malu Rabêlo e Natasha Zacheo
Homem Cia de Dança	Sudeste	Espírito Santo	Vitória	Elídio Netto	Elídio Neto, Jordan Fernandes Santos e Luciano dos Santos Coelho
Lamira Cia de Dança	Norte	Tocantins	Palmas	João Vicente	Carolina Galgane, João Vicente e Silva Miranda Lage e Luiz Otávio Izidoro de Menezes
Nii laboratório	Nordeste	Bahia	Salvador	Neemias Santana	Alana Falcão, Melissa Figueiredo, Neemias Santana, Rodrigo Figueiredo e Tempuh Carvalho
Reforma Cia de Dança	Nordeste	Bahia	Salvador	Guego Anunciação	Alice Rodrigues, Claudiana Santos de Jesus, Flávia Rodrigues de Oliveira, Guego Anunciação, Hanna Jacobsen, Igor Couto de Almeida, Igor Vogada, Jadson Lopes e Kathleen Evelyn

Fonte: Dados do autor (2022)

Como critérios de escolha foram considerados: 1) agrupamentos que possuíssem trabalho continuado na dança de no mínimo cinco anos<sup>3</sup>, entre companhias oficiais e independentes, assim como grupos e coletivos independentes de uma mesma região; 2) o acesso dos grupos a

<sup>2</sup> A criação do termo toma como inspiração os estudos sobre programa performativo de Fabião (2013), com a colaboração da orientadora.

<sup>3</sup> O tempo de trabalho continuado foi baseado na convenção estabelecida por inúmeros editais públicos de cultura, que definiram o mínimo de três anos de existência de um grupo para participação em seus certames. A partir deste critério, e em virtude da intermitência dessas iniciativas e o recorrente atraso nos repasses de recursos, considera-se, portanto, cinco anos como período mínimo de continuidade do trabalho artístico nos agrupamentos, critério este estabelecido para a participação na pesquisa.

iniciativas de políticas culturais em sua região, sejam de fomento e/ou financiamento de projetos artísticos ou qualquer outro benefício ligado à produção em dança, como espaços para ensaios, mobilidade artística ou atividades de formação; e 3) representação regional no conjunto de agrupamentos participantes da pesquisa. Vale ressaltar que o segundo critério não se aplica às companhias oficiais, já que sua maioria são parte das políticas de cultura implementadas por municípios e estados brasileiros, as quais apresentaram durante a pesquisa algumas singularidades relevantes sobre a formalização do trabalho, a ser discutida mais adiante.

A proposição performativa 1 – Noções de Trabalho na Dança é um formulário de triagem de cada um dos participantes, com questões sobre o perfil na relação com o trabalho em dança (APÊNDICE B). As proposições performativas 2, 3, 4 e 5 compreendem os encontros virtuais, com duração de duas horas cada, através da plataforma *Zoom*, nos quais foram discutidos com os participantes aspectos referentes à investigação, a partir de um roteiro semiestruturado, aliado às provocações performativas realizadas em alguns encontros – como prática de meditação com foco na memória, compartilhamento de obras do repertório e produção de movimento –, a partir de temas discutidos entre os sujeitos. Essas proposições promoveram uma maior aproximação com cada agrupamento e o reconhecimento de desdobramentos do problema nas proposições surgidas nos encontros. Objetivou-se com tais provocações uma construção processual de estados corporais (DOMENICI, 2004) existentes nos sujeitos que trabalham e que se apresentam dentro do contexto da produção em dança, relacionando-os com as políticas culturais.

Como estratégia para um levantamento cartográfico, foram formuladas perguntas-chaves que compõem as proposições performativas, na perspectiva de promover um espaço dialógico no qual tanto a expressividade quanto os procedimentos criativos dos grupos pudessem, mesmo no ambiente virtual, serem relacionados com as questões sobre a noção de trabalho. Essas perguntas se relacionam com cada encontro e abordam noções sobre dança e trabalho, sendo (2) a identificação de pistas sobre cada grupo e sua relação com a dança enquanto trabalho, (3) a correlação entre obras artísticas de cada agrupamento e as noções sobre o trabalho em dança, (4) a reflexão sobre as políticas culturais e as noções de trabalho construídas no processo da pesquisa e (5) a identificação de possíveis transformações ocorridas nas noções de trabalho, em decorrência da pandemia da Covid-19 e perspectivas futuras de sua organização.

Na proposição performativa 2, com o objetivo de ativar na memória dos sujeitos aspectos pertinentes ao primeiro momento em que se dançou, relacionando tal momento com a dança que é realizada nos dias atuais no agrupamento a que cada um pertence, foi realizada uma

prática de meditação aliada a processos mnêmicos. Essa proposição visou a investigar em que medida tais experiências colaboram para uma noção sobre o campo de trabalho, provocando o participante a refletir sobre quais aspectos constituíram o desejo e/ou o interesse em atuar na área da dança.

Já o compartilhamento de obras compôs o segundo encontro, no qual foi questionado aos participantes quais obras do repertório conseguem expressar mais diretamente a ideia da dança como um trabalho. Este momento possibilitou correlacionar os interesses criativos de cada companhia, coletivo e/ou grupo tanto com a noção de trabalho desenvolvido como também com as transformações ocorridas no processo de criação em virtude das intervenções oriundas das políticas culturais promovidas pelos entes federativos. Questões como a participação e o posicionamento ético e profissional de cada participante emergiram desse encontro, no qual alguns relatos trouxeram veementemente a relação, por vezes intrínseca, com a realidade precária das políticas desenvolvidas para o setor da dança. Em outros casos, foram identificados distanciamento e desconhecimento do papel predominante da produção artística como elemento necessário para uma continuidade e criação de estratégias públicas de fomento, ligadas não somente aos bens culturais produzidos, mas também aos processos de trabalho realizados para a construção das obras.

A quinta proposição performativa, realizada no quarto e último encontro, propôs uma criação a partir das experiências vividas pelos participantes durante todo o período da pandemia da Covid-19. Disposta em dois momentos específicos, esta ação consistiu na realização de um minuto de silêncio em respeito às mais de 400 mil vidas perdidas no Brasil<sup>4</sup>. Em seguida, um minuto de ação, no qual cada participante do encontro criou uma composição de movimento, imagem e som, utilizando os recursos da plataforma *Zoom*, na perspectiva de construir juntamente com os demais participantes uma composição de dança, expressa nas telas expostas da plataforma digital. Como desdobramento deste encontro, foi possível a elaboração de um vídeo performativo com todos os agrupamentos participantes, intitulado “Tripalium”<sup>5</sup>.

Esta tese está organizada em seis seções, sendo a primeira esta Introdução. No segundo capítulo, intitulado “A dança e a construção do trabalho social no Brasil: invisibilidades e exclusão”, discuto a formação do trabalho social no Brasil e os marcos políticos que estabeleceram as diretrizes que regulam as ocupações e suas relações hierárquicas, à luz da

---

<sup>4</sup> O número de vítimas da Covid-19 corresponde ao período da realização da pesquisa de campo.

<sup>5</sup> Alusão feita à aproximação linguística da palavra “trabalho” com o medieval instrumento de tortura, fazendo uma analogia com a situação de privação das atividades dos artistas da dança em virtude da pandemia.

sociologia. Neste contexto, abordo a situação do artista da dança como trabalhador e suas implicações decorrentes no mercado e na cultura.

Em “As políticas culturais no Brasil e as distintas concepções sobre o trabalho na dança”, terceiro capítulo, abordo o processo de construção das políticas culturais no Brasil, o papel das artes e, por conseguinte, da dança nesse contexto, em diálogo com as noções relacionadas ao trabalho surgidas no desenvolvimento da pesquisa junto aos grupos, coletivos e companhias de dança. Neste capítulo, também são tratados os conceitos de micropolítica e macropolítica na relação das políticas de cultura já instituídas no Brasil e a atuação de artistas da dança imbricados em tais processos.

No quarto capítulo, “Sobre máscaras e álcool gel: a pandemia da Covid-19 e o trabalho em dança”, discuto a intervenção da pandemia do coronavírus nos processos de investigação da pesquisa, apontando como tal fenômeno afetou os participantes e seus procedimentos metodológicos.

Já no quinto capítulo, “Noções de trabalho levantadas na investigação e suas relações com a construção de políticas culturais”, são analisadas as noções de trabalho em dança apresentadas no processo cartográfico e a relação com as políticas públicas de cultura no Brasil.

Ao final da colheita de dados, na sexta e última seção, “Considerações finais”, apresento as conclusões sobre os caminhos possíveis e os indicativos que contribuíram para a reflexão sobre políticas públicas culturais específicas para o campo da dança.

## 2. A DANÇA E A CONSTRUÇÃO DO TRABALHO SOCIAL NO BRASIL: INVISIBILIDADES E EXCLUSÃO

Neste capítulo, identifico o processo de construção da noção moderna de trabalho, iniciado no Brasil somente com a abolição da escravatura em 1888, para entender como o trabalho do artista foi e tem sido historicamente situado. Além dessa identificação, discuto a condição laboral da arte na relação com as transformações do trabalho na contemporaneidade, a partir de pesquisadores ligados a sociologia, história e dança, buscando levantar teorias da relação entre arte e trabalho e as novas morfologias apontadas por alguns autores. Nesse sentido, este capítulo apresenta algumas perspectivas de diversas esferas do conhecimento, que podem colaborar para a problematização da investigação, abrindo possibilidades de reflexão sobre o artista enquanto trabalhador e sobre uma provável categoria de trabalhadores da dança.

### 2.1 RECORTES HISTORIOGRÁFICOS DO TRABALHO SOCIAL BRASILEIRO

Com a abolição do trabalho escravo no Brasil, em 1888, estabeleceu-se a necessidade de uma organização e sistematização do trabalho, já que a relação de exploração da força escrava havia sido terminada e, portanto, surgia a necessidade de nova força de trabalho para a continuidade dos processos de produção e renda. Vale ressaltar, sobretudo, que tal marco paradoxalmente excluiu a população negra, agora liberta, da história social do trabalho no Brasil, onde a figura do imigrante europeu passou a ser considerada como elemento responsável pela inauguração do “trabalho livre”.

A suposta inexorabilidade na passagem do trabalho escravo para o trabalho livre no Brasil foi mais projeção das elites, numa ideologia – a da construção da nação – que produzia discursos sobre a substituição da mão-de-obra. Escravos, africanos e crioulos seriam substituídos por trabalhadores livres, imigrantes europeus. Indolência e atraso por tecnologia e aptidão; forjava-se a ideologia do trabalho livre no Brasil criada sob os símbolos da civilização e do progresso. (NEGRO; GOMES, 2006, p.227)

Pesquisas realizadas somente a partir do final dos anos 1970, por Robert Slenes (1978), Peter Eisenberg (1989) e Michael Hal (1985), por exemplo, trouxeram de forma mais veemente a discussão sobre a exclusão da população negra no decorrer da história do Brasil, como fator determinante das incongruências sociais vividas na contemporaneidade.

Segundo Lara (2006), a exclusão do povo negro da história social do trabalho se deu, dentre outros fatores, pelo entendimento pouco aprofundado sobre o processo tratado como “transição” ou “substituição” da mão de obra, por parte de alguns historiadores<sup>6</sup>. A autora justifica este aspecto, indicando que a construção historiográfica do trabalho no Brasil seguiu uma lógica já pré-estabelecida pela elite branca brasileira, que considerou no movimento abolicionista apenas o seu caráter conceitual e não histórico, destituindo, assim, os escravizados do processo das transformações sociais do trabalho. Prevalece, talvez, por este hiato, uma história social do trabalho no Brasil pautada no pensamento monadológico citado por Linden (2009)<sup>7</sup>, que estabelece uma hierarquia histórica nos processos de desenvolvimento do trabalho nos países europeus que se espalhou para outras regiões do globo, traduzidas aqui pela supremacia do trabalho do imigrante e a invisibilidade da mão de obra escrava, agora livre, mas sem ter sequer uma relação de pertencimento à nação brasileira. O autor ratifica tal pensamento quando declara:

Isso não significa afirmar que os historiadores do trabalho não olharam para além das fronteiras nacionais. É claro que o fizeram e, já anteriormente, mas a abordagem, entretanto, permaneceu monadológica: o mundo europeu “civilizado” foi visto como um conjunto de povos que se desenvolveram mais ou menos na mesma direção, ainda que cada qual em um ritmo diferente. Uma nação foi vista como mais avançada que a outra, e é por isso que as nações mais atrasadas poderiam ver o futuro, em maior ou menor medida, refletido nas nações mais avançadas. (LINDEN, 2009, p.15)

Outro fator, levantado sobretudo nos estudos de Cardoso (2019), que contribui de forma significativa para tal compreensão, e que corrobora com a discussão posta por Lara (2006), é a desigualdade. Cunhada desde o início do processo de colonização no Brasil, este estigma acompanha toda a trajetória de formação de uma sociedade do trabalho excludente, elitista e ineficaz na redistribuição dos “bens de civilização”<sup>8</sup>, característica fundante do capitalismo. Cardoso aborda a relação entre as noções de igualdade, justiça e legitimação da ordem como elementos que balizam a redistribuição destes bens na sociedade capitalista, evidenciando as implicações históricas e sociais no Brasil, problematizando de maneira efetiva tais implicações no processo de construção do trabalho social brasileiro, trazendo e discutindo tanto as visões já estabelecidas por alguns historiadores e as novas perspectivas advindas das pesquisas sobre trabalho na contemporaneidade. Dentre alguns fatores relevantes, o autor marca a proibição do tráfico de escravos, 38 anos antes da Lei Áurea, como o início da construção do trabalho no

---

<sup>6</sup> O termo “substituição” foi considerado nos estudos de Caio Prado (1961), Florestan Fernandes (1978) e José de Souza Martins (1979).

<sup>7</sup> Pensamento pautado na filosofia leibziniana tendo o conceito de *mônada* como substância simples que determina um mundo singular e primordial que compõe todos os corpos (MARINHO, 2020).

<sup>8</sup> Este termo é utilizado por Cardoso (2019) para tratar das necessidades básicas necessárias à sociedade e ao consumo sustentado.

Brasil, abordando, sobretudo, os aspectos invisibilizados por uma historiografia tradicional, em contraponto com as “descobertas” suscitadas por seus contemporâneos.

A ideia monadológica de dominação de países desenvolvidos sobre nações em desenvolvimento levanta os elementos fundantes do pensamento preconceituoso que se instaura sobre o trabalhador no Brasil. Dentre tais elementos, podemos destacar a exclusão do povo negro, antes escravizado e agora liberto, da construção do trabalho livre assalariado e um possível medo do rompimento da ordem social imposta pelos ideais anarquistas e comunistas advindos da Europa, com os italianos, espanhóis e outros povos desse continente. Percebe-se nos estudos de Cardoso a maneira como a noção de trabalho foi condicionada aos processos pós-abolição em uma construção ideológica pautada na figura do ex-escravo e, por conseguinte, do imigrante, como “inimigos da ordem pública” (CARDOSO, 2019, p.62-63). Tanto o povo negro, agora liberto e que passava a reivindicar sua inclusão nas relações de trabalho como homens livres, quanto os imigrantes – vindos de países nos quais os ideais anarquistas e comunistas há muito já pairavam na realidade política de suas populações – reforçaram o medo premente de alteração da posição social das elites brasileiras, detentoras do capital, que passaram a considerar o trabalhador como aquele que irá sempre, de tempos em tempos, questionar sua participação efetiva e justa na redistribuição dos “bens de civilização”.

A esse aspecto, agrega-se de forma veemente uma noção europeizada de sociedade do trabalho, construída pela exclusão do povo negro – visto como maltrapilho, sem modos e preguiçoso – e pela formalização do trabalho, a partir das populações estrangeiras chegadas no país, sendo este fato a justificativa mais plausível para a imigração. Nesse processo, a hierarquização de funções no trabalho, tanto na cidade quanto no campo, dividia a classe trabalhadora com os estrangeiros assumindo postos de maior poder e prestígio, no geral, em detrimento dos brasileiros, que ocupavam as funções mais pesadas e com remunerações mais baixas. Portanto, nascia uma sociedade trabalhista que em seu cerne já trazia o preconceito aos brasileiros, e mais significativamente aos brasileiros negros.

*Ou seja, a imigração resultou, em termos práticos, na negação da modernidade em gestação a parte expressiva dos brasileiros, cujas trajetórias estavam marcadas, de um modo ou de outro, pelo passado escravista. O excesso de oferta de força de trabalho (no campo e na cidade) habilitava os empregadores a “exercer suas preferências” pelo trabalhador europeu, que ademais era branco, europeu, civilizado. (CARDOSO, 2019, p.139)*

Essa lógica elitista terminou por embasar as diretrizes do trabalho em nosso país, excluindo pretos e pardos dos avanços relacionados à criação de leis trabalhistas, inauguradas de maneira mais significativa no período do Presidente Vargas (1937-1945). Assim, a



população negra – que hoje representa 55,8% do total de brasileiros, segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022) – tem sido negligenciada desde o movimento nacionalista pós-abolição, como na formação dos sindicatos no Brasil, fruto da herança europeia e ainda mais tarde à criação da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT)<sup>9</sup>. Dados desta mesma pesquisa demonstram que, do total de 98,2 milhões de ocupados no mercado de trabalho, 53,3 milhões pertencem à população negra, sendo 47,1 milhões ocupados em trabalho desprotegido, o que demonstra uma maior precarização do trabalho para essa população.

No contexto da dança, vale identificar os aspectos relacionados ao fazer desta manifestação cultural e artística no Brasil, considerando os povos originários e o processo de colonização iniciado no século XVI, desde as missões jesuíticas até a escravidão dos povos africanos vindos para o país. Os registros arqueológicos existentes demarcam que a presença iconográfica do movimento no território brasileiro remonta desde 400 a.C., segundo Bernadelli (2019), com a sociedade marajoara existente na Ilha de Marajó, os Sambaquis na região Sul e as pinturas rupestres no Piauí. Mais adiante, temos registros de danças dos povos originários, chamados de “índios”<sup>10</sup> pelos portugueses, que já possuíam em seu cerne a dança como elemento cultural intrínseco das centenas de tribos existentes, onde a relação com a natureza ditava uma noção interdependente com o corpo, suas crenças e a dança. Obviamente, as danças indígenas, assim como africanas, que serão abordadas a seguir, estiveram fora do contexto do trabalho até o século XX. O extermínio dos povos originários do Brasil, fruto do processo de colonização, invisibilizou por completo qualquer referência das danças realizadas pelas suas diversas etnias. A exemplo, Bernadelli, ao citar a etnia Guarani, explicita que:

Este poderoso e complexo sistema cultural Guarani conseguiu chegar, sob penosa resistência, até os nossos dias. Ainda hoje, a filosofia transmitida pelos antepassados se mantém viva em boa parte das comunidades indígenas. Entretanto, o fatídico encontro entre os portugueses e índios em 1500, se não dizimou todas as etnias que aqui habitavam, combateu intensivamente este sistema cultural-religioso e não mediu esforços para suplantar estas crenças. (BERNADELLI, 2017, p.34)

A construção da imagem do homem selvagem, propagada por intelectuais do século XVI como Paracelso e Girolamo Cardano, citados por Bernadelli (2009, p.35), forja a base de uma ideia preconceituosa sobre os indígenas e seus fazeres culturais que nos acompanha até os anos atuais, principalmente no governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), haja vista a falta de garantia

---

<sup>9</sup> Consolidação das leis do trabalho através do Decreto-Lei nº 5.452, de 1 de maio de 1943, sancionado pelo presidente Getúlio Vargas, que regulamenta as relações de trabalho no país.

<sup>10</sup> Termo atualmente compreendido em seu caráter pejorativo, sendo hoje substituído por “povos originários”, em favor das lutas pelos direitos civis das diversas etnias indígenas no Brasil.

de seus direitos civis e o extermínio de suas populações, já rarefeitas, realizado criminosamente por mineradores e fazendeiros ligados ao agronegócio, tendo como exemplo mais atual o extermínio do povo Yanomami na Amazônia<sup>11</sup>. Este extermínio alcançava números consideráveis já nos primeiros séculos do processo de colonização, quando, segundo Clastres (1978, p.9), “bem no começo do século XVIII, já não subsiste uma única tribo tupi em toda a faixa costeira”. Esta autora tenta, através da análise de textos deixados por padres jesuítas, identificar os rastros culturais contaminados pelas interpretações e intencionalidades de se colocar o indígena como um corpo vazio, sem fé e sem cultura, com óbvios fins de dominação.

Nesta perspectiva de comparação entre as inúmeras crônicas deixadas pelos padres e estudiosos da época, o corpo, o canto, a dança e a religião possuem um caráter fundante nestas populações e foram elementos utilizados como estratégia de aproximação e aculturação pelas missões jesuíticas, tornando assim mais dificultosa a identificação de aspectos singulares da cultura destes povos. A contaminação com elementos da religiosidade cristã imposta pelos colonizadores e uma possível astúcia indígena de não entregar todos os segredos referentes à sua religiosidade, declaradamente inexistente para o dominador, revelam o enfrentamento entre estas duas culturas, tornando quase inacessível a identificação real das danças indígenas (CLASTRES, 1978).<sup>12</sup>

Este processo de embate se deu de maneira análoga na relação dos colonizadores e os povos pretos escravizados, trazidos de África, a partir de 1550. Suas danças rituais, no processo de resistência e miscigenação cultural, foram disfarçadas através do sincretismo religioso instaurado no período colonial e fruto de todo um histórico violento desde as fortalezas<sup>13</sup> da costa africana até as fazendas de cana de açúcar no Brasil, constituindo um legado cultural que, mesmo invisibilizado no pós-abolição, resiste contra a intolerância religiosa e cultural ainda vigente. Podemos perceber que os traços da cultura negra no Brasil foram mais considerados

---

<sup>11</sup> São constantes os ataques ao povo Yanomami, muito em virtude da invasão de suas terras por exploradores comerciais da Amazônia (disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/rubens-valente/2021/05/17/ianomamis-relatam-novo-ataque-de-garimpeiros-em-terra-indigena.htm>. Acesso em: 4 jun. 2022). Vale ressaltar que mudanças relevantes ocorreram após as eleições de 2022, com a volta de Luiz Inácio Lula da Silva ao Governo Federal, como a criação do Ministério dos Povos Indígenas, assumido pela ativista indígena Sônia Guajajara, cuja uma das primeiras ações foi o combate ao genocídio dos povos Yanomami.

<sup>12</sup> Ainda em Clastres (1978), vemos muitos relatos de cerimônias de diversas etnias que envolvem canto e dança e que foram interpretadas por seus cronistas a partir do que seus “intérpretes” indígenas contaram, sugerindo possíveis omissões sobre tais ritos e suas reais intencionalidades ligadas ao sagrado e à cultura.

<sup>13</sup> Construções fortificadas construídas pelos portugueses no período da expansão marítimo-comercial, a partir do século XV (UNESCO, 2023).

no contexto cultural brasileiro e nas políticas de cultura desenvolvidas, principalmente, desde 2003<sup>14</sup>.

As danças africanas, por não serem danças cênicas<sup>15</sup> com influências europeias, estiveram fora do escopo do trabalho da dança no Brasil e permaneceram excluídas mesmo após a abolição da escravatura. A ligação dessas danças à religiosidade, como as danças de orixás<sup>16</sup>, e a resistência em prol da sobrevivência e perpetuação de seus aspectos culturais, como a capoeira<sup>17</sup>, foram reprimidas pelos colonizadores. Este processo colaborou para que, no momento em que a dança se profissionaliza na França e tal ideia foi disseminada pelo mundo, segundo Pereira (2003), as expressões da dança destes povos não tiveram a mesma relevância, exceto quando houve uma apropriação de alguns elementos das suas culturas nos balés de repertório desenvolvidos no Brasil e nas danças cênicas folclóricas. Quanto a esse aspecto, Bernadelli observa:

Basta lembrar que estes são tempos da Inquisição e das visitas do Tribunal do Santo Ofício ao Brasil, o que intensifica a repressão aos calundus e candomblés, a perseguição a xamãs indígenas, a proibição de tambores, patuás, festas e, claro, a reprovação da própria dança. (BERNADELLI, 2017, p.36-37)

Talvez, tal cenário possa apontar em nossa análise a possibilidade de levantarmos fatos que se relacionem com a exclusão do artista negro nos processos de sistematização do trabalho, haja vista a grande contribuição cultural indígena e negra no universo artístico brasileiro. Sobre as bases ideológicas do plano colonizador europeu, já no processo escravagista, Munanga nos apresenta um exemplo claro e definitivo de exclusão da arte e da cultura negra por parte das nações colonizadoras que permanece ainda na atualidade brasileira.

A implantação europeia, como já foi dito, efetuou-se no plano psicológico, utilizando, entre outros recursos, a conversão do negro ao cristianismo. A evangelização prestou grandes serviços à colonização. Em vez de formar personalidades africanas livres, independentes, capazes de conceber uma nova ordem para a África, ela contribuiu eficazmente para destruir seus valores espirituais e culturais autênticos, com o pretexto de que eram pagãos. A sabedoria dos ancestrais foi considerada sinal de paganismo e primitividade. Os missionários executaram verdadeira caça aos feiticeiros, aos bruxos e aos artistas. Muitos objetos de arte e da cultura material foram confiscados pela força. Grande parte deles foi queimada, outra contribuiu para formar e enriquecer os grandes museus metropolitanos, como o Musée de l'Homme, de Paris; o British Museum, de Londres; O Musée Royal de Afrique Central, de Tervuren,

---

<sup>14</sup> Refiro-me aqui às políticas implementadas nas gestões de Luiz Inácio Lula da Silva. Ver Capítulo 3.

<sup>15</sup> A dança cênica, dançada em palco, só chega ao Brasil no início do século XX.

<sup>16</sup> Divindades dos cultos afro-brasileiros do candomblé e umbanda, religiões de matriz africana existentes no Brasil.

<sup>17</sup> Expressão da cultura afro-brasileira criada no século XVII que abrange um sistema composto por danças, lutas, cantos e músicas, bastante perseguida pelo poder da Colônia e Império. Sua prática era proibida até 1930, marco de sua consideração como símbolo nacional. A roda de capoeira passou a ser Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2014, título concedido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO, 2014).

Bélgica etc. Lá, de onde foi arrancada a estátua de madeira de uma divindade africana, de um ancestral, de um herói ou de um rei, puseram uma madona ou um santo de argila ou de bronze. (MUNANGA, 1986, p.33-34)

É necessário dizer que, no período do império brasileiro, ocorreu uma disputa sobre a administração dos bens econômicos e da ordem social do país, que se estendeu à Primeira República, decorrente de situações de cunho político ocorridas no pós-abolição. Podemos apontar, dentre elas, a luta pelo poder entre o imperador e as oligarquias formadas pelos grandes senhores rurais que perpetuaram as relações de exploração do trabalho dos ex-escravos e imigrantes. Foram inúmeras as tentativas de controle, tanto do poder central quanto dos grupos economicamente ricos, com atitudes extremamente repressoras aos movimentos republicanos realizadas por D. Pedro I. A mais violenta punição foi dada aos líderes da Confederação do Equador<sup>18</sup>, assim como a formação da Guarda Nacional, dominada por grandes fazendeiros, que alargou a autonomia destes por meio de intervenções nas decisões do imperador, garantindo, assim, através de estruturas do Estado, demandas estritamente ligadas aos seus interesses privados. Este comportamento da sociedade brasileira se estende para a República, mais notadamente na conhecida política do “café com leite”<sup>19</sup>. Tais disputas colaboraram para a desigualdade social brasileira, construindo as bases de um Estado fraco, denominado por Cardoso (2019, p.111) como “um Leviatã de múltiplas cabeças e corpo raquítico”.

Dentro deste panorama histórico, torna-se evidente o preconceito das elites com determinadas ideias sobre a noção de “povo brasileiro”, notadamente criadas em decorrência de uma intencionalidade política de higienização social. O êxodo rural em prol do acesso a bens de civilização proporcionados pelas cidades, iniciado após a abolição do povo negro (CARVALHO, 1987 apud CARDOSO, 2019, p.140), bem como a violência a movimentos oriundos de trabalhadores e sindicatos configuram-se como um dos elementos constitutivos da desigualdade no cerne da construção da sociedade do trabalho.

Ao tomarmos a tendência europeia nas dinâmicas de formalização do trabalho no Brasil, torna-se evidente que a arte é inserida neste cenário a partir da mesma intencionalidade excludente e elitista. A arte como ofício foi oficializada por Dom João VI com a abertura da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, primeiro marco das artes no país, carregado de

---

<sup>18</sup> Revolta iniciada em Pernambuco após a promulgação da Constituição de 1824, considerada extremamente centralizadora do ponto de vista das províncias, sendo derrotada de forma violenta por D. Pedro I com a execução de inúmeros “rebeldes”, dentre eles o Frei Caneca, um dos líderes mais importantes do movimento.

<sup>19</sup> Governo instituído durante a República Velha entre 1889 e 1930, onde grandes cafeicultores paulistas e fazendeiros mineiros ocuparam a presidência do país, fruto das oligarquias econômicas existentes.

toda uma compreensão advinda da Europa<sup>20</sup>, apesar de já haver todo um legado cultural e artístico desenvolvido desde o período colonial pelos indígenas e negros, a partir da arte barroca. Vale ressaltar que a dança, como linguagem artística e com definição de algumas de suas funções de trabalho (maitre, bailarino, coreógrafo etc.), só é institucionalizada no Brasil com a fundação da Escola de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1927, dirigida inicialmente por Maria Olenewa<sup>21</sup>, e com o Corpo de Baile do mesmo teatro, oficializado dez anos depois (PEREIRA, 2003). Ambos seguiam as concepções estéticas e o modelo de gestão das companhias de balé europeias, incluindo a visão de um único perfil de corpo dançante – os brancos, longilíneos e com conhecimento aprofundado sobre a técnica do balé clássico.

Instaura-se com a escola o pensamento de formação de profissionais, bailarinos e coreógrafos brasileiros, sob a égide da dança clássica europeia, o balé. É com a ascensão da escola que se torna nítida a invisibilidade das pessoas e culturas indígenas e africanas em detrimento do corpo branco, fisicamente típico e com um perfil diferenciado do corpo do índio e do negro. Pereira (2003) apresenta o histórico da construção do balé brasileiro e de sua supremacia cênica, o que trouxe também consequências para a relação do trabalho na dança. Esse autor evidencia sobretudo a exploração da imagem do indígena como tema de criações coreográficas, sendo o mesmo antes visto como homem selvagem por parte dos padres jesuítas, agora como símbolo nacional estereotipado nos libretos e bailados criados pela Escola e, mais tarde, pelo seu Corpo de Baile.

Podemos perceber na obra de Pereira a evidência da dança clássica europeia sobre as danças indígenas e africanas, já existentes no Brasil desde o século XVI. O autor considera a criação da Escola de Bailados como “(...) o primeiro passo, fundamental, para a construção de

---

<sup>20</sup> Sobre o histórico desta instituição, Barbosa (2012, p.17) esclarece que “Em março de 1816, chegaram ao Rio de Janeiro Joachim Lebreton (1760-1819), Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), Grandjean de Montigny (1776-1850), Auguste Marie Taunay (1768-1824), Charles Pradier (1786-1848), Francois Ovide, Sigismund Neukomm, Charles L. Levasseur, Louis S. Meunié, Francois Bonrepos, Jean Baptiste Levei, Pilite, Fabre, Nicolas M. Enout, Loris J. Roy e seu filho Hippolyte e Pierre Dillon com o objetivo de fundar e pôr em funcionamento a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, instituição assim designada pelo decreto de 12 de agosto de 1816, mas que teve seu nome mudado para Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, pelo decreto de 12 de outubro de 1820. A designação foi novamente modificada para Academia de Artes um mês depois, pelo decreto de 23 de novembro de 1820, e para Academia Imperial de Belas-Artes em 1826, para finalmente, depois da proclamação da República, chamar-se Escola Nacional de Belas-Artes”. Hoje essa é a Escola de Belas Artes da UFRJ. Vale ressaltar que tais artistas foram patrocinados à época, por intermédio de Dom João VI, com o intuito de “formar uma elite que defendesse a colônia dos invasores e que movimentasse culturalmente a Corte, enquanto que durante os primeiros anos da República foi a necessidade de uma elite que governasse o país o que norteou o pensamento educacional brasileiro” (idem, p.16).

<sup>21</sup> Bailarina de origem russa, radicada no Brasil. Foi primeira-bailarina na companhia de Anna Pavlova e Leónide Massine, ícones do balé clássico no início do século XIX.

uma história, de uma tradição de dança, no país” (PEREIRA, 2003, p.91). Apesar de seu esforço em buscar outras orientações para que a noção do referido marco histórico pudesse ser ratificada, infelizmente, o autor apresenta poucas referências que se aliaram ao trabalho desenvolvido pela Escola de Bailados, sendo na maioria dos casos iniciativas sem qualquer ligação direta à formação de profissionais. Um aspecto interessante também evidenciado pelo mesmo autor é a construção de um nacionalismo romântico através da dança dita oficial e de uma noção de cultura como símbolo nacional advinda dos países europeus a partir de suas estéticas ligadas ao balé clássico e propagadas pelo mundo. A arte da dança, no Brasil, ganha uma configuração exportada da Europa, tendo princípios, procedimentos e estéticas oriundas da elite branca dominante, fruto da expansão do balé nas nações da Europa e nas Américas no final do século XIX.

Apenas por uma clara intencionalidade de construção de uma “nacionalidade brasileira”, as figuras do corpo índio e negro foram esporadicamente exploradas nos balés criados no Brasil. Esta característica ganhou força no período do governo de Getúlio Vargas, pautada sob um pensamento nacionalista, sobretudo pela atuação do seu ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema (PEREIRA, 2003). Em seus 11 anos de mandato ininterruptos, Capanema levou à frente os ideais do Estado Novo na perspectiva de integralização da nação brasileira através das artes, da educação e da cultura, embasada em um ideal de construção da imagem do “homem brasileiro”, arianizado, eliminando assim a realidade das minorias étnicas, da diversidade linguística e cultural existente na história do país. As artes, vistas como uma alta cultura, serviram neste período como ferramentas de disseminação da ideia de um amalgamento do corpo brasileiro, excluindo todo aspecto que impedisse tal feito, reprimindo a possibilidade de consideração da diversidade dos corpos e das linguagens artísticas, criando uma espécie de noção definitiva de Brasil, a partir dos interesses políticos da era varguista.

A dança possuiu certa singularidade neste contexto, exatamente por não ter em suas obras uma “atitude crítica, através da paródia, que reservava também ao samba uma função (crítica) semelhante àquela do teatro de revista, e que não se limitava apenas à tarefa de engrandecer o Brasil, exigida pelo governo da época e seus órgãos de censura” (PEREIRA, 2003, p.283). Apesar de se restringir à dança produzida no Rio de Janeiro, o autor demonstra que o ufanismo pregado pelo governo Vargas estimulou a produção artística da dança na criação de obras que retrataram figuras do folclore e da música nacionais. Sobre a dança, e mais especificadamente sobre o balé no Brasil, Pereira ressalta que:

Nesse jogo de traduções, o bailado brasileiro funcionava como mais um dos canais de informações de seu ambiente, já que todos os ingredientes, tão caros ao Estado Novo, estavam lá presentes: nacionalismo, brasilidade, cultura erudita, cultura popular, arte, dança, música, educação, folclore, corpo. Este último, agora reconhecido em sua mestiçagem como um dos símbolos nacionais, no balé, deveria ainda atravessar o desafio de arregimentar as informações que vinham importadas, enquanto técnica e estética de balé. Importação erudita, sem dúvida, mas que confiava em seu poder de aglutinar informações diversas, em países de culturas diversas. E, com todas informações, alcançar um amálgama que pudesse ser reconhecido como balé. (PEREIRA, 2003, p.286-287)

É importante marcar que na construção deste amálgama os aspectos oriundos dos povos nativos e escravizados se mantiveram, porém, apenas enquanto exotização do corpo brasileiro, tendo como exemplo claro o trabalho desenvolvido pelas bailarinas Eros Volusia<sup>22</sup> e Mercedes Batista<sup>23</sup>, precursoras do estudo das danças afro e indígenas no Brasil (LIMA, 1995).

As políticas implementadas com o Estado Novo, segundo Cardoso (2019), em decorrência de um histórico descentralizado entre o poder central e as oligarquias de poder, acabaram gerando mais desigualdades de desenvolvimento nas diversas regiões do país. Vargas, ao regulamentar a atividade laboral, possibilitou que as cidades nas quais a atividade econômica se estabelecia de maneira significativa atraíssem o maior número de trabalhadores para seus centros, na esperança de alcance dos bens de civilização, citados pelo autor, e que a política vigente almejava oferecer.

Ao ordenar apenas o mercado urbano de força de trabalho, contemporizando com a elite agrária, a quem delegou o destino dos subalternos do campo, o Estado capitalista brasileiro construiu uma utopia irresistível num ambiente de grande vulnerabilidade socioeconômica das massas: a utopia da proteção Estatal representada pela legislação social e trabalhista. Essa utopia disputou o espaço identitário dos coletivos subalternos urbanos com a utopia socialista ou comunista, uma ou outra avassalada pela repressão estatal e pela maré montante do movimento migratório interno pós 1940, que inundou as cidades de pessoas em busca, dentre outras coisas, das múltiplas dimensões da utopia varguista, encontrando nela um horizonte para suas aspirações e projetos de vida. (CARDOSO, 2019, p.185)

Veremos mais à frente que a análise do artista enquanto trabalhador ganha relevância com os estudos de Menger (2005) e Segnini (2007). Porém, destaco que, ao descrever a repressão sobre o sindicalismo no Brasil no início do século XX, Cardoso aponta algumas características desse movimento que se assemelham com aspectos da organização política de artistas em tempos históricos distintos.

Não se quer dizer com isso que não houvesse ação coletiva, organização sindical, resistência e militância operária. Havia, e muita, como mostrou a já alentada literatura

<sup>22</sup> Eros Volúcia (1914-2004) foi uma dançarina brasileira de carreira internacional que incorporou aspectos culturais indígenas e negros em suas criações de estilo clássico, sendo considerada inventora de um bailado nacional.

<sup>23</sup> Aluna de Eros Volúcia, Mercedes Batista (1921-2014) foi a primeira bailarina negra a ingressar no Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

sobre o movimento operário na primeira república. O que tento salientar é a enorme dificuldade de as ações coletivas dos trabalhadores incidirem na esfera pública de modo a: (i) constituir um ambiente próprio, suficientemente inclusivo e duradouro de identificação de um “nós” distinto da construção da imagem do povo pelas elites dominantes e pelo Estado, cujo conteúdo era o preconceito e o racismo de classe, além do medo puro e simples das “hordas desordeiras”; (ii) mudar o significado da ação coletiva de algo tachado como “desordem”, para algo compreendido como “luta por direitos”, portanto legítimo, social e politicamente aceitável como elemento de uma ordem social justa. (CARDOSO, 2019, p.163)

Esta citação aponta certa proximidade entre a realidade dos trabalhadores na República Velha com os processos de organização feitos por artistas brasileiros em seu processo de reivindicação de direitos, aspecto a ser investigado mais minuciosamente no campo da dança, a partir da relação com grupos, companhias e coletivos artísticos, a ser discutido no Capítulo 4 desta tese. Mesmo que a situação do artista seja praticamente inexistente nos estudos historiográficos sobre o trabalho na perspectiva nacional, é possível dizer que a desigualdade gerada por séculos ainda encontra reflexos expressivos nos movimentos de organização de trabalhadores das artes.

Apesar de a citação anterior se referir de maneira restrita ao movimento operário, percebe-se que tanto a constituição de um ambiente próprio, onde habitem as demandas artísticas para o trabalho, quanto as iniciativas de construção de uma noção do trabalho em arte, como elemento da ordem social, o que o autor denomina de “desordem”, a partir da análise dos dados da pesquisa, parece persistir no imaginário brasileiro, dificultando sensivelmente o desenvolvimento da participação de artistas na relação com as políticas culturais, dentre outros aspectos, no Brasil.

Como foi salientado por Cardoso (2019), o êxodo rural foi uma consequência relevante para o aumento das desigualdades tanto no campo, que pouco aderiu às novas diretrizes de organização por parte dos grupos economicamente ativos, quanto nas cidades, que não comportaram a grande demanda de cidadãos ávidos por sua inserção no mercado de trabalho. Deste modo, a informalidade laboral permaneceu presente nas relações entre patrão e empregado, em paralelo ao processo burocrático exigido para a regulamentação dos trabalhadores nos primeiros anos da era Vargas. O conceito de “cidadania regulada” de Santos (1979 apud CARDOSO, 2019, p.202), no qual a cidadania se configura em um sistema composto por ocupações estratificadas e reguladas legalmente, sendo assim restringidos os direitos sociais ao lugar que ocupam nos processos de produção, se aproxima do projeto varguista, que não levou em consideração as questões políticas e históricas já existentes na relação dos trabalhadores brasileiros. Isto gerou uma situação de “privilégio”, como citado por Brodwyn Fisher (2006, p.422), cuja análise sobre a formalização do trabalho neste período



colabora para indicar o quanto “a lei na era Vargas auxiliou a forjar o perfil das desigualdades sociais no Brasil moderno.”

Após 1930, “os brasileiros quase nunca tinham registro civil” (CARDOSO, 2019, p.204), documento exigido para a emissão da carteira de trabalho e que definia a inserção do cidadão no contexto laboral institucionalizado no país. Diante deste fato, ele esclarece que:

[...] malgrado o discurso apologético de justificação do regime varguista, a legislação trabalhista e social terminou por instaurar, no ambiente em que incidiu, um campo legítimo de disputa por sua própria faticidade, cuja matriz de legitimação era o próprio Estado. Com isso, o horizonte da luta por direitos tornou-se, legitimamente, o horizonte da luta de classes no país. A cidadania regulada, nesse sentido, tornou-se a forma institucional da luta de classes entre nós: uma luta por efetividade dos direitos existentes; uma luta por extensão dos direitos a novas categorias profissionais; e uma luta por novos direitos. (CARDOSO, 2019, p.207)

Outro aspecto relevante no contexto do governo Vargas foi o controle dos sindicatos das diversas representações trabalhistas, com o Estado definindo a política de representação de seus líderes e reajuste salarial, contribuindo assim para o aumento da desigualdade, sobretudo no baixo valor para o salário-mínimo nas diversas regiões do país<sup>24</sup>, ocasionando má distribuição de renda e, por conseguinte, o distanciamento entre as classes sociais e na geopolítica. Portanto, vemos que ao mesmo tempo em que a política varguista vislumbrava um avanço na formalização do trabalho, todos os elementos apresentados anteriormente apontam para uma deficiência na sua consolidação.

Para o campo das artes, poucas foram as considerações do setor nas ações políticas trabalhistas, no Brasil. Segundo Matos (2017), o Decreto nº 5.492/1928<sup>25</sup> do governo de Washington Luís inicia a organização da profissão do artista no país, ainda sem tratar as especificidades ligadas às diversas linguagens existentes neste setor, com algumas sendo mais consideradas que outras, dentre elas, sobretudo, o teatro. Com relação à área desta pesquisa, “a única alusão feita à área da Dança está presente no artigo terceiro [do decreto de 1928] quando inclui no rol de atuações artísticas ‘os bailarinos, coristas e cançonetistas’” (MATOS, 2017, p.98).

Dentre os marcos que inserem a dança nas discussões políticas para sua estruturação enquanto ofício, a autora traz um histórico de iniciativas artísticas e culturais implementadas

<sup>24</sup> Segundo Cardoso (2019, p.217-218), “O Decreto Lei 2.162, que definiu o primeiro valor do salário mínimo em maio de 1940 a partir de estudos regionais específicos realizados ao longo de 1938 e 1939, estabeleceu-o em 240 mil réis para o Distrito Federal (cidade do Rio de Janeiro). Esse foi o maior valor arbitrado no país. São Paulo foi contemplado com 220,6 mil réis, enquanto em certas regiões interioranas no Norte e do Nordeste o valor não ultrapassou os 90 mil réis”.

<sup>25</sup> Decreto de 16 de julho de 1928 que regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais.

pelo poder público<sup>26</sup>, ligadas ao apoio a grupos e companhias de dança, medidas que se distanciavam da possibilidade de se entender a dança, e as artes, dentro de um contexto do trabalho social. Tais iniciativas, na medida em que focavam o “apoio” a algumas configurações da dança, não se aprofundaram numa percepção mais aguçada sobre o trabalhador deste campo, suas especificidades e demandas sociais.

Dentre estas iniciativas governamentais, segundo Matos (2017), vale destacar a criação do Serviço Nacional do Teatro (SNT), em 1937, reformulado 40 anos depois dentro da estrutura administrativa da Fundação Nacional de Artes (Funarte), criada em 1975<sup>27</sup>, para abarcar as outras linguagens artísticas dentro do escopo dos apoios governamentais à cultura. Assim, o SNT torna-se o Instituto Nacional das Artes Cênicas (INACEN), tendo nesse ano em sua composição o Serviço Brasileiro de Dança (SBD). As inúmeras mudanças ocorridas entre estes órgãos, que a cada período de governo sofriam alterações relativas à sua autonomia, trataram suas políticas de forma assistencialista, não trazendo a discussão sobre a regulamentação do trabalho de artistas, bailarinos, coreógrafos, cenógrafos e tantas outras ocupações do campo das artes, restringindo-se em ações de apoio e fomento, mais diretamente ligadas à produção de obras e manutenção esporádica de alguns grupos e companhias artísticas. Em alguns casos, nem tratavam de maneira democrática seus instrumentos de subvenção de projetos artísticos, já que a seleção de artistas se dava pela aproximação com gestores ou pelo diálogo informal, chamado ironicamente pela classe dos trabalhadores das artes de “política de balcão” (MATOS, 2017). Estes aspectos distanciavam mais ainda uma noção de trabalho por parte desta população que, por uma herança elitista trazida desde a Colônia e Império, não foi considerada nas relações trabalhistas construídas até então<sup>28</sup>.

Outro marco importante para a regulamentação do artista no Brasil se deu com a Lei nº 6.533 de 24 de maio de 1978, no governo de Ernesto Geisel, que dispunha sobre a regulamentação da profissão de artista e técnico em espetáculos de diversões. Esta lei, construída em plena ditadura militar, generaliza a condição de artista para qualquer profissional que se relacione à criação, interpretação ou execução de obras de caráter cultural, de qualquer natureza, para divulgação pública em meios de comunicação e espaços culturais.

---

<sup>26</sup> Matos (2017), assim como Pereira (2003), cita como início da formalização do trabalho em dança no Brasil a fundação da Escola e do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1927. A autora acrescenta que a continuação deste processo ocorre de forma muito lenta e pontual, denotando o caráter apoiador dos governos para com a dança, como a Escola Experimental de Dança Clássica (1940), o Ballet do IV Centenário (1953) e a criação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1956.

<sup>27</sup> Lei nº 6.312 de 16 de dezembro de 1975.

<sup>28</sup> As iniciativas surgidas pelos trabalhadores da dança serão discutidas no próximo capítulo desta tese.

Diferentemente do decreto citado por Matos (2017), apesar de também não citar a palavra “dança”, esta lei apresenta no anexo de sua regulamentação, publicada por meio do Decreto nº 82.385 de 05 de outubro de 1978, “em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos de espetáculos e diversões” (BRASIL, 1978, p.1), no grupo das “artes cênicas”, as funções de assistente de coreógrafo, bailarino ou dançarino, coreógrafo, ensaiador de dança e maitre de ballet. Nota-se a restritiva atuação do bailarino ou dançarino à época, sobretudo na relação com seu papel na criação de obras como meros repetidores das orientações dadas pelo coreógrafo. Vale ressaltar também a possibilidade na Lei nº 6.533 de o artista da dança “ministrar aulas de dança em academias ou escolas de dança, reconhecidas pelo Conselho Federal de Educação, obedecidas as condições para registro como professor”, aspecto que será discutido mais amplamente adiante.

Na relação destes aspectos, até aqui apresentados, com a investigação proposta, algumas questões emergem no âmbito dos trabalhadores da dança, a partir de algumas noções colhidas em torno da sua condição na formalização do trabalho, fruto da pesquisa de campo. Talvez possa parecer precipitado afirmar, mas nos relatos apresentados na colheita de dados feitas por meio das proposições performativas realizadas durante a pesquisa, é notória uma percepção dos participantes da condição de “cidadania regulada” nos parâmetros estabelecidos pelas políticas culturais ligadas à dança, que geram disputas em torno dos “direitos a novas categorias profissionais” e a seus possíveis benefícios, haja vista a situação dos profissionais do setor ainda sem uma regulamentação clara sobre sua atuação social e profissional. Estaria então pautada a mesma ideia de privilégio levantada por Fisher (2006) na relação dos trabalhadores na busca por direitos trabalhistas e mais claramente nas disputas por aprovação de projetos artísticos em editais de cultura<sup>29</sup>.

O processo de regulação do trabalho avançou no período varguista na relação com sindicatos representativos das classes trabalhadoras. Com a criação de sindicatos de Dança, a partir dos anos 1980, sendo ainda hoje poucos os específicos para o setor<sup>30</sup>, o atestado de capacitação profissional fornecido por essas entidades se torna critério para o registro profissional junto ao Ministério do Trabalho, o qual é equivocadamente chamado de DRT<sup>31</sup>. Imerso neste universo, o artista da dança permanece, em sua maioria, nas relações informais de

---

<sup>29</sup> Tratarei deste aspecto mais adiante, no Capítulo 3 desta tese.

<sup>30</sup> No Brasil, existem apenas dois sindicatos específicos da área de dança: Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado do Rio de Janeiro (SPD/RJ) e Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado de São Paulo (SINDDANÇA).

<sup>31</sup> O registro na Delegacia Regional do Trabalho ganhou o apelido de sua sigla (DRT) para o documento no universo dos artistas brasileiros.

empregos temporários e sem participação nos poucos sindicatos criados a partir das normas estabelecidas pela Lei 6.533, último marco legal da categoria. Há ainda hoje um dissenso generalizado entre artistas da dança que discutem a necessidade de participação nessas organizações, mas também questionam em que medida a participação em sindicatos pode fornecer uma devida proteção trabalhista.

Em suma, as políticas voltadas para o setor desde a era Vargas têm tratado a arte como apêndice do Estado, porém deslocada da consideração da sua contribuição econômica e da importância de seus agentes no campo cultural e para a construção de uma sociabilidade brasileira. A seguir, faz-se necessário, para a ampliação desta discussão, entendermos as relações construídas historicamente entre arte e trabalho, especificando o setor da dança neste contexto.

## 2.2 ARTE E TRABALHO

A arte, talvez por seu histórico de ter estado sob a égide das elites, não é vista como elemento propulsor das economias mundiais por parte das instâncias governamentais, mais concentradas na exploração de recursos naturais e/ou nas relações financeiras de mercados já estabelecidas no âmbito da indústria e do comércio, situado hoje nas grandes corporações neoliberais que dominam o capital, deixando assim o artista, majoritariamente, à margem da organização do Estado e de suas políticas. A historiografia do trabalho social no Brasil pouco aborda estudos sobre o campo das artes. É como se, da mesma forma como foi tratada a abolição, o aspecto histórico em torno da importância da arte não abarcasse o grande número de trabalhadores ávidos por uma inserção social e, por conseguinte, o usufruto de seus direitos sociais e trabalhistas.

Os movimentos surgidos por artistas no decorrer da história do Brasil, em alguma medida, tiveram dentre seus objetivos a constituição de seu contingente enquanto classe trabalhadora, apesar de que, mesmo em dados atuais desta pesquisa, ainda podemos identificar, por parte de alguns artistas, uma procura por suporte estatal irrestrito de suas atividades num intuito de permanecer à parte de uma possível classe e seguir apenas criando suas obras artísticas, a partir de uma falsa estabilidade promovida pelo Estado. Porém, mesmo apesar desta divergência, o pleito de ser considerada como classe não reverberou, durante muitos anos, numa possível

resposta por parte do poder público, seja na regulamentação do trabalho, seja na consideração dos direitos e deveres desta categoria.

Seguindo a análise do trabalho na sociedade capitalista, destaco as contribuições de Antunes (2008) que, ao discutir as formas de degradação do trabalho, descreve os aspectos trazidos pelo taylorismo e fordismo<sup>32</sup>, bases da estrutura produtiva do século XX, marcados pelo controle do capital e degradação do operário, em prol de uma produção continuada e fragmentada, onde as funções de cada trabalhador eram sistematicamente reguladas, numa mecanização desumana. Nesse sentido,

Essa materialidade produtiva que se esparramou para o mundo industrial e de serviços (até o McDonalds nasceu sob este signo) teve como corolário a genial fotografia de Chaplin: a degradação do trabalho unilateral, estandarizado, parcelar, fetichizado, coisificado e maquinal. Animalizado (“gorila amestrado”, segundo Taylor), massificado, sofrendo até mesmo o controle de sua sexualidade pela empreitada taylorista e fordista (Gramsci). Ainda que regulamentado e contratado, a degradação do trabalho na sociedade taylorizada e fordizada estava estampada em sua mecanização, parcelização, manualização, alienação e, no limite, desantropomorfização. (ANTUNES, 2008, p.20)

O tratamento deste autor sobre a situação decorrente da exploração capitalista em ocupações consolidadas socialmente, não citando especificadamente o papel do artista neste contexto, termina por indicar o trabalho artístico relegado à pouca regulação e amparo de instituições desde quando as ideias tayloristas e fordistas ocuparam a lógica produtiva do trabalho. O fato de Marx, em sua construção epistemológica, tratar a arte dissociada do trabalho, em certa medida, denota a realidade imposta aos trabalhadores deste campo nas relações estabelecidas historicamente no mundo. Uma reflexão que procura tratar desta questão específica só é encontrada no início do século XXI com os estudos de Menger (2005) quando discute o conceito do artista enquanto trabalhador, marcado pela intermitência do trabalho e pela multifuncionalidade, colocando-o sempre em curtos projetos e na maioria do tempo desenvolvendo o seu fazer de maneira independente e sem formalidades legais trabalhistas.

Outro aspecto relevante é a presença da flexibilidade, da criatividade e da inovação como elementos constitutivos do trabalho do artista, aspectos esses que entram em conflito com a lógica industrial, pautada na produção em massa. Por outro lado, temos mercados e instituições ligadas ao fomento das artes e da cultura que impõem aspectos pautados na mesma lógica, sem compreender a natureza das suas práticas, prejudicando assim a garantia da valorização,

---

<sup>32</sup> Sistemas de gestão e produção industriais desenvolvidos pelos engenheiros mecânicos Frederick W. Taylor e Henry Ford, respectivamente, que influenciaram o desenvolvimento da indústria no mundo, tendo como características fundamentais o controle do processo do trabalho, a produção em massa e seu rendimento (RIBEIRO, 2015).

remuneração continuada e permanência destes trabalhadores em suas funções. Tal situação leva o artista a buscar sua sobrevivência a partir da gestão de suas redes de relações entre trabalhos realizados no passado e sua participação em mercados e eventos que, normalmente, reforçam a competitividade e a individualidade. Sobre os elementos que constituem o trabalho do artista, Menger justifica a natureza singular da arte e sua relação com uma lógica de produção comumente utilizada no mundo do trabalho:

Não é porque a arte seja uma lotaria. Pelo contrário, trata-se no sentido mais sublime, de um trabalho, mas do qual o resultado é incerto. O que quer dizer ao mesmo tempo que a atividade criativa se deve afastar da rotina das tarefas facilmente controláveis e repetitivas, que são certamente pouco estimulantes, mas que são também pouco arriscadas, porque previsíveis em seus resultados. (MENGER, 2005, p.12)<sup>33</sup>

Dentre outros aspectos, Menger também ressalta a situação de sucesso econômico e monetário, perseguida pelo mundo do trabalho, como algo que não se fundamenta na ontologia da arte, mas sim no risco aliado à criatividade, que é proporcionado em seus processos de criação. Vemos aqui a compreensão de um certo distanciamento equivocado entre o operário, aquele que foca a materialidade, e o artista como um sujeito indiferente à sua realidade. Estaria, então, o artista num ambiente distinto das aspirações de desenvolvimento pautadas nas esferas capitalistas. Há uma noção distorcida do seu trabalho como algo improdutivo e sem valor definido, já que a imprevisibilidade dos processos não garante um bem pré-estabelecido.

Paradoxalmente, nas instituições públicas destinadas ao desenvolvimento da cultura, o entendimento sobre a produção artística é pautado na lógica de mercado, produto e lucro, mesmo que de maneira conceitual, não ligada diretamente à geração de recursos advinda dos bens gerados por artistas, o que ocasiona no que Menger intitula como “meios artificiais de preferência”, ou seja, a partir de parâmetros estabelecidos por instituições de cultura são construídos entendimentos estéticos, já instaurados pela indústria cultural<sup>34</sup>, sobre o que se pode e o que não se pode fomentar. Em sua análise, são “legitimados e propagados os interesses econômicos e as preferências estéticas de uma elite social ou de um grupo profissional [...] e seriam valorizadas inovações estéticas sem verdadeiro alcance e artistas sobrestimados” (MENGER, 2005, p.22).

No Brasil, a pesquisa realizada por Segnini (2007) procurou analisar o mercado, as condições e relações de trabalho de bailarinos e músicos no campo da arte e de professores no campo da educação. Destaco em seus estudos sobretudo a investigação sobre aspectos da

---

<sup>33</sup> Texto originalmente escrito em português de Portugal, onde o termo “lotaria” traduz-se por “loteria”.

<sup>34</sup> Termo cunhado pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), que considera a padronização de bens culturais como estratégia de manipulação das massas.

estrutura do trabalho brasileiro entre artistas da dança. Segnini apresenta dados consistentes sobre características específicas do trabalho da dança, seja em instituições oficiais de Estado, como o Corpo de Baile do Theatro Municipal de São Paulo, ou em outras configurações de trabalho desses agentes, marcadas pela intermitência e a falta de regulação. Além de indicar o privilégio da produção estética gerada pelos artistas em detrimento das relações profissionais de trabalho, ou seja, as obras sempre ganham relevância sem que seja analisado o trabalho exercido pela sua criação, a autora promove em sua argumentação, a tensão entre trabalho, arte e profissão, ressaltando a preponderância das obras e seus valores de troca em mercados distintos, nas esferas pública e privada.

O trabalho artístico se inscreve também (mas não só) na lógica de mercado e esta vinculação expressa as configurações do próprio momento histórico. As tensões entre arte, trabalho e profissão evidenciam que o trabalho que produz arte é submetido a controles criados na esfera da produção do valor, mesmo que os referidos controles sejam justificados em nome da 'qualidade artística' e não do valor criado, de difícil mensuração - é verdade -, mas não deslocado da esfera ampliada de acumulação do capital. (SEGNINI, 2007, p.2)

Sobre a presença da flexibilidade nos processos do trabalho artístico em espetáculos ao vivo (música e dança), a pesquisa de Segnini (2007) aponta o crescimento superior do número de artistas em relação ao número de ocupações laborais disponíveis, gerando tal flexibilização caracterizada pelo trabalho intermitente e precário. Em sua pesquisa, esta condição é vista mais consideravelmente nos trabalhadores da dança, sem vínculo empregatício, sendo 80,5% deste contingente trabalhadores sem carteira assinada e que desenvolvem suas atividades laborais por conta própria<sup>35</sup>, o que gera diversas formas de inserção no trabalho, bastante conhecidas entre bailarinos, coreógrafos e outros profissionais da dança, como os editais públicos e privados, que geram contratações a cada período de captação de recursos, e os cachês esporádicos de serviços informais. Em relação a estas questões, Menger (2005, p.26-27) destaca uma tripla utopia existente nos artistas, composta pelo desejo do emprego seguro, além de “um acesso igual a um estatuto profissional acessível a todos e igualmente protetor para cada um, e a da ruptura com as situações de concorrência inter-individual e as suas classificações hierárquicas”.

Dados obtidos na pesquisa do Mapeamento da Dança (MATOS; NUSSBAUMER, 2016) colaboram para este panorama apresentado por Segnini, mas apresentando um aumento gradual nos vínculos trabalhistas, quando apontam que 50,1% dos seus 2.621 respondentes da categoria indivíduos declaram que a principal renda econômica não vem de sua atuação em dança, e que suas relações de trabalho na dança são realizadas predominantemente sem contratos formais

---

<sup>35</sup> Elaboração própria de Segnini, a partir de dados colhidos da pesquisa quantitativa realizada pelo PNAD/IBGE em 2006.

(44,3%) ou se autodenominam como voluntários (18,1%), enquanto apenas 10,1% declararam ter contratos temporários ou serem prestadores de serviços; outros 10,2% declaram ter contratos por tempo indeterminado ou serem servidores públicos e 14,3% são sócios nos espaços em que atuam.

Ainda em sua investigação, Segnini (2007) também nos aponta a aproximação de músicos e artistas da dança com o campo da educação, como uma possibilidade de trabalho que situa de certa maneira a realização da primeira utopia apresentada por Menger. Porém, o emprego formal na educação possui um caráter alternativo para a manutenção de renda e estratégia de construção de uma rede de contatos que continue alimentando as oportunidades dos serviços temporários e os projetos de curto prazo, não significando propriamente a condição da estabilidade empregatícia. Em certa medida, a atuação no campo da educação torna-se acessória na compreensão dos artistas em sua busca de inserção no mundo do trabalho, regulação e desenvolvimento enquanto categoria de trabalho, o que também pode gerar descomprometimento e prejuízo aos processos artístico-educacionais em artes. Em suas palavras:

O ensino da música ou da dança é uma das possibilidades de trabalho para o artista no universo da multiplicidade de atividades que realiza mesmo inscrito em um emprego formal, mas, sobretudo quando vivencia vínculos temporários de trabalho. O ensino pode ser uma opção profissional, mas frequentemente é descrito nas entrevistas enquanto estratégia para obtenção de renda, possibilidade de projetos de longo prazo, constituição de redes de contato. (SEGNINI, 2007, p.17-18)

Na história do trabalho social contemporâneo brasileiro, as transformações geradas por crises políticas, econômicas e sociais aumentam a precarização das categorias de trabalhadores, ocorrendo assim o surgimento de organizações que buscam discutir a situação do trabalho e da sua valoração, a exemplo da Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT), criada no ano de 1864, que visa à identificação e luta contra as contradições sociais surgidas com as transformações do capitalismo.

O aumento da rotatividade de empregos, cuja taxa, segundo Lara e Silva (2019), chegou a 53,8% em 2010, de acordo com a pesquisa do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (Dieese) de 2012, e a preponderância das greves defensivas de trabalhadores diante do desrespeito dos empregadores sobre a legislação trabalhista, sobretudo na relação do valor mensal a ser pago, muito distante do necessário para a manutenção social, suscitou em pouco avanço nas condições do trabalho.

Estes autores tratam da importância da articulação entre movimentos sociais e sindicais para a conquista de direitos numa escala global, diante da imposição do mercado financeiro que



destitui a centralidade do trabalhador nas relações do capital. Mesmo apartados das regulações, tais transformações afetam o artista da dança e seus contextos que, sem uma regulação que defenda sua existência, acaba sendo levado pelas mesmas mudanças sociais que surgem do capitalismo, sem um entendimento claro da relevância de sua categoria laboral.

Para uma compreensão sobre a complexidade existente sobre os trabalhadores das artes, recortando aqui o artista da dança, tomemos a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) de 2002, um dos poucos documentos legais trabalhistas existentes no Brasil que trata do artista e suas ocupações. Segundo a sua organização, estabelecida a partir de uma tipologia dividida em grandes grupos ocupacionais que se subdividem em famílias, ocupações e sinônimos de ocupações, temos o *artista da dança* como família do grande grupo dos profissionais das ciências e das artes, que abarca as seguintes ocupações: *Assistente de coreografia*; *Bailarino (exceto danças populares)* e seus sinônimos *Bailarino criador*, *Bailarino intérprete* e *Dançarino*; *Coreógrafo* e seus sinônimos *Bailarino coreógrafo* e *Coreógrafo bailarino*; *Dramaturgo de dança*; *Ensaaiador de dança*; e, finalmente, *Professor de dança* e seu sinônimo *Maitre de ballet*. Sobre as condições gerais de exercício desta ocupação, a CBO traz a seguinte descrição:

Trabalham nas áreas de criação, pesquisa e ensino. Suas atividades são sempre realizadas em equipe e podem se desenvolver tanto em companhias estáveis de bailado, em que predominam os vínculos formais de trabalho, estabilidade no emprego e possibilidade de construir uma carreira, como em cooperativas ou como autônomos, realizando produções independentes. Esta última é a situação da grande maioria dos profissionais, os quais, em geral, se autofinanciam, costumeiramente, exercendo atividades como professores, terapeutas etc., concomitantemente à dança". (CBO, 2002, p.415)

Destaco ainda que esse documento apresenta como nota a possibilidade de "...encontrar no mercado de trabalho casos de artistas da dança que também exercem função de professor nos variados níveis de ensino formal e em cursos informais" (CBO, 2002, p.415), reforçando a característica acessória da educação na dança, na perspectiva de alguns artistas, em seus processos de inserção no mundo do trabalho.

Na colheita parcial de dados proposta por esta pesquisa, identificamos inúmeros termos trazidos pelos sujeitos participantes que ilustram, de forma mais definitiva, sua função laboral no seu grupo, coletivo ou companhia de dança. Há aqui uma discussão necessária sobre a transitoriedade inerente à natureza da arte, os movimentos em prol de sua inserção no mercado de trabalho e, pela inexistência de uma política trabalhista da dança, de uma tendência das políticas culturais em elaborar suas iniciativas de fomento sob o viés da tradição. Dentre as definições colhidas nesta pesquisa, os entrevistados citaram as seguintes nomenclaturas:

criadora-intérprete, codiretor, codiretora, intérprete criadora, diretor artístico, diretor geral. Tal aspecto ganha uma maior complexidade com o fato de ter ocorrido, durante a realização desta pesquisa, o processo de tramitação de uma nova lei, que regulamenta o trabalho do artista da dança<sup>36</sup>, a qual será discutida no Capítulo 3 desta tese.

Resta agora fazermos uma análise sobre as novas morfologias do trabalho, nas quais podemos identificar aproximações com alguns elementos constitutivos do ofício do artista da dança que pode suscitar, em certa medida, a inserção da arte e da dança no contexto do trabalho social, indicando as práticas exercidas pelos artistas em prol da remuneração e valorização de sua força de trabalho.

### 2.3 O ARTISTA DA DANÇA E AS NOVAS MORFOLOGIAS DO TRABALHO

Retomando a pergunta feita no início deste capítulo, sobre a possibilidade de existência de uma classe trabalhadora da arte, destaco um elemento discutido no campo da sociologia do trabalho que colabora para tal discussão: o trabalho imaterial. Para tanto, os estudos de Negri e Lazzarato (2001), Lazzarato (2014) e Amorim (2014) indicam cruzamentos históricos entre as noções e transformações do trabalho industrial e o grau de aproximação com algumas características da atividade laboral artística, sobretudo, da dança.

Lazzarato (2014) apresenta a possibilidade de uma descentralização do trabalho das relações de poder, mesmo percebendo o grande aumento de trabalhadores no mundo contemporâneo. Desde 1968, o autor vem dando espaço a novos devires sobre as noções de trabalho na sociedade, dentre estas, a de um trabalho imaterial que desloca a relevância da força de trabalho na dinâmica capitalista, compreendendo o conhecimento como a nova mola mestra, ou seja, a qualificação intelectual sobrepõe-se à força de trabalho manual, estabelecendo uma imaterialidade nos valores de troca. Esta lógica acompanha uma trajetória das transformações do trabalho, compreendendo os processos do fordismo, do pós-fordismo, os meios de produção e renda do capital.

Esta noção torna-se mais questionada quando esse autor, em entrevista à Gumiero (2016), apresenta dúvidas sobre o próprio conceito de trabalho imaterial, que, por uma permanência no

---

<sup>36</sup> Projeto de Lei do Senado nº 644, de 2015, de autoria do senador Walter Pinheiro, que “Dispõe sobre o ofício de profissional da dança”, até o momento aprovado na Câmara dos Deputados e em tramitação através de uma comissão de trabalho.

discurso marxista, reforça a ideia de um novo sujeito político-social, o que não mais lhe interessava como categoria analítica, por não acreditar que esta categoria do trabalho pudesse determinar níveis de cristalização de luta social. Segundo suas palavras, “o capitalismo mudou da luta de classe do trabalho, que era aquele clássico do final do século XIX e início do século XX, para um outro tipo de luta de classe, que é aquela do credor e do devedor, portanto, do capital financeiro” (GUMIERO, 2016, p.255).

No que tange aos artistas da dança brasileira, é possível notar aproximações do trabalho intelectual e criativo desenvolvido neste setor artístico com a noção de imaterialidade exposta por Lazzarato, o que torna mais complexa a valoração da força de trabalho e sua pertinência no campo social. Outros dois aspectos que reforçam tal complexidade é, sem dúvida, a falta de regulamentação trabalhista e as relações dos trabalhadores da dança com as iniciativas públicas de cultura que, pela falta de uma formalização da atividade do artista da dança a partir de suas especificidades, têm gerado distorções, se considerarmos as noções de trabalho colhidas pelos sujeitos da pesquisa.

Sobre isso, Matos (2021) descreve a situação das políticas públicas de cultura no Brasil entre 2013 e 2021, incluindo neste contexto a crise sanitária decorrente da pandemia da Covid-19<sup>37</sup>, a qual marca o abandono das políticas para as artes, acompanhada de perseguição da atuação artística no país, no governo Bolsonaro (2019-2022). Vale ressaltar que essas mudanças romperam com todo um processo de institucionalização da cultura, ocorrido no período de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, a qual se desmantelou, sobretudo, quando Michel Temer assumiu a presidência do Brasil (2016-2019), ameaçando a existência dos artistas e seus fazeres.

Si ya tínamos en Brasil instaurada una crisis social, económica, ecológica, cultural, ética y política, la crisis pandémica de la Covid-19 radicalizó los problemas y reveló aún más desigualdades. Además, en la crisis de los últimos años, el campo de la cultura y del arte perdió centralidade en el ámbito de las políticas públicas y sufrió incontables intentos de cercenamiento de la libertad de expresión. Con la pandemia, la lucha pasó a ser por la supervivencia y la reivindicación de políticas de emergencia para los trabajadores de ese campo. (MATOS, 2021, p.84)<sup>38</sup>

Esta concepção de crise social contemporânea, seja na compreensão enquanto fenômeno social e/ou econômico, esclarece de certa maneira tanto a pouca discussão sobre o trabalhador

---

<sup>37</sup> Tratarei de forma mais aprofundada a situação da pandemia e seus impactos no trabalho social no Capítulo 4 desta tese.

<sup>38</sup> Se já tínamos uma crise social, econômica, ecológica, cultural, ética e política no Brasil, a crise pandémica da Covid-19 radicalizou os problemas e revelou ainda mais as desigualdades. Além disso, na crise dos últimos anos, o campo da cultura e da arte perdeu centralidade no campo das políticas públicas e sofreu inúmeras tentativas de cerceamento à liberdade de expressão. Com a pandemia, a luta passou a ser pela sobrevivência e a demanda por políticas emergenciais para os trabalhadores da área (tradução nossa).

da arte nos processos econômicos mundiais, quanto o aumento da precarização do seu trabalho nos últimos tempos. Diante disso, trago algumas questões que problematizam o papel do artista enquanto trabalhador e seu histórico, pouco analisado pela sociologia. Poderíamos traçar este mesmo caminho, proposto no histórico do trabalho social descrito até aqui, para a arte e o artista? E estariam os artistas fadados a ficarem apartados historicamente dos processos de transformação do capital?

Amorim (2014) analisa criticamente este posicionamento diferenciado do trabalho imaterial em relação ao trabalho material, trazido por Lazzarato, demonstrando primeiramente a dualidade entre o trabalho manual e o intelectual, e apresentando a real interação entre estas duas esferas do fazer que está explícita em todas as atividades do trabalho. Talvez a ênfase dada por Lazzarato ao trato mais focado na intelectualidade do trabalhador seja reflexo das transformações do trabalho industrial na tentativa de exploração e manutenção do lucro, mesmo deslocando a responsabilidade capitalista sobre a força de trabalho, trazida por Marx, para o conhecimento, a flexibilidade e a inovação. Sobre esta dualidade, Amorim destaca:

Toda atividade humana, no capitalismo ou em outros modos de produção, depende de graus de intelecção variados. Nos Manuscritos Econômico Filosóficos (2004 [1844]), Marx observou que toda atividade humana é um processo de exteriorização e, nas Teses sobre Feuerbach (1993, [1845]), indicou, de maneira mais acabada, que se tratava de um processo de objetivação da subjetividade humana, isto é, um pôr-se no mundo, em sucessivas sínteses historicamente determinadas, o que rompe teoricamente com qualquer dualidade metodológica entre sujeito e objeto. Dessa forma, qualquer atividade humana, seja ela intelectual ou manual, fundamenta-se, desde Marx, como um processo no qual subjetividades são objetivadas em um modo de produzir, em um modo de vida. (AMORIM, 2014, p.35)

Porém, estes “novos” aspectos responsáveis pelas relações do trabalho são facilmente identificáveis quando tratamos do exercício da produção artística, já citados por Menger. Mesmo deslocados de uma organicidade provinda do Estado ou de organizações sociais do trabalho, os artistas tratam tais aspectos – flexibilidade e inovação – como essenciais para a criação e desenvolvimento de suas obras. Vale ressaltar que tal tratamento se dá na relação dos processos criativos destes agentes, sem a percepção de que, no mundo do trabalho, estes mesmos fatores se relacionam mais efetivamente com a produção de bens e o lucro. Quando vemos o histórico da arte sob a gestão governamental brasileira, descrita anteriormente, sobretudo quando consideramos a política de integralização do trabalho no governo Vargas e a postura assistencialista e romantizada imposta ao trabalho do artista, faz-se necessário investigar em que medida tais aspectos colaboram para uma noção atual do trabalho na dança.

Tendo como características a autonomia, flexibilidade e uma pseudoliberalidade do trabalhador, estas têm marcado o papel exercido pelos artistas no mundo, no qual alguns grupos

buscam uma regulação mais digna e uma compreensão do seu trabalho como algo constitutivo na composição social.

Além disto, os modos de regulação do trabalho são elaborados de forma a tratar o trabalhador como mera ferramenta de exploração através da sua força de trabalho e alcance do lucro exacerbado; agora, tendo o trabalho imaterial sendo considerado nas relações trabalhistas, são ignorados etnias fundantes, populações e movimentos sociais emergidos da desigualdade de direitos. Um país como o Brasil, colonizado pela lógica eurocêntrica que exterminou os povos originários, comercializou pessoas africanas e que, forçado por uma necessidade de manutenção do poder, excluiu a população negra dos direitos civis ditados pelo capital, estrutura um racismo que nos acompanha em todas as esferas sociais. Um país com esta gênese histórica acumula uma enorme dívida que se alia a um processo de exploração e restrição de direitos. Pensar sobre o trabalhador da arte neste contexto implica identificar quais estratégias foram tomadas para sua sobrevivência através das possíveis noções sobre arte e trabalho, enunciadas por seus agentes.

Pela discussão trazida até aqui, vejo que a situação do trabalho do artista permanece então – mesmo com as intervenções possíveis através de rarefeitas políticas que se debruçaram sobre tal problemática – seguindo a marcha da precarização. Entretanto, é preciso investigar mais precisamente as nuances que levam a tal afirmação, de maneira a identificar quais outras questões compõem este complexo fenômeno na contemporaneidade. Faz-se necessário perceber quais fenômenos podem surgir diante da situação do artista na sociedade capitalista, que agora passa a considerar características essenciais do seu labor nas relações atuais do trabalho em distintas áreas.

Talvez, por este mesmo motivo, aliado à visão romantizada do que é arte que permanece em nossa sociedade, estariam os trabalhadores da dança fadados ao esquecimento generalizado, não podendo, exatamente por esta mesma natureza flexível, autônoma e inovadora, se adequar às novas morfologias do trabalho. Tais características afastariam a possibilidade da estabilidade do emprego, sua regulação como ocupação validada socialmente, com direitos e deveres, o que os protegeria da concorrência desenfreada e da hierarquização imposta pela indústria cultural. Sobre isso, Menger nos lança a seguinte questão:

Abre-se então o grande debate: a diferenciação e a individualização são as assinaturas de um processo de autonomização da esfera artística, ou, pelo contrário, sinais da sua decomposição pelas forças dissolventes dos mercados capitalistas? (MENGER, 2005, p.69)

### **3. AS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL E AS DISTINTAS CONCEPÇÕES SOBRE O TRABALHO NA DANÇA**

Neste capítulo, apresentaremos recortes históricos das políticas culturais realizadas no Brasil, com ênfase no período da construção do Sistema Nacional de Cultura, no governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011). Em paralelo, apresentaremos alguns apontamentos decorrentes da etapa de campo da investigação, realizada através de proposições performativas virtuais, desenvolvidas junto às 12 companhias, grupos e coletivos, das cinco regiões do país, com um total de 95 artistas da dança participantes da pesquisa, com diferente quantitativo de artistas, por grupo focal. Assim, explicitaremos as percepções destes agrupamentos sobre as políticas culturais desenvolvidas no Brasil e as afetações na relação com o trabalho realizado.

Nota-se claramente que os elementos constitutivos do trabalho social no Brasil, tratados no capítulo anterior, se refletem tanto no histórico das políticas de cultura quanto nas realidades trazidas pelos sujeitos da investigação, a partir da colheita de dados, o que dá envergadura suficiente, bem como possibilita a triangulação dos dados para o levantamento necessário à discussão do trabalho em dança e seus desdobramentos, distorções, aproximações e distanciamentos das iniciativas realizadas no campo político brasileiro.

Também aqui serão abordadas as relações do mercado intermitente presente nas lógicas do trabalho desenvolvida pelos sujeitos e como algumas instituições culturais públicas e privadas promovem o desenvolvimento da prática artística sob a ótica do capital (KUNST, 2015), a partir de estudos já realizados sobre arte e trabalho, não só no Brasil, mas em alguns países da Europa e América Latina. O levantamento destes estudos denota a perspectiva latente do colonialismo arraigado no Brasil, que segue a prática monodológica imposta por grandes potências mundiais. A relação intrínseca da exploração econômica se expande na arte, que é carregada de contradições e ausências, decorrentes da invisibilidade e desigualdade dos seus setores no pensamento organizacional de estratégias políticas governamentais e de grandes grupos empresariais privados, o que gera as seguintes questões: como o artista da dança se vê na sociedade? Como permanecer fazendo arte? Em que medida tais sujeitos compreendem as lógicas de dominação impostas por estas políticas e como isso afeta a relação estética e ética da sua arte?

Estas dúvidas surgiram no decorrer das proposições performativas realizadas e foram levantadas a partir do diálogo entre os sujeitos de cada grupo, coletivo e companhia de dança participantes da pesquisa. Estas indagações trouxeram uma percepção da incerteza sobre o fazer da arte da dança na relação com as iniciativas públicas, notadamente centradas no apoio financeiro para a realização de projetos. O fazer da dança, a partir dos editais públicos, sofre certo direcionamento na construção da lógica do próprio trabalho e da organização institucional dos agrupamentos, que se altera em decorrência dos pré-requisitos exigidos para o acesso à estas políticas.

A estrutura do projeto cultural proposta pela maioria dos editais – tais como os objetivos a serem alcançados, justificativa plausível para a garantia do recurso público, a divisão de funções de cada componente da equipe e orçamento físico-financeiro – colabora para uma reestruturação do trabalho em dança, agregando novas funções que influenciaram em mudanças na organização do trabalho. Contadores, produtores, assessores de comunicação, dentre outras profissões, foram inseridos no universo destes agrupamentos. Isso não quer dizer que tais funções já não existissem no fazer da dança, porém nota-se uma forte influência desta estruturação a partir da necessidade de atendimento dos projetos artístico-culturais às convocatórias públicas de cultura, o que demonstra uma forte influência das políticas implementadas para o setor da dança na organização destes trabalhadores.

Ao mesmo tempo em que esta aproximação com as iniciativas de fomento pautadas em apoios financeiros, ou seja, os editais públicos para a realização de ações culturais, implicou aos grupos certa necessidade de formalização, por outro lado, aponta que a falta de continuidade do apoio ou o acesso continuado a ele direcionava, em certa medida, à imprevisibilidade no desenvolvimento artístico e estético e à instauração da intermitência do trabalho. O desamparo institucional do trabalho no campo das artes, sem reconhecimento de sua relevância social e sem uma regulamentação trabalhista mais definida para atividade laboral na dança, coloca os coletivos artísticos num ambiente de imprevisibilidade tal, capaz de afetar a própria relação dos sujeitos com o trabalho desenvolvido. Essa relação laboral passa a ser situada de forma secundária na vida de muitos que passaram a desenvolver em paralelo outras funções e até mesmo outras atividades profissionais, às vezes fora do escopo da arte. Dançarinos e coreógrafos, na sua maioria, desenvolvem carreiras paralelas no campo da educação, como professores de dança, ou são psicólogos, advogados, contadores, dentre tantas outras profissões, que possuem historicamente um espaço definido no campo social do trabalho e que terminam,

inclusive, por proporcionar financeiramente, de maneira contínua, a manutenção e o empenho no trabalho desenvolvido na dança.

Estas pistas iniciais serão tratadas como possibilidades para uma análise sobre as diversas realidades existentes no campo da dança no Brasil. A configuração geográfica continental do país, com suas incongruências e diferentes relações entre poder público e artistas, reforçam o caos existente na percepção de uma única noção sobre o trabalho na dança e como podemos, a partir disso, traçar futuras estratégias para a transformação da ideia de um trabalhador deste campo.

### 3. 1 A ARTE NAS POLÍTICAS CULTURAIS DO BRASIL

Esta investigação toma como pressuposto as iniciativas ligadas às políticas culturais brasileiras e os possíveis cruzamentos com o trabalho em dança, dentro de um recorte entre os anos de 2003 e 2022. Neste período, pudemos identificar tanto o avanço em algumas noções e estratégias de gestão cultural, quanto o desmantelamento das políticas em decorrência de descontinuidades adotadas por governos ocorridos neste tempo. Porém, antes de traçarmos os passos deste histórico, faz-se necessário revisitar as iniciativas anteriormente realizadas e que marcam, em certa medida, o tom dado pelo poder público à construção de diretrizes e ações voltadas para o campo da cultura, identificando também como a arte e a dança foram tratadas neste contexto.

Calabre (2003) nos aponta que o advento das emissoras de rádio marcou o início da relação entre Estado e cultura no Brasil, apesar de o governo brasileiro inicialmente não ter estabelecido uma relação direta com o setor de radiodifusão, ainda considerando como experimental e amador. O primeiro documento oficial desta relação se deu com a instituição de um regulamento sobre os serviços civis de radiotelegrafia e radiotelefonia, através do Decreto nº 16.657, de novembro de 1924, no governo de Arthur Bernardes. O caráter amador e experimental só foi modificado com a atualização do decreto de 1924, por meio de mais dois novos decretos<sup>39</sup>, já na década de 1930, que possibilitaram o desenvolvimento das emissoras, sobretudo na relação com a propaganda de bens e serviços. Isso mesmo apesar de haver uma intencionalidade política de controle e censura por parte do Governo Federal, que instituiu um

---

<sup>39</sup> Decretos nº 20.047 de 1931 e nº 21.111 de 1932, que tratam da aprovação e regulamentação de uma legislação voltada para o setor do rádio.



programa oficial intitulado *Programa Nacional*, o qual deveria ser exibido por todas as emissoras, sendo chamado mais tarde de *A Hora do Brasil*.

Nota-se mais uma vez a relevância da cultura e das artes como instrumento de integralização nacional, articulada nos governos varguistas. Calabre (2003), assim como Pereira (2003), cita o trabalho de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde e as iniciativas do poder público para a gestão do campo cultural. A partir da criação de órgãos responsáveis pelo controle da produção e difusão de bens culturais, fruto do projeto de Vargas, alguns segmentos obtiveram certa relevância, enquanto outros sequer foram notados. Em 1931, período do governo provisório, foi criado o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), com o objetivo de controlar a circulação de informação no país (Calabre apud Goulart, 1990, p.54-59), sendo reformulado três anos depois, tornando-se Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), tendo o rádio, o cinema e a cultura física como principais seções. Mais uma vez torna-se evidente o interesse pela cultura e as artes como instrumentos de um projeto político pautado no controle da informação, em prol de uma noção de país a ser difundida no rádio e no cinema.

No período do DPDC, o controle sobre a informação ficou a cargo da Agência Nacional até 1938, quando o órgão sofreu mais uma mudança, absorvendo as funções da Agência Nacional, tornando-se responsável pela imprensa, o rádio, o cinema e o turismo. Nascia, assim, o Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que em 1939 alcança a robustez devida como Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), abarcando as seções de Divulgação, Radiodifusão, Cinema e Teatro, Turismo e Imprensa. Vale ressaltar a ausência da dança como setor cultural.

A relação do DIP com os outros setores das artes pode ser identificada com mais precisão se tomarmos como referência o texto escrito pelo sociólogo e imortal da Academia Brasileira de Letras, Fernando de Azevedo. Intitulado “A cultura brasileira” (1944), este livro de três volumes compôs a introdução do *Recenseamento Geral de 1940* com fortes intenções de integrar um pensamento sobre arte e cultura no governo de Getúlio Vargas, trazendo pouca ou quase nenhuma alusão à dança. Na parte que se refere à *Cultura Artística*, a dança é apenas um dos diversos aspectos que colaboram para a construção da cultura brasileira, pautada sobretudo como reflexo da música produzida aqui pelos povos originários e africanos escravizados. O autor chega a explicitar a intenção jesuítica, já trazida nesta tese pelos estudos de Clastres (1978), de utilização dos aspectos fundantes das culturas destes grupos como artifício da

catequização e de supremacia da alta cultura branca, dita civilizatória, como podemos identificar neste trecho,

A penetração das danças africanas, religiosas ou guerreiras ou suas sobrevivências nas danças populares do Brasil, como toda a espécie de batuques, - samba, candomblés, maracatus, e cana verde acompanhados de vários instrumentos entre os quais predominam os de percussão (ganzá, puita, atabaque), mostram, de fato, como foi decisiva na formação de nossa música popular a influência africana, superior, sem dúvida, à dos indígenas de que nos vieram o cateretê ou a catira, - dança guarani, aproveitada por ANCHIETA para catequizar selvagens, e diversos instrumentos como o chocalho (adaptação do maracá) e talvez o puita que, considerado geralmente de origem africana, e conhecido na região diamantina pelo nome de *N' Aomma Puita*, é tido por alguns como proveniente do tambor dos índios. (AZEVEDO, 1944, p.253-254)

Quanto ao rádio e o cinema, Azevedo reforça o papel preponderante destes setores, dando uma ênfase maior ao segundo por se tratar de uma “arte maravilhosa que compreendia todas as outras” (ibidem, p.417). Vale marcar que tanto o rádio como o cinema se apresentam para o Estado muito mais pelo seu caráter educativo e de comunicação do que pelo seu potencial criativo e de fruição da arte, tendo uma intencionalidade de formar um povo, que nesta época em sua maioria era analfabeto<sup>40</sup>. Citando o cinema, Vargas declarou ser esta linguagem “um dos mais úteis fatores de instrução de que dispõe o Estado moderno” (Calabre, 2003, p.11).

Outro órgão importante neste contexto é o Ministério de Educação e Saúde, que, sob a gestão de Gustavo Capanema (1934-1945), foi responsável pelo campo cultural. Juntamente com o DIP, outros órgãos foram criados neste período para abarcar alguns setores das artes e da cultura, como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Instituto Nacional do Livro (INL). Este Ministério foi desmembrado somente em 1953, dando origem ao Ministério da Saúde (MS) e o Ministério da Educação e Cultura (MEC). Este período é marcado pela chegada da televisão no Brasil e pelo surgimento de movimentos artísticos importantes na arte e na cultura brasileira ligados à música, cinema, teatro e artes visuais.

Segundo Pereira (2003, p.283), a produção de dança desta época acompanhou em certa medida o ufanismo pregado pelo governo, com pouca criticidade em suas produções, “sempre procurando mostrar, às vezes até abusando do tom didático, a riqueza das danças e das músicas nacionais”, ao contrário da música (samba) e do teatro de revista.

---

<sup>40</sup> Dados do Mapa Brasileiro do Analfabetismo no Brasil apontam que, em 1940, 56,1% da população se encontrava na condição de analfabeta (Disponível em: [https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas\\_e\\_indicadores/mapa\\_do\\_analfabetismo\\_do\\_brasil.pdf](https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/mapa_do_analfabetismo_do_brasil.pdf). Acesso: 12 jun. 2022).

No período da ditadura no país, instaurada em 1964, ocorreu uma paralisação das iniciativas ligadas ao campo cultural, apesar de ter havido neste período a discussão sobre “a necessidade da elaboração de uma política nacional de cultura” (Calabre, 2005, p.4), porém, sem avanços consideráveis. Neste processo, surge como marco importante para o andamento das políticas públicas culturais a criação do Conselho Nacional de Cultura em 1966<sup>41</sup> e, mais tarde, já no governo do Presidente Médici (1969-1974), a construção de um Plano de Ação Cultural (PAC) voltado para o financiamento da produção cultural no país, o que fortaleceu o papel da Secretaria de Cultura, ainda fazendo parte da estrutura do MEC. Novos órgãos continuaram sendo criados em torno da cultura, com destaque para a Fundação Nacional de Arte (Funarte), em 1975, no governo Geisel (1974-1979). Desde a sua fundação, a Funarte se responsabilizou pela promoção e incentivo à produção artística nacional.

O governo Geisel foi marcado por iniciativas ligadas ao campo cultural que estimularam um pensamento em torno da criação de um ministério específico do setor. Dentre essas, Calabre (2005) destaca a constituição do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), órgão criado fora do escopo do MEC, sob a direção de Aloísio Magalhães, e o primeiro Plano Nacional de Cultura (PNC), em 1976, com perspectivas de organizar em um único sistema todos os órgãos governamentais ligados à cultura. Construído em pleno período ditatorial no Brasil, o PNC objetivava mais o controle social do que o desenvolvimento crítico da arte brasileira, perseguida e vigiada pelo governo. A criação do Ministério da Cultura (MinC) só se deu em 1985, pós-regime militar, no governo de José Sarney (1985-1990), e sua mais significativa ação para o campo ocorreu um ano depois, com a promulgação da Lei nº 7.505 que proporcionava o financiamento da produção artística e cultural através do mecanismo de renúncia fiscal, mais conhecida como “Lei Sarney”. A partir do advento do incentivo fiscal, a política cultural pautou-se prioritariamente no financiamento de projetos artísticos, na sua maioria aqueles que possuíam um maior apelo mercadológico para as empresas que os patrocinavam, o que proporcionou à música e ao cinema mais acesso a esse instrumento. A dança, neste período, pouco captou através desta linha de fomento, que foi duramente criticada nos primeiros anos de sua implantação.

Com o governo de Fernando Collor (1990-1992), houve um desmonte de toda a política construída, com a destituição de órgãos importantes, a começar pelo recém-criado MinC, além

---

<sup>41</sup> Vale ressaltar que, segundo Velloso (2015), com a promulgação da nova Constituição Brasileira em 1988, os conselhos sofreram mudanças significativas na participação efetiva da sociedade civil na construção de políticas públicas de cultura nas instâncias federal, estadual e municipal.

da Funarte, Pró-Memória, Fundacen, FCB, Pró-Leitura e Embrafilme (Calabre, 2005). O Ministério foi reduzido a uma secretaria que, sob o comando de Paulo Sérgio Rouanet, estabeleceu uma nova lei de incentivo que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) através da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, também popularizada como “Lei Rouanet”. Após o impeachment sofrido por Collor, na gestão de Itamar Franco (1993-1994), o MinC é reestabelecido em 1992, assim como a Funarte é reintegrada como entidade vinculada a esta pasta, em 1994.

Quanto à Lei Rouanet e seu papel no desenvolvimento da produção cultural brasileira, o impacto não tem sido considerável, se analisarmos os indicadores quantitativos dos segmentos e projetos aprovados e captados. Os dados da dança se confundem com o circo e o teatro, já que essa lei, em sua organização, trata estas linguagens dentro do conjunto das artes cênicas. A dificuldade de encontrar empresas apoiadoras de propostas artísticas, já que elas se interessavam mais por projetos de cunho mercadológico, e a burocracia estabelecida para acesso ao instrumento afastaram a maioria dos artistas da possibilidade de realização de seus projetos. Em 1995, no governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC), esta lei sofreu mudanças na sua regulamentação que agilizaram sua aplicação. Porém, a diminuição do orçamento para a área da cultura ocorrida durante a gestão do Ministro Francisco Weffort ocasionou no repasse da responsabilidade de decisão à iniciativa privada sobre a produção cultural (Calabre, 2005).

Nos últimos anos do governo FHC (1995-2002), se estabelece uma proposição de construção de um segundo Plano Nacional de Cultura, através da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) nº 306, de autoria do deputado Gilmar Machado, do Partido dos Trabalhadores (PT), fruto da 1ª Conferência Nacional de Educação, Cultura e Desporto, realizada em 2000. Segundo Reis (2009), a única ação do ministro da Cultura Francisco Weffort em prol desta PEC foi a emissão do parecer da Comissão Especial através de relatório, no qual era indicada a sua aprovação. Essa autora aponta alguns aspectos que justificam o pouco interesse do MinC em levar à frente tal proposta, dentre eles, a prerrogativa neoliberal existente no pensamento do Governo Federal da época, pautado sobretudo no mercado, nas diferenças políticas entre o governo e o PT, que propôs a PEC, no distanciamento do MinC com a sociedade e outras instâncias do governo e na limitação do conceito de cultura trabalhado pela pasta, que não abarcava outras dimensões do campo cultural (REIS, 2009).

A ampliação deste conceito, proposta pela PEC, se configura como a diferença determinante para a mudança das políticas de cultura, por agregar o valor simbólico e antropológico como bases para a construção de um novo paradigma em torno das diretrizes e

ações para o campo, o que se tornou possível em 2005, durante a presidência de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011), do PT. Com a chegada da esquerda ao poder, a partir da aprovação da PEC nº 306 em 2005 e posterior instituição do Plano Nacional de Cultura, foram estabelecidas diretrizes para a elaboração de uma política cultural pautada na participação da sociedade civil nas discussões, na construção de objetivos e metas a serem alcançadas pelo governo. Como ressalta Reis:

Assim, é compreensível que somente a partir do mandato de Gilberto Gil o Plano tenha se tornado um compromisso, já que uma das diferenças dessa gestão em relação à anterior está na definição de cultura a partir de uma dimensão antropológica, além das artes, e em tentar restabelecer o papel do Ministério enquanto formulador de políticas culturais. E apesar da Câmara dos Deputados ter conduzido as primeiras ações para a implantação do PNC, são reconhecidos os esforços posteriores feitos em conjunto com o MinC, a começar pela aprovação da PEC 306, que se transformou na Emenda (EC) nº 48, e instituiu o Plano Nacional de Cultura em 2005. (REIS, 2009, p.4)

O ministro da Cultura Gilberto Gil (2003-2008), juntamente com Juca Ferreira, seu secretário executivo, iniciou uma grande caravana pelo país para uma escuta dos diversos agentes culturais existentes. O ministro declarou à época que “eles (Executivo) irão verificar que os setores estão organizados, que as cadeias de produção, portanto a economia da cultura, estará mais conceituada, caracterizando um setor produtivo” (AGÊNCIA BRASIL, 2004)<sup>42</sup>. Nesses encontros, havia a perspectiva de criação de instâncias intituladas “câmaras setoriais”, ligadas ao governo com participação ativa de civis, que tratariam dos diversos setores artísticos e culturais, em prol da constituição de um Sistema Nacional de Cultura (SNC). Este movimento gerou uma mobilização dos agentes culturais que participaram de forma efetiva dos encontros, seminários e discussões, com destaque para as duas Conferências Nacionais de Cultura em 2005 e 2010<sup>43</sup>, momentos importantes para a consolidação do SNC.

Dentre seus objetivos centrais, o SNC estabeleceria um pacto federativo entre as instâncias governamentais para a institucionalização e o desenvolvimento do setor cultural brasileiro. Porém, este processo de institucionalização chamado de “CPF da cultura”<sup>44</sup> não se deu de maneira sistêmica em todos os lugares, gerando incongruências na relação com o Sistema Nacional, onde o desenvolvimento dessas políticas sofreu, a partir de cada contexto, alterações no seu planejamento e execução. Vale ressaltar que, apesar da adesão de todos os

---

<sup>42</sup> Disponível em: <http://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2004-10-25/gil-anuncia-criacao-de-camaras-setoriais-de-cultura>. Acesso em 31 out. 2021.

<sup>43</sup> Os trabalhos das Conferências Nacionais de Cultura de 2005 e 2010 se encontram respectivamente nos sites <http://cnpccultura.gov.br/ii-conferencia-nacional-de-cultura> e <http://cnpccultura.gov.br/i-conferencia-nacional-de-cultura>.

<sup>44</sup> Segundo tal processo, cada ente federado deverá ter constituído um sistema de cultura que contenha um conselho, um plano e um fundo, daí a sigla “CPF”, em alusão ao cadastro fiscal do cidadão já existente no Brasil.

estados e capitais brasileiras ao sistema, há uma fragilidade estrutural nos municípios brasileiros que, ainda no ano de 2022<sup>45</sup>, não firmaram acordo de cooperação federativa para sua inserção no SNC, nem instituíram uma secretaria voltada para a gestão da cultura.

A disparidade existente entre os processos de construção do PNC e do SNC foi um aspecto que se tornou preocupante. Rubim (2015) explicita o fato de o PNC ter sido aprovado em 2010, último ano da gestão Lula, dificultando assim sua implantação. A Lei nº 12.343 instituiu o PNC, juntamente com o Fundo Nacional de Cultura (principal mecanismo de fomento da política cultural) e do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), órgão responsável pelo monitoramento e fiscalização do sistema. A aprovação do SNC só se deu em 2012, já na gestão de Dilma Rousseff (2011-2016).

As políticas culturais, neste período de implantação do SNC, tiveram como estratégia central o financiamento e a promoção dos agentes culturais, seus bens e serviços na sua maioria realizados através de editais públicos, bem como a ampliação do conceito de cultura. O PNC, com prazo de execução previsto para 10 anos, apontou os princípios, diretrizes e metas decorrentes do Estado para a cultura do país e serviu de espelho na elaboração dos planos de cultura de estados e municípios, na perspectiva sistêmica sobre o desenvolvimento da arte e da cultura. Esta composição, a princípio coerente com as necessidades do setor cultural, sofreu dificuldades na sua execução, sobretudo pela precária formação e qualificação em cultura dos gestores estaduais e municipais existentes. Esta demanda por formação foi, desde o trabalho das câmaras setoriais e Conferências de Cultura, a mais discutida e apresentada pelo campo cultural, como explica Rubim:

A carência de pessoal e sua qualificação também inibiram as novas políticas. Aliás, a formação aparece como uma das demandas mais priorizadas pelo campo cultural nas conferências nacionais, estaduais, territoriais, municipais e setoriais. Tais reivindicações ainda não foram atendidas de modo substantivo pelo poder público. A instituição de um sistema nacional de formação e qualificação em cultura, inserido dentro do SNC, por certo, aparece como relevante alternativa a esta situação. (RUBIM, 2015, p.16)

Nos três primeiros anos de sua execução, o PNC pautou-se sobretudo na mesma lógica do apoio aos agentes culturais, construída por políticas implementadas no Brasil desde Vargas, na qual o caráter estruturante dos diversos setores e suas especificidades não foram considerados. Inúmeras iniciativas, já existentes e/ou criadas neste período, ganharam

---

<sup>45</sup> Até novembro de 2022, apenas 55% dos municípios brasileiros aderiram ao SNC. Fonte: <http://portalsnc.cultura.gov.br/55-dos-municipios-brasileiros-possuem-adesao-ao-snc/#:~:text=Lan%C3%A7ado%20em%202020%2C%20o%20PPA,munic%C3%ADpios%20com%20integra%C3%A7%C3%A3o%20ao%20SNC>

relevância para o desenvolvimento da cultura no país através de editais públicos que premiavam projetos ligados a específicos elos da cadeia produtiva da cultura. Na dança, notadamente, o apoio à criação e difusão de obras artísticas foi a maior característica encontrada nestas ações. Dentre estas iniciativas, destaco o Prêmio Klauss Vianna da Funarte<sup>46</sup> e os programas de fomento de Pernambuco<sup>47</sup>, Bahia<sup>48</sup> e Distrito Federal<sup>49</sup>, todas predominantemente construídas sob o viés do apoio financeiro de curto prazo.

Essa estratégia distorceu em certa medida os objetivos centrais do PNC, já que o edital é um instrumento de descentralização de verba para dirimir necessidades que se tornassem exceção no campo das políticas, pautado na seleção do melhor, mais apto ou mais valoroso, tornando-o contraditório, numa perspectiva democrática. Os princípios do PNC ligados à diversidade cultural, à valorização da cultura como vetor do desenvolvimento sustentável e, mais notadamente, ao seu objetivo de desenvolver a economia da cultura, o mercado interno, o consumo cultural e a exportação de bens, serviços e conteúdos culturais, não se consolidaram exatamente pela intermitência destas iniciativas, muitas vezes ocorridas de maneira assíncrona entre estados e municípios, bem como na União<sup>50</sup>. Seria coerente a existência contínua de editais se houvesse uma política de longo prazo, que os abarcassem dentro de uma lógica de orientação para o desenvolvimento do setor e as necessidades que surgem no seu decorrer, considerando suas especificidades e reconhecendo suas transformações no tempo.

Vale ressaltar que o princípio da cultura na nova perspectiva governamental de Lula considerou três dimensões específicas: a simbólica, a econômica e a cidadã, o que ampliou o escopo do entendimento de cultura. Estão aí representadas desde as atividades do artesanato até o desenvolvimento de tecnologias digitais e as artes, ou seja, a dança se encontra inserida num complexo emaranhado de concepções que se aproximam do campo cultural e, por isso, disputa espaço de realização e legitimidade.

---

<sup>46</sup> Edital voltado para a premiação através de recursos financeiros para iniciativas voltadas para a área da dança, tendo sua última edição realizada em 2015. Ver histórico em <https://www.funarte.gov.br/edital/premio-funarte-de-danca-klauss-vianna-2015>. Acesso em: 30 jul. 2022.

<sup>47</sup> Destaco o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) e suas ações. Disponível em <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/introducao-ao-funcultura/>. Acesso em: 30 jul. 2022.

<sup>48</sup> Mecanismos de fomento desenvolvidos pela política da Bahia disponíveis em <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=27>. Acesso em: 30 jul. 2022.

<sup>49</sup> Dados referentes aos programas de cultura desenvolvidos pelo Distrito Federal disponíveis em <http://www.cultura.df.gov.br/o-que-fazemos>. Acesso em: 30 jul. 2022.

<sup>50</sup> Como exemplo desta afirmação, discuto no artigo “Editais Setoriais e a política pública para a dança no estado da Bahia” (LUZ JÚNIOR, 2016) as possibilidades de manutenção de editais públicos numa perspectiva sistêmica capaz de promover o desenvolvimento do setor da dança.

Sobre a ineficácia de execução nos primeiros anos do PNC, Rubim (2010) faz uma análise do contexto da construção da política cultural brasileira, apontando como ausência a falta de reflexão sobre o papel do Estado nesta nova perspectiva apresentada pelo Sistema Nacional de Cultura.

Aliás, o Ministério não deu a prioridade necessária ao fundamental debate político acerca do lugar contemporâneo do Estado no campo da cultura, depois do Estado todo poderoso (da ditadura cívico-militar) e do Estado mínimo (neoliberal). As poucas tentativas do Ministério de avançar neste debate vital foram tímidas e insuficientes, como aconteceu nas poucas páginas dedicadas ao tema nos documentos do Plano Nacional de Cultura (RUBIM, 2009). Urge a realização de um debate democrático, amplo e qualificado, para iluminar melhor a complexa atuação do Estado no campo cultural na contemporaneidade, no Brasil e no mundo. (RUBIM, 2010, p.13)

Além desta ausência, Rubim acrescenta que, para além do lugar contemporâneo do papel do Estado, também urge um olhar sobre as especificidades de seus agentes, sobretudo dos criadores do campo cultural. No entanto, seguiu-se a mesma lógica do apoio numa intencionalidade já tradicional na história da arte brasileira. Dentre os aspectos que evidenciaram esta falta, o autor cita as diversas transformações nas gestões da Funarte que não conseguiram dar seguimento ao diálogo necessário com a sociedade cultural.

Coelho (2008) explicita tal intencionalidade pautada numa tradição da atividade artística, assinalando como esta distorção dificulta o desenvolvimento de políticas, sobretudo, na relação com as artes. O autor evidencia a necessidade de reflexão sobre a arte, diferenciada do conceito de cultura construído no decorrer da história dos governos do Brasil, considerando três acepções clássicas que compõem o campo cultural: a cultura como as artes, a cultura como qualidade de vida ou civilização e a cultura como cimento da vida social, sendo que o autor ressalta esta terceira como a mais considerada na elaboração das políticas culturais que abarcam as artes.

Em outras palavras, foi tido como mais importante que a cultura funcione antes como elo social, matéria de comunicação e reprodução de uma dada ordem social (donde, e é bom frisar desde logo, o caráter profundamente conservador e mesmo, eventualmente, reacionário de toda cultura, independentemente de seu conteúdo eventual) do que sirva para o aprimoramento da qualidade de vida ou surja como o espaço de estimulação de obras de refinamento do espírito e, menos ainda, de estimulação de obras de refinamento crítico do espírito. Quando o que está em jogo é a reprodução de uma dada ordem social, o espírito crítico não é bem-vindo, de modo que, historicamente, nessa perspectiva e segundo seus adeptos, o terceiro sentido de cultura deveria prevalecer sobre o segundo e estes dois, sobre o primeiro. (COELHO, 2008, p.42)

As análises feitas por estes autores mostram a precariedade existente não somente na elaboração e consolidação das políticas culturais decorrentes do processo histórico, mas também apontam distorções que ocorrem no tratamento da arte e suas devidas especificidades no escopo do campo cultural. Ressaltamos que, apesar de haver uma relevância sobre o trabalho



artístico no Sistema Nacional de Cultura, em suas estratégias e ações, o direcionamento em elaborar políticas a partir do produto gerado por seus fazedores, e não na condição do agente e do seu fazer, se faz presente na sua execução no âmbito federal, estadual e municipal, o que é explicitado por Segnini (2007) em sua pesquisa sobre a precarização do trabalho de músicos e dançarinos. Nessa pesquisa, a autora reforça essa tendência de análise do trabalho do artista onde “as relações de trabalho e profissionais, implícitas nestes processos, são pouco analisadas e contextualizadas” (SEGNINI, 2007, p.2).

Mesmo estando presente no PNC, as ações ligadas à valorização do papel do artista enquanto trabalhador na sociedade pouco avançaram. Dentre as metas estabelecidas pelo PNC que tratam da relação do trabalho, destacamos a de nº 11, que propunha a redução da informalidade dos trabalhadores das artes, a partir da adequação das leis trabalhistas e previdenciárias às diversas realidades existentes, buscando a formalização do trabalho e regulamentação de profissões que compõem o campo artístico (BRASIL, 2012).

Sobre esta meta, Silva e Ziviani (2021) desenvolvem uma análise que aponta significativas características inerentes dos trabalhadores das artes, que afetam em certa medida a formalização e o desenvolvimento do trabalho, como a pouca participação política e o desconhecimento de legislações, as quais serão ratificadas no decorrer deste capítulo, a partir dos relatos colhidos na pesquisa de campo. Sobre os trabalhadores da cultura na relação com as políticas culturais, os autores indicam,

As transformações estruturais da economia e dos Estados ampliaram as complexidades e incertezas do fazer artístico e cultural. Soma-se ao conjunto das incertezas e riscos o fato de que a compreensão da classe artístico-cultural como classe trabalhadora e, portanto, passível de direitos sociais, é irrisória, tanto no meio quanto na sociedade de forma mais geral. O setor é pouco envolvido no contexto da luta por direitos sociais dos trabalhadores das artes e da cultura e representações coletivas. (SILVA; ZIVIANI, 2021, p.23).

Anos mais tarde, no governo da presidenta Dilma, a situação da cultura no Brasil sofre mais uma descontinuidade provocada por um processo de desmonte governamental, causado por uma crise política que deflagrou o golpe/impeachment em 2016, sendo seu cargo ocupado por Michel Temer (2016-2019), vice-presidente e filiado ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro). A recessão econômica agravada em 2013 e a ruptura da presidenta com os partidos de sua base (MATOS, 2021) foram fatores influenciadores deste momento crucial na mudança dos rumos do país. Com a entrada da direita brasileira no poder federal, em 2019, seguiu-se uma campanha de censura a produtos artísticos e culturais, bem como a dissolução do Ministério da Cultura, com todas as atribuições ligadas a esta pasta sendo passadas para a

administração do então criado Ministério da Cidadania<sup>51</sup> e, mais tarde reduziu-se, em Secretaria Especial no escopo do Ministério do Turismo, no governo de extrema-direita de Jair Bolsonaro (2019-2022). Neste período, todas as resoluções e portarias então criadas pelo Ministério da Cultura foram revogadas através da Medida Provisória nº 1.058, de 27 de julho de 2021<sup>52</sup>.

Tal situação se agravou com o surgimento da pandemia do coronavírus em 2020, quando a população brasileira não obteve o apoio devido do Governo Federal, sobretudo no que diz respeito às ações sanitárias de combate ao vírus, ao atraso de medidas emergenciais que pudessem minimizar os danos na economia e, mais tarde, ao planejamento e execução da campanha de vacinação da população. No campo da cultura, as consequências desta omissão foram devastadoras, colocando grande parte de artistas e agentes culturais em situação precária extrema<sup>53</sup>.

Como um dos mais recentes marcos do processo de valoração do trabalho do artista da dança no Brasil, corre em tramitação, na Câmara dos Deputados, o Projeto de Lei complementar nº 190 de 2015<sup>54</sup>, que procura estabelecer aposentadoria especial para profissionais da dança que tenham 25 anos de contribuição na atividade profissional, de autoria do deputado Carlos Zarattini, do PT. Também há o Projeto de Lei do Senado nº 644, de 2016, de autoria do senador Walter Pinheiro, elaborado com a colaboração vigorosa do Fórum Nacional de Dança (FND)<sup>55</sup>, que dispõe sobre o ofício do profissional de dança. Este último, ainda em tramitação prioritária na Câmara dos Deputados, desde 7 de junho de 2021, seis anos após sua apresentação<sup>56</sup>, estabelece alguns parâmetros que definem a atividade do profissional deste campo, buscando assim uma categorização específica para a dança no mundo do trabalho. Vale destacar que, pelo vasto tempo percorrido durante sua tramitação, o projeto aponta alguns aspectos que não foram considerados em sua elaboração, sobretudo na relação de carga-horária do trabalhador,

---

<sup>51</sup> Lei nº 13.844, de 18 de junho de 2019, que estabelece a organização básica dos órgãos da Presidência da República e dos ministérios no governo Bolsonaro, disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2019-2022/2019/Lei/L13844.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/Lei/L13844.htm). Acesso em: 30 jul. 2022.

<sup>52</sup> Altera a Lei nº 13.844, de 18 de junho de 2019, para criação do Ministério do Trabalho e Previdência, disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2019-2022/2021/Mpv/mpv1058.htm#art1](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2021/Mpv/mpv1058.htm#art1). Acesso em 30 jul. 2022.

<sup>53</sup> Os impactos da pandemia do coronavírus no Brasil serão tratados no Capítulo 3 desta tese.

<sup>54</sup> Disponível em:

[https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra?codteor=1415115&filename=Avulso+-PLP+190/2015](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1415115&filename=Avulso+-PLP+190/2015). Acesso em: 29 jul. 2022.

<sup>55</sup> Associação sem fins lucrativos com sede na cidade de Brasília (DF) criada em 2001, que tem como missão a luta por direitos dos artistas da dança em sua diversidade de criação, produção, prática, ensino em prol de sua autonomia e respeitabilidade. A associação é administrada por uma diretoria composta por sete membros titulares, três suplentes e um Conselho Fiscal composto por três membros. Disponível em: <https://fndanca.wordpress.com/estatuto-social>. Acesso em: 11 jun. 2023.

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.congressonacional.leg.br/materias/materias-bicameras/-/ver/pls-644-2015>. Acesso em: 29 jun. 2022.

possíveis órgãos de fiscalização da prática laboral e pontos a serem tratados num futuro regulamento a ser criado, após sua promulgação. O papel do FND como articulador junto a parlamentares e os inúmeros agentes da dança no país tem dado robustez à pauta, mesmo estando a Câmara dos Deputados num contexto crítico do Governo Federal, com inúmeros adiamentos de projetos de lei em sua maioria que sofreram algum veto da presidência.<sup>57</sup>

Sobre a relevância de movimentos em prol da formalização do trabalho nas artes, e na dança, por parte de parlamentares e sociedade civil, Silva e Ziviani (2021), ao problematizarem a precarização do trabalho cultural, chamam a atenção para as especificidades de cada setor, como caminho profícuo para a construção de uma legislação trabalhista mais próxima das realidades destes trabalhadores.

Desse modo, outra questão a ser levada em consideração consiste no próprio conceito de precarização e desproteção no que se refere ao mercado de trabalho cultural propriamente. A precarização tem relação sempre com a perda de direitos e desproteções. A proteção no mundo das artes significa uma proteção do Estado, mas que leve em consideração o entendimento de que, contrário ao trabalho industrial, burocrático, ancorado em direitos, o trabalho cultural demanda um tipo de proteção específica que dê acesso ao fundo público. Assim, alguns pontos necessitam de atenção, como os benefícios da previdência social, aposentadoria do artista, especialmente para aqueles em que a carreira termina relativamente cedo – a exemplo de alguns profissionais da dança –, questões de gênero e licença-maternidade, proteção relativa a acidentes de trabalho, doenças e lesões (auxílio-doença), limitações no exercício da profissão decorrentes do envelhecimento, seguro intermitência (como praticado na França) etc. (SILVA; ZIVIANI, 2021, p.40).

A partir deste breve recorte histórico, voltamos à questão que se tornou evidente em todo este processo e que marca uma possível qualificação dos agentes da cultura e da dança. A institucionalidade no campo cultural brasileiro avançou mediante a estruturação do sistema que prevê em suas ações o mapeamento de agentes culturais dos mais diversos segmentos como pré-requisito para a construção compartilhada, acompanhamento e fiscalização da política cultural. Foi efetivo o papel da Câmara Setorial de Dança<sup>58</sup> num momento inicial, onde a mobilização realizada pelo Ministério da Cultura deu visibilidade aos inúmeros agrupamentos de artistas deste setor por todo o Brasil, sendo em 2008 reconfigurada para Colegiado Setorial de Dança, órgão consultivo no Conselho Nacional de Políticas Culturais (MATOS, 2011). Vale ressaltar que o Plano Setorial construído por este colegiado possuiu um grupo de trabalho com foco nas questões trabalhistas, o que resultou na identificação de nós críticos e resultados

---

<sup>57</sup> Como exemplo desta situação, destacamos o veto presidencial à Lei Paulo Gustavo, criada em 2021, que visa ao repasse de R\$ 3,8 bilhões para o enfrentamento dos efeitos da pandemia da Covid-19 sobre o setor cultural, derrubado em 29 de junho de 2022.

<sup>58</sup> As Câmaras Setoriais tiveram início em 2004 e sofreram uma alteração em 2008, tornando-se Colegiados Setoriais.

almejados, itens incluídos no documento, além da construção de metas relacionadas a esse tema, em distintos eixos.

Porém, é evidente que tal iniciativa não foi executada de maneira a abranger todo o país, haja vista que, ainda nos dias atuais, pouco se avançou no registro de artistas e agrupamentos da dança, seja nos órgãos criados pelo SNC, como o SNIIC, ou nos estados e municípios da União. As intempéries da política brasileira dificultaram a continuidade do que havia sido elaborado pelo trabalho das câmaras/colegiados e do próprio Governo Federal no fortalecimento do sistema perante a sociedade civil, sendo que esta permaneceu discretamente participando, quando necessário, dos desdobramentos e intervenções ocorridos nas duas últimas décadas.

A colheita de dados desta pesquisa reflete de maneira expressiva aspectos definidores do campo da dança que decorreram de todo o processo de construção da política cultural brasileira. A partir deste ponto da tese, trataremos tais aspectos na perspectiva de ampliar a discussão sobre o grau de efetividade deste processo e dos possíveis desdobramentos gerados por um histórico conturbado na relação da dança com as políticas públicas de cultura. Serão abordados, de maneira mais aprofundada, a partir do relato de bailarinos/dançarinos, coreógrafos, diretores e outros profissionais ligados ao campo, aspectos relacionados à romantização da dança como elemento problematizador na relação com o trabalho, a fragilidade na formalização dos agrupamentos, a descontinuidade do trabalho e o conhecimento precário sobre as legislações ligadas ao trabalho e à cultura.

### 3.2 CARACTERÍSTICAS DA PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO DO ARTISTA DA DANÇA

Durante a pesquisa de campo, foram identificadas características importantes para entendermos como as noções sobre trabalho na dança tem se desenvolvido entre os grupos, companhias e coletivos brasileiros participantes desta investigação. Algumas das categorias definidas para esta etapa foram surgindo no decorrer das proposições performativas, a partir do relato dos sujeitos: especificidades que colaboram para o levantamento de noções em torno do trabalho no campo da dança e que marcam o comportamento de seus fazedores, além de interferências cruciais nas relações estabelecidas junto às políticas públicas.

Cada uma das indicações é apresentada a seguir, a partir das vozes dos participantes, que evidenciam a gênese do problema perseguido na pesquisa, indicando caminhos possíveis para novas perspectivas sobre o trabalho no campo. É a partir dessa polifonia que são identificados pontos de cruzamento entre as noções sobre o trabalho nas diversas realidades existentes no Brasil, compreendendo e ratificando especificidades do campo da dança que suscitam uma reflexão sobre quais estratégias organizacionais para a elaboração de políticas públicas poderiam ser desenvolvidas.

Dentre as questões a serem apresentadas, se destacam as que emergem do processo diverso de formalização do trabalho na dança, a intermitência da produção como consequência da descontinuidade de iniciativas públicas de fomento, além da pouca participação política nos diálogos com o poder público. Estes aspectos apontam quais lacunas permanecem e impedem um desenvolvimento de ações relativas ao trabalhador da dança e suas especificidades.

### **3.2.1 A romantização da dança na relação com o trabalho**

Nos relatos colhidos na pesquisa de campo, podemos identificar que, talvez, por seu histórico emergido de um pensamento construído por elites da sociedade, a arte e a dança ganharam ares de algo inatingível, cuja fruição parece ser restrita a poucos grupos sociais. A proposição de se ter um “dom” ou “vocação artística” persiste ainda hoje no senso comum, tanto de artistas como da população em geral no Brasil, e isso, em certa medida, tem sido um entrave para uma percepção mais aguçada sobre a pertinência do trabalho do artista, sua formação e valoração, decorrendo na sua precarização (LACHINO; MATOS, 2022).

Outro fator relevante é a percepção do trabalho do artista atrelado ao prazer, destituindo assim a possibilidade da existência de sofrimento nesse âmbito laboral. A dança e outras linguagens artísticas passam a ocupar um lugar distinto no imaginário social, no qual as questões mais ligadas ao trabalho, como, por exemplo, a valoração do tempo gasto para a sua execução e pertinência dos esforços de seus fazedores, tornam-se invisibilizados diante da ideia romântica de que a arte é sempre uma experiência prazerosa tanto para quem faz como para quem vê.

Aos artistas da dança é comum ser direcionada a pergunta “Você trabalha com o quê?” por parte da maioria das pessoas que, consciente ou inconscientemente, não considera a dança como uma atividade laboral. Ao ser respondida tal questão, ouve-se geralmente algo como “Ah,

que coisa boa dançar o tempo todo, não?”. Na sociedade, a dança é vista apenas a partir do produto proveniente da sua prática, ou seja, constitui-se nesse imaginário apenas o resultado da ação artística em detrimento do processo do trabalho desenvolvido e de seus aspectos constitutivos, que perpassam a formação e a produção artística.

As atividades que compõem as etapas para a produção artística não são consideradas, sobretudo, na relação monetária para sua execução, colocando o artista e seu fazer como elementos pouco visíveis no contexto social, econômico e cultural. O laço existente entre a arte e a sociedade encontra-se num lugar diferenciado, apresentando aspectos que dificultam a noção de trabalho na dança.

Estes aspectos foram levantados a partir da realização da proposição performativa 1, realizada durante a pesquisa de campo junto aos 12 agrupamentos participantes. Nesses encontros, inicialmente foi proposta uma prática de meditação através de exercícios de respiração, na perspectiva de estabelecer uma concentração do grupo, coletivo ou companhia. Nesse processo, foi solicitado aos participantes que buscassem em suas memórias o momento no qual cada um dançou pela primeira vez. Que dança se dançou? Como era o lugar onde você estava quando dançou? Como você estava vestido(a)? Você dançava sozinho(a) ou com mais alguém?

Finalizada a meditação e o processo de ativação mnêmica, foi questionado aos participantes: “A sua primeira dança se relaciona com o que você produz hoje?”. Esta pergunta buscou identificar em que medida a escolha pela dança como trabalho teve alguma relação com a experiência dos sujeitos e quais rastros ainda permanecem e reconfiguram a condição de artista da dança enquanto trabalhador. Em seguida, outras perguntas foram lançadas aos agrupamentos no intuito de ampliar a discussão sobre possíveis características que relacionam a dança como trabalho.

Durante a realização desta proposição performativa, surgiram algumas particularidades nas falas da maioria dos participantes dos agrupamentos. Como podemos ver a seguir, muitos depoimentos sustentam uma relação romântica, apartada da possibilidade de tal experiência refletir uma aproximação com o trabalho. Termos como “gostar”, “amar”, “sentir prazer” traduzem as emoções e percepções dos sujeitos sobre este momento encontrado em suas memórias e que estabelecem, na maioria das falas dos respondentes, uma relação com suas atuações enquanto trabalhadores.

Vale ressaltar que há singularidades nessa relação da romantização do exercício da dança, ligadas ao histórico de cada sujeito e como cada um construiu a noção de trabalho. Dentro desta característica, podemos identificar aspectos como o prazer pela exposição promovido pela dança, o encantamento, o prazer em trabalhar com dança, a dança como fruto de uma possível “magia”, evidenciando sobretudo a relação entre prazer e trabalho como fator determinante para os agentes desse campo. A observação sobre tal recorrência nas falas dos grupos focais tornou esta característica marcante para o processo de identificação da noção de trabalho realizada nesta pesquisa. Seguem abaixo alguns depoimentos feitos a partir da proposição performativa 1 que afirmam a pertinência desta identificação:

[...] Parecia um mundo encantado. Pra mim, sempre foi essa questão de magia que trazia esse lugar, de estar no palco. E aí essa sensação de estar nesse lugar, eu não sei se remete ao que eu faço hoje, mas ao mesmo tempo eu acho que sim. Porque eu gostava de estar nesse lugar. Eu gostava porque logo foi um palco. Era um palco de um lugar onde tudo iniciou na minha vida... – Chica Silva, diretora artística do Balé de Teresina (PI), em 13 de julho de 2021.

[...] Essa coisa da magia mesmo do teatro, né? Ela também, a professora, também trazia muito dessa magia pra sala. Então ela, todas as aulas, ela ia muito arrumada, arrumada que eu digo, não é tipo chique, mas é o cabelo muito bem penteado, uma trança muito bem-feita. [...] eu olhava pra ela, ela era a minha deusa ali, sabe? Ela era o que eu queria ser em qualquer momento da vida, chegando mais próximo dela pra mim estava ótimo. Então, a coreografia me aproximava dela. – Larissa Chaves, bailarina da Moderno Cia de Dança (PA), em 6 de julho de 2021.

Eu consegui me deparar com a Luiza lá de 13 anos, feliz, alegre, sabe? Lá na frente, querendo aparecer, podia até imaginar onde estavam os meus pais, né? Na hora, me vendo. E isso eu sinto muito hoje, então se aproxima nesse ponto de que eu gosto sim de aparecer quando eu estou em cena, eu gosto de colocar o máximo da minha energia. Eu estou muito feliz quando estou em cena. – Luiza Monteiro, diretora da Moderno Cia de Dança (PA), em 6 de julho de 2021.

E é muito gostoso, foi muito bom voltar para essa memória no sentido de... do que eu senti, né? Esse prazer, esse sair do chão e esse desafio e esse dar a cara a tapa, sabe? [...] Dançar as nossas verdades, as nossas questões, e a gente confronta tanta coisa quando tá dançando, então é esse lugar de novo dar a cara a tapa, de se colocar em exposição porque quando a gente dança está completamente exposto. – Daiana Brito, bailarina do Balé Teatro Castro Alves (BA), em 8 de julho de 2021.

Também foi notada, na maioria das falas colhidas neste momento da ação performativa 1, uma relação mais próxima com o sofrimento proveniente do trabalho, ligado às dificuldades inerentes do fazer artístico. Nota-se que, no primeiro momento, tais dificuldades não foram expostas explicitamente, mas que, na medida em que outras perguntas foram lançadas aos participantes, dentre elas “Você considera a dança que você produz hoje como trabalho?”, “Pensando sobre igualdade, como você se vê na relação com outros artistas?”, surgiram comparações entre o esforço gasto no trabalho e as dificuldades, tanto estruturais quanto as

questões específicas de cada agrupamento, que trouxeram elementos importantes para a discussão sobre uma noção construída do trabalho na dança.

Então esse prazer na minha primeira dança da descoberta... é um negócio que é muito difícil de encontrar profissionalmente, muito difícil, sendo real, né? Claro que é o que a gente busca, é claro que tem prazer dançando, até o que a gente não gosta tem prazer dançar, mas é diferente daquele prazer genuíno, original e tal, né? – Luiza Meireles, bailarina do Balé Teatro Castro Alves (BA), em 8 de julho de 2021.

[...] na minha família é muito comum as pessoas dançarem muito, a minha galera gosta de dançar. Então a gente se encontra, a gente se move, sempre teve. [...] tá nesse lugar do prazer e de que é comum dançar e a gente tem que dançar porque dançar é bom, e aí quando eu comecei a ser profissional da dança, quando eu comecei a trabalhar com isso, foi difícil pra minha família compreender até hoje que eu danço, né? – Jackeline Mourão, dançarina da Cia Dançurbana (MS), em 8 de junho de 2021.

A partir destas falas, podemos identificar que a prática do trabalho e as intempéries ligadas ao fazer estão dispostas, também, numa esfera do que não gera prazer, constituindo assim um desafio por parte dos artistas que, acima do amor, do zelo e vocação, superam este obstáculo. Ao mesmo tempo, o amor, o zelo e a vocação se estabelecem como constituintes de uma noção de trabalho e da condição do sujeito como trabalhador. Sobre o zelo, Dejours (2013, p.12), a partir de uma perspectiva clínica do trabalho, aponta:

A análise mais aprofundada do zelo no trabalho mostra que a aptidão no trabalho passa por um envolvimento total da subjetividade do trabalhador. Para se tornar competente no seu trabalho, aquele precisa de aceitar a experiência do real e do fracasso, suportar o sofrimento até não conseguir dormir de noite, até contaminar as relações no espaço doméstico, até sonhar com isso.

### 3.2.2 A fragilidade na formalização do trabalho de agrupamentos da dança

No Brasil, o movimento de formalização da atividade do artista da dança e do acesso destes às políticas públicas de cultura configurou-se como fruto da necessidade de configuração de uma pessoa jurídica, de certa forma imposta pelos editais públicos e privados para a inscrição de projetos artístico-culturais. O registro profissional (DRT), a constituição de Cadastro Nacional das Pessoas Jurídicas (CNPJ)<sup>59</sup> e até mesmo do Microempreendedor Individual (MEI)<sup>60</sup> têm sido pré-requisitos exigidos para inscrição em convocatórias para apoio a projetos

<sup>59</sup> Administrado pela Receita Federal, armazena as informações cadastrais das entidades de interesse das administrações tributárias da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios.

<sup>60</sup> Figura jurídica criada pelo Governo Federal para cadastro de pequenas empresas e profissionais que trabalham de maneira autônoma. Segundo a Lei, é considerado MEI quem tenha auferido receita bruta, no ano-calendário anterior, de até R\$ 81.000,00, que seja optante pelo Simples Nacional e seja empresário individual que se enquadre na definição do art. 966 da Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002, que determina empresário aquele



culturais. A identificação deste ponto recorrente nos diálogos com os participantes da pesquisa levou à inserção de uma questão específica sobre a formalização do trabalho desenvolvido pelos sujeitos de cada agrupamento no formulário de triagem, aplicado no início das ações performativas, e abriu uma perspectiva para entender mais sobre as distintas noções sobre o trabalho desenvolvidas no campo da dança.

Dados do mapeamento realizado por Matos e Nussbaumer (2016), em relação à autodefinição dos respondentes das oito capitais pesquisadas quanto ao nível de profissionalização das companhias, grupos ou coletivos de dança e a existência de CNPJ, indicaram que, dentre os que se intitulam profissionais e são formalizados, estes representam um baixo percentual (17,4% em Belém; 43,5% em Fortaleza; 36,3% em Recife; 26% em Salvador; 33,3% em Goiânia; 31,7% no Rio de Janeiro; 32,9% em São Paulo; e 22,8% em Curitiba), alcançando, numa perspectiva geral, apenas 27,5% dos grupos das capitais pesquisadas.

Vale ressaltar que o movimento de agentes da dança na formalização da atividade profissional e inclusão no MEI ocorreu com a criação da Lei Complementar nº 128/2008, que visava à saída da ilegalidade de trabalhadores informais brasileiros, através da adequação às legislações federal, estadual e municipal. Esta estratégia de regulação do trabalho autônomo, segundo Trindade e Mangan (2019, apud CARDOZO; PENIZ, 2016, p.22), afetou negativamente estes trabalhadores, pois “Não tendo conhecimento de sua capacidade das entradas e saídas de recursos, os mesmos não possuíam nenhum tipo de controle de pagamento e recebimento ou simplesmente acabam fazendo anotações informais”. Isto gera uma falta de acompanhamento financeiro e tributário da própria microempresa individual, decorrendo na inadimplência dos seus responsáveis. Esta característica, aliada à justificativa utilizada pelos sujeitos da pesquisa quanto ao registro de MEI ser usado apenas como pré-requisito para inserção em convocatórias públicas de cultura, implica em uma maior gravidade ao campo da dança, seja na real noção sobre a formalização de sua atividade, seja na necessária manutenção e controle da empresa, com seus encargos e responsabilidades. Este aspecto ligado à incapacidade de gestão observa-se tanto para o MEI dos artistas da dança quanto para o CNPJ dos grupos, sendo no segundo mais difícil a manutenção de pagamentos e organização financeira exigida.

---

que exerce profissionalmente atividade econômica organizada para a produção ou a circulação de bens ou de serviços. Possui Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) na qual a dança não está incluída.

Nas companhias de dança denominadas como oficiais, ou seja, grupos de dança geridos por administrações públicas de estados e municípios, algumas singularidades aparecem na medida em que sua condição no organograma administrativo e a sua posição dentro da estrutura do Estado ou do governo denota uma variedade nas relações trabalhistas. Dentre os grupos focais participantes da pesquisa, este fenômeno pode ser traduzido a partir do relato colhido de duas companhias, o que ressalta o fato de que, apesar de aparentar um mesmo regime jurídico e vínculo estatal, como companhias públicas de dança, podemos identificar aspectos distintos, como no caso do Balé da Cidade de Teresina, no Piauí, e do Balé Teatro Castro Alves (BTCA), em Salvador, Bahia.

O Balé da Cidade de Teresina é um projeto mantido há 30 anos pela gestão municipal da cidade, através da Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves, órgão vinculado à Prefeitura de Teresina, por meio de um contrato de gestão anual feito com a Organização Social de Utilidade Pública Associação dos Amigos do Balé da Cidade de Teresina (AABCT), configuração jurídica que representa a companhia. Este contrato inclui repasse de recursos para o pagamento de salários dos bailarinos e uma verba de manutenção do agrupamento.

Já o BTCA é uma companhia baiana que compõe o quadro de corpos estáveis da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), lotados no Teatro Castro Alves (TCA), o maior teatro do estado. Juntamente com a Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA)<sup>61</sup>, esta companhia está inserida na política cultural do Estado da Bahia, bem como possui a função de bailarino incluída no Plano de Carreira do Serviço Público Civil do Estado<sup>62</sup>. Por outro lado, essa companhia também é afetada pelas mudanças efetivadas pelos governos que assumem e determinam alterações na gestão, nomeando os cargos administrativos e artísticos do órgão, sendo os bailarinos contratados via concurso público e/ou contratos temporários via processos seletivos baseados no Regime Especial de Direito Administrativo (REDA). Apesar das singularidades que emergem da relação com a administração pública, as referidas companhias oficiais apresentam características significativas para pensarmos sobre as noções de trabalho na dança.

A posição de companhia oficial do Balé da Cidade de Teresina, exposta nas falas de seus membros, dificulta o próprio desenvolvimento da companhia, pois, por ter um subsídio

---

<sup>61</sup> Tanto o BTCA quanto a OSBA são corpos estáveis regidos pela Lei 8.889 de 1º de dezembro de 2003, que dispõe sobre a estrutura dos cargos e vencimentos no âmbito do Poder Executivo do Estado da Bahia e dá outras providências. Disponível em: <http://www.legislabahia.ba.gov.br/documentos/lei-no-8889-de-01-de-dezembro-de-2003>. Acesso em: 26 mar. 2023.

<sup>62</sup> Lei nº 4.794 de 11 de agosto de 1988, alterada pela Lei nº 8889 de 1 de dezembro de 2003.

governamental e fazer parte da política cultural do município, ao mesmo tempo em que é considerada um projeto e não uma estrutura da administração pública de cultura, afeta sobretudo a captação de recursos para sua manutenção. Sendo gerenciada por uma organização social de utilidade pública, a companhia, mesmo podendo participar de convocatórias públicas de apoio à dança, se vê, segundo Chica Silva, sua atual diretora, descartada em certa medida, por ter como “privilégio” um contrato de gestão que a mantém, via governo municipal.

Com relação a essas políticas é assim: todos os editais que acontecem e principalmente do estado, eu venho meio que fazendo um teste nos últimos tempos, e a gente nunca consegue passar por conta desse entendimento de que a gente já é mantido pela prefeitura e que a gente não precisa fazer mais nenhum projeto. E o último ficou muito claro, assim, nessa questão, [...] e o nosso maior caminho de trabalho seria realmente esse contrato que temos com a Fundação, via prefeitura. Mas as pessoas não entendem que isso não supre geralmente as necessidades que a gente tem. Se a gente quiser criar um projeto ou um trabalho, um espetáculo, a gente tem que organizar um planejamento de um ano para saber se isso tem condições financeiras para ser pago. Trazer uma pessoa para cá é da mesma maneira e, às vezes, eles acham que a gente tem tudo e, na realidade, não tem – Chica Silva, diretora do Balé da Cidade de Teresina (PI), em 27 de julho de 2021.

Em outra fala de uma participante do Balé de Teresina, a indagação passa a ser em relação aos direitos trabalhistas:

Acho que a gente fez um burburinho aqui, a gente fez um negócio aqui na cidade por conta dos nossos contratos que não iam ser renovados [...] A prefeitura iria renovar, mas como? Como que seria isso? Será que voltaria atrás e ia acabar? Ia sair todas essas nossas lutas que a gente teve de manutenção, dos nossos direitos? [...] será que a gente se move só quando acontece isso? Ou como que a gente não cai nesse lugar assim? Nesse mar, nesse rio parado, assim, como que a gente está o tempo todo, questionando, sabe? – Hellen Mesquita, bailarina do Balé da Cidade de Teresina (PI), em 27 de julho de 2021.

Vale ressaltar que tal informação, dada pelo grupo focal durante as proposições performativas, difere em certo grau das informações prestadas pela administração pública municipal de Teresina, que a define em seu site oficial como “uma companhia de dança pública mantida com recursos oriundos da Prefeitura Municipal de Teresina, por meio de um contrato de gestão entre a Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves e a Associação dos Amigos do Balé da Cidade de Teresina”<sup>63</sup>.

A imagem construída pelo Balé da Cidade de Teresina, em decorrência do contrato de gestão anual dado pela administração pública municipal, deflagra um estado frágil na manutenção do trabalho. Ao mesmo tempo em que há uma vantagem, com bailarinos e equipe administrativa remunerada, em detrimento a outros agrupamentos artísticos independentes da

<sup>63</sup> Disponível em: <https://pmt.pi.gov.br/2023/03/09/bale-da-cidade-de-teresina-prepara-vasta-programacao-para-comemorar-seus-30-anos/>. Acesso em: 22 mar. 2023.

dança em seu entorno, a companhia não dispõe de recursos que garantam sua atividade de produção e de outras ações artísticas e culturais. A forma de investimento na cultura, desenvolvida pela gestão municipal, termina por provocar um certo impedimento para o desenvolvimento das atividades da companhia, na medida em que o agrupamento é considerado como parte das políticas culturais voltadas para a dança, na cidade. Esta situação também deflagra em certo ponto um desvio da relação direta do trabalho exercido por estes profissionais, que passam a ser terceirizados, via Fundação.

A ideia de “ente público”, gerada pela natureza da companhia e sua relação com a administração pública do município, impede seu desenvolvimento e sua imagem social, gerando um paradoxo da sua natureza. No caso específico do Balé da Cidade de Teresina, torna-se mais preocupante a possibilidade de manutenção, já que a imagem de companhia oficial mantida pelo município tem prejudicado a captação, por parte da AABCT, de novos recursos oriundos de editais públicos.

Seguindo na análise das companhias oficiais, temos o BTCA que atua de forma distinta do Balé da Cidade de Teresina. Sendo parte das políticas culturais implementadas pelo Estado da Bahia, com sua regulamentação regida por lei, este agrupamento sofre as intempéries da formalização da atividade laboral de seus agentes. O primeiro ponto a ser ressaltado é o fato de que todos eles são submetidos à legislação jurídica de direito público, relacionada ao serviço público do Estado da Bahia, a qual possui em sua legislação (Lei nº 8.889/2003) as funções/carreiras que são exercidas no âmbito do BTCA, mas não possui um plano de carreira. Tanto o BTCA quanto a OSBA são regidos por esta legislação na qual é definida a natureza da função, tempo de trabalho, gratificações adicionadas ao salário e aposentadoria nos moldes já estabelecidos.

A falta de estatuto específico para a profissão do bailarino, que preveja uma possibilidade de mudança de função no plano de carreira estadual e uma aposentadoria antecipada em decorrência do envelhecimento, gera lesões de trabalho no corpo que envelhece performando e uma falta de renovação do próprio corpo estável. Para a companhia oficial, este tem sido um grande entrave, pois o modelo de contratação utilizado interrompe o fluxo de entrada de novos artistas da dança na companhia (os bailarinos são contratados e permanecem em seus cargos até o período exigido para se aposentarem, ficando em média 20 a 30 anos exercendo suas funções). Isso tem gerado contratações temporárias em Regime Especial de Direito Administrativo (REDA) de poucos bailarinos que suprem a necessidade de corpos jovens em seu elenco.

A questão do envelhecimento do corpo do artista da dança aparece notadamente nesta relação, pois as lesões sofridas durante o tempo de trabalho e o próprio desgaste do corpo dificultam a continuidade das atividades de alta performance que constituem a atuação de bailarinos. Para os efetivos, resta a possibilidade de transferência para funções ligadas à produção da dança, como professores de técnicas corporais, mediação cultural de obras ou técnicos do espetáculo (montagem e operação de som e luz), mediante acordo não oficializado entre bailarinos e a gestão da companhia.

Ocorre que tais áreas de atuação do trabalho, sendo que algumas não se configuram como funções da dança, se considerarmos a CBO, não são competências presentes em todos os bailarinos efetivos, que procuram de alguma maneira permanecer ativos durante o período necessário para sua aposentadoria.

Outro ponto relevante é a mudança de gestão, a cada eleição de um novo governo, que afeta diretamente o direcionamento da companhia e sua atuação pública, na qual alguns procedimentos do trabalho são alterados ou excluídos, sem uma discussão com os trabalhadores. Isso se dá pelo motivo do cargo de diretor da companhia ser um cargo comissionado, definido pela direção da Funceb, órgão no qual está lotado o agrupamento. Em uma das proposições performativas realizadas com esta companhia, o relato de Leonard Henrique, bailarino, professor e técnico do BTCA, ilustra de forma significativa tal questão:

A precarização, ela está acontecendo há anos... vai indo e tem a ver de como o Estado enxerga a companhia. Eu acho que o que mais dói na precarização para a gente é a falta de respeito. Acho que é o que mais incomoda na gente. Não é dizer que, se for chegar assim, não, a estrutura é essa e vamos trabalhar, mas porque vão tirando as coisas com descaso, isso vai mais causando uma sensação de desmerecimento da profissão, de desrespeito. Eu, particularmente, fui migrando para outras coisas, primeiro porque eu machuquei cedo e, segundo, porque eu gosto, a gente trabalhava fora do balé e dar aula, estar na técnica, são paixões. Então, eu fui migrando por um caminho, mas o que eu acho é que essa migração, isso tudo poderia ser pensado. Poderia, se fosse uma política pública mesmo de entender o caminho do bailarino, de construir uma carreira, que constrói até um plano de carreira. Eles construíram uma promoção para a gente, aí a cada tantos anos você recebe uma promoção, mas não existe um plano de carreira pra entender e valorizar isso, pra essas coisas. A gente aprendeu a dar aula fora da companhia. Eu aprendi a fazer iluminação lá no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. E aí, como essas coisas vão sendo legitimadas dentro da companhia, é um pouco mais difícil – Leonard Henrique, bailarino, professor e técnico do Balé Teatro Castro Alves (BA), em 15 de julho de 2021.

Passemos a análise para outro perfil de grupalidade: a dos grupos, companhias e coletivos independentes, ou seja, aqueles que não possuem nenhum vínculo perene com qualquer órgão de cultura da região em que reside. Nesses grupos, percebe-se uma variedade maior de perfis que passam desde a informalidade até a formalização jurídica, de fato, seja através do CNPJ ou MEI. Sempre que a pergunta sobre a formalização do trabalho emergiu nas proposições

performativas, surgiram relatos sobre aspectos ligados ao caráter legal e à impossibilidade de manutenção de pagamento dos encargos de uma empresa ou de uma microempresa individual.

A utilização do CNPJ e MEI atravessa o trabalho da dança de forma superficial, na maioria das vezes, relacionada à remuneração por serviços prestados em projetos, mas sem uma real noção dos direitos e deveres existentes por parte dos artistas trabalhadores. A formalização da atividade de grupos independentes ocorre, sobretudo, em decorrência das convocatórias públicas de cultura, que não garantem um apoio financeiro que proporcione a continuidade do trabalho destes agrupamentos, pela intermitência das próprias convocatórias e da incerteza da seleção de seus projetos artísticos.

Como exemplo dos relatos sobre esta questão, temos o depoimento de alguns grupos e companhias independentes que apontaram, no decorrer da pesquisa, como a falta de regulação se confunde com a própria noção do trabalho, seja internamente ou fora do contexto artístico. Apesar de ainda haver em alguns discursos uma visão romântica da arte da dança, na qual prevalece a visão da arte como algo sublime, um dom divino que atribui aos artistas o seu fazer, vê-se também uma discussão em torno da necessidade de uma regulamentação do seu trabalho. Dentre tais relatos, destacaremos quatro agrupamentos independentes, a Lamira Cia de Dança, do Tocantins, a Companhia Experimental de Dança Waldete Brito, do Pará, a Homem Cia de Dança, do Espírito Santo, e a Cia Cena 11, de Santa Catarina. Notam-se claramente os problemas existentes na relação da remuneração, bem como as estratégias de sobrevivência do trabalho utilizadas por estes grupos.

A gente institucionalizou a Lamira no dia que a gente decidiu que ia ter a companhia. E na época não existia MEI. Talvez se existisse MEI a gente abriria o MEI, porque na época a gente começou ganhando R\$ 3 mil ao ano e achando que estava assim, explodindo de felicidade, porque era muito, em 2009. Então, quando a gente abriu, só podia ser SIMPLES, só podia ser uma empresa optante pelo SIMPLES, era a única opção que tinha de encargo, de tributo etc. Então, nós abrimos assim porque o SESC<sup>64</sup> queria convidar o nosso primeiro espetáculo para circular pelo SESC do Norte aqui, e eles precisavam de uma nota fiscal. Daí, eu fui na contabilidade; eu lembro direitinho, cheguei lá e falei “moço, nós estamos aqui como artistas – eu, ele, ele e ela aqui, a gente precisa dar uma nota fiscal, como é que é isso?”. Aí o cara falou, “só abrindo empresa”. Então a gente abriu a empresa. – Carolina Galgane, bailarina e coordenadora geral da Lamira Cia de Dança (TO), em 6 de agosto de 2022.

Mas primeiro foi o edital. Primeiro veio o edital, o espetáculo fez sucesso e aí ele é que fez a necessidade de surgir a empresa. Não foi “vamos abrir uma empresa para viver disso”, não. Uma coisa veio fluindo e aí a gente teve que abrir. – João Vicente, diretor artístico da Lamira Cia de Dança (TO), em 6 de agosto de 2022.

---

<sup>64</sup> Serviço Social do Comércio (SESC) é uma instituição criada por empresários do comércio de bens, serviços e turismo com objetivo de proporcionar bem-estar e qualidade de vida aos trabalhadores e seus familiares. Possui um programa de apoio a projetos culturais. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/categoria-faq/cultura/>.

Ter o CNPJ ajudou muito a companhia a participar das políticas públicas, em especial às conectadas aos editais, por exemplo, alguns prêmios da Funarte, foi pela companhia, acho que alguns prêmios do SESC Amazônia das Artes, nós também fomos com o CNPJ da companhia. Só que, depois, nós ficamos sem conseguir pagar mais o CNPJ [encargos cobrados para manutenção da empresa]. Então nós ficamos um período, eu nem sei te precisar quantos anos, cinco, não sei, sem pagar o imposto. Isso foi acumulando, né? Porque também nós não temos uma fonte de arrecadação mensal e isso complica também para pagar os impostos, que eu acho inclusive que isso é um absurdo, porque você é uma companhia de dança e você paga um imposto alto também, com tantas coisas. É TLPL [Taxa de Licença para Localização e Funcionamento] para você funcionar... é, enfim, pagar contador. Todas as despesas que são ligadas a quem tem uma firma. E ficamos num período sem pagar. – Waldete Brito, diretora da Companhia Experimental de Dança Waldete Brito (PA), em 21 de julho de 2021.

O SESC pede DRT e tudo. O SESC realmente é um contratador de serviços profissionais da gente. E aí você precisa de DRT. E tudo certinho, com certeza, eu acho que se faz mais visível. Que esses compromissos firmados aí têm uma outra visibilidade. – Malu Rabelo, bailarina do Grupo Cena 11 (SC), em 29 de julho de 2022.

Coisa engraçada é que, por exemplo, tu vai preencher uma ficha de hotel ou um cadastro pra comprar alguma coisa e o MEI, ele quase que virou uma profissão, né? Tipo assim, tu perguntava: qual é a tua profissão, eu sou autônomo, eu tenho MEI [...] eu acho que o MEI te dá esse carão. Porque antes tu falava, bailarino... e vai viver de quê? Entendeu? Não, sou autônomo. Pronto. Não interessa o que ela faz, então eu acho que o MEI te deu essa liberdade, de ser autônomo. – Karin Serafin, bailarina e produtora do Grupo Cena 11 (SC), em 29 de julho de 2022.

Na medida em que há uma inexistência de regulamentação específica do trabalho do artista da dança, se estabelecem caminhos para a remuneração de seus produtos e serviços que para tal, necessitando de um registro enquanto trabalhador (DRT) e de uma tipificação jurídica como pessoa física, microempreendedor (MEI), pessoa jurídica ou empreendedor (CNPJ). A formalização se dá, prioritariamente, pela exigência de uma identidade jurídica, colocada pelas convocatórias de apoio à cultura. Os depoimentos, colhidos através das proposições performativas, ilustram algumas condições nas quais as políticas culturais estimulam uma formalização que, grosso modo, não está no horizonte de um número considerado de trabalhadores da dança, caso isso não proporcione algum ganho possível para a continuidade da produção.

A caracterização da atividade laboral do trabalho, exposta nas falas acima, situa a necessidade da formalização prioritariamente ligada à possibilidade de participação em editais públicos de cultura, para que se desenvolvam as atividades de cada agrupamento. Ocorre que essas iniciativas de fomento à produção e à difusão de obras artísticas não estão centradas na promoção de ações que contribuam de maneira mais estruturante, estimulando a construção de políticas culturais que apresentem aspectos fundamentais para o desenvolvimento do setor, seja

por meio de uma articulação nacional/internacional para difusão de obras, articulação com centros de formação, intercâmbios com outros artistas e participação política.

Diferentemente de outras funções laborais, que partem da formação e regulação do trabalho, os artistas da dança seguem o caminho inverso, ou seja, a partir de um histórico laboral já largo e definido, para garantir minimamente a continuidade do seu trabalho através de iniciativas de fomento cultural, buscam a formalização. Porém, a formalização do trabalho como estratégia de captação de recursos em convocatórias públicas de cultura não resolve de todo a condição precária da maioria dos artistas não só no Brasil, mas também no mundo. Segundo relatório criado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2019, sobre as condições laborais de artistas, mesmo com a existência de iniciativas ligadas a construção de políticas para esta categoria de trabalhadores, o desenvolvimento do trabalho da arte permanece incerto, sobretudo pela falta de uma formalização da atividade e de uma legislação trabalhista específica, o que contribui para a sua precarização.

Los artistas trabajan principalmente sobre una base contractual, independiente e intermitente y sus ingresos siguen disminuyendo, fluctuando y siendo inciertos. El resultado es una reducción de sus contribuciones fiscales, lo que da lugar a un menor acceso a la seguridad social, las pensiones y otras prestaciones sociales. De hecho, el mayor subsidio para las artes no proviene de los gobiernos, los patrocinadores o el sector privado, sino de los propios artistas em forma de trabajo no remunerado o mal pagado. (UNESCO, 2019, p.6)<sup>65</sup>

Lachino e Matos (2023), ao analisarem os documentos produzidos por esta organização no período entre 1980 e 2019, apontam as transformações sociais na relação com o trabalho de artistas, a exemplo do processo de globalização e da inclusão do conceito de indústrias culturais na perspectiva de uma sustentabilidade laboral, que, segundo as autoras, “*se reflejaron en el ámbito de la UNESCO como resultado de la influencia de las políticas neoliberales, entre otros factores*” (LACHINO; MATOS, 2023, p.23). Porém, apesar do esforço desta instituição para ampliar a discussão em torno dos direitos ligados ao trabalho dos artistas, pouca foi a adesão de seus países membros às recomendações construídas, revelando uma falta de interesse sobre o tema.

Percebe-se nas falas citadas dos sujeitos um desconhecimento sobre aspectos ligados à formalização do trabalho, às regras trabalhistas, seus benefícios e obrigações. Ao se formalizar,

---

<sup>65</sup> Os artistas trabalham principalmente em regime de contrato freelance e intermitente e seus rendimentos continuam a diminuir, flutuar e permanecem incertos. O resultado é uma redução de suas contribuições fiscais, o que leva a um menor acesso à previdência social, pensões e outros benefícios sociais. De fato, o maior subsídio para as artes não vem de governos, patrocínios ou do setor privado, mas dos próprios artistas na forma de trabalho não remunerado ou mal remunerado (tradução nossa).



a partir de uma imposição exposta para o acesso a recursos, podemos identificar que tal ação chega a despertar um pertencimento do próprio artista, sendo autônomo ou empresário de si mesmo, como um ganho social. A formalização do trabalho surge, sendo ainda um problema a sua aposentadoria, a definição das atribuições inerentes ao seu fazer e valoração do seu tempo de trabalho.

### **3.2.3 O conhecimento precário sobre as legislações ligadas ao trabalho e à cultura e a descontinuidade do trabalho**

Outro ponto a ser abordado a partir da problemática existente sobre a formalização do trabalho da dança seria a competitividade entre estes sujeitos num contexto de precarização dos serviços e da remuneração, pautado majoritariamente pelos editais públicos de cultura e pela falta de políticas de caráter estruturante para o setor. A exemplo desta problemática ligada aos processos de formalização dos agrupamentos, vemos a seguir as falas de participantes das companhias Cia Carne Agonizante, de São Paulo, Homem Cia de Dança, do Espírito Santo, e do Nii Colaboratório, da Bahia:

Eu não tenho DRT. Meu material para tirar o DRT foi enviado agora há uma semana atrás, então eu ainda não tenho o meu registro. Isso também me impossibilitou de fazer diversos trabalhos... sei lá, contratação com SESC, essas coisas todas. Eu sempre recebo através de uma outra pessoa que emite uma nota e assim sempre demora muito para chegar os cachês. Eu estou sempre pagando para trabalhar, sabe? Na maioria das vezes, eu invisto um dinheiro que eu não sei de onde eu tiro, assim, para receber uma coisa que depois não paga nem o que investi, sabe? Na maioria das vezes, não é o caso de agora, porque acho que a companhia em que eu estou, acho que é a primeira vez que eu tenho um trabalho de fato, que é a que eu considero, e assim dessa maneira eu ainda estou sentindo esse terreno, como eu me relaciono. – Yorrana Soares, bailarina da Cia Carne Agonizante (SP), em 9 de novembro de 2021.

Tem lugares que eu vou e presto meu serviço e vai constar no meu MEI para sempre ali, porque eu emito a nota, e tal. Tem outros lugares que não tão nem aí, porque na realidade são negociações feitas às escuras, né? Que são repensadas a partir de algum apoio que a pessoa tem, ela me contrata, ela me paga X. Mas o que me coloca naquele trabalho é apenas o que eu levo pro meu portfólio, enquanto juridicamente eu não levo nada. [...] Talvez os mecanismos que nos fazem enquanto artista, né? Talvez os diretores, os produtores, precisem repensar como me contratar, como me colocar nesse mercado [...] por que ser MEI? Sabe? Eu não sei... a gente vai ficar ainda sempre tipo uma “maria mole”, tentando entender que chão é esse, tentando entender de que lugar é esse que a gente está falando, né? Como produzir dentro desse lugar, pois eu ainda não tenho nada formado a respeito. – Elídio Netto, diretor da Homem Cia de Dança (ES), em 21 de julho de 2021.

A gente tem que se virar com o MEI de forma capenga, mas o que nos contempla, por exemplo, seria a formalização de uma companhia, de um coletivo, de um grupo de pessoas. Não é um indivíduo, é um grupo de pessoas, né? Que que a gente faz? É um trabalho feito por muitos. Não é de uma pessoa só. Então, por tabela, o MEI não se

enquadra. Só que nós somos alijados o tempo inteiro porque vamos pegar as duas formalizações que poderiam nos atender. – Rodrigo Figueiredo, produtor financeiro do Nii Colaboratório (BA), em 19 de junho de 2021.

Mais uma vez, vemos certo desconhecimento sobre os procedimentos exigidos para a obtenção do registro, das suas atribuições laborais e das relações que se estabelecem em decorrência de uma percepção mais clara sobre a natureza do trabalho artístico. A situação incerta e desinformada do contingente de artistas da dança reforça uma lógica de mercado que reduz a relevância do trabalho meramente à remuneração, na maioria das vezes insatisfatória, e como único aspecto definidor do trabalho realizado. Ora, vemos que o valor da força de trabalho na dança é precarizado desde a formação de uma noção sobre o ofício, colocando seus trabalhadores numa perspectiva distante de um alcance de benefícios e com pouca reflexão sobre os modos de produção e valoração trabalhista. As configurações possíveis existentes para a formalização ainda resvalam na relação direta com a remuneração, sem desdobrar nos benefícios, regulamentação e encargos necessários para sua manutenção no mundo do trabalho.

Um relevante fator, trazido pelos sujeitos da pesquisa, é a falta de políticas estruturantes para o setor da dança, o que tem prejudicado a consolidação e desenvolvimento de agrupamentos artísticos. As alterações ocorridas na própria estética construída em cada agrupamento, a partir das diretrizes apresentadas e/ou direcionadas pelas convocatórias públicas, sempre voltadas em sua maioria para a montagem ou circulação de obras, se mostra como um fator que indica a falta de um pensamento estruturante que trate de maneira sistêmica o trabalho em dança.

As iniciativas públicas de fomento não estabelecem uma lógica do desenvolvimento do trabalho destes artistas, que, de tempos em tempos, abandonam projetos de montagem e retomam a circulação de obras de acordo com o edital que lhes é apresentado no momento, causando interrupções no trabalho até então desenvolvido.

Veremos a seguir que este aspecto perpassa a maioria das falas e experiências dos participantes desta investigação, localizados em distintos estados e municípios do país, expressando de maneira efetiva que a descontinuidade do trabalho seria a primeira situação que se relaciona diretamente com as políticas culturais de fato, citando predominantemente os editais como subsídio financeiro, primordial para a efetivação do trabalho. Juntamente com a falta de conhecimento sobre a formalização, este fator tem sido definitivo para pensarmos o desenvolvimento da produção artística do campo da dança, e, por conseguinte, dos seus trabalhadores.

No cerne do trabalho realizado pelos agrupamentos, é possível perceber o estado de precariedade existente no dia a dia dos trabalhadores que, por consequência das interrupções ocorridas na realização das políticas culturais no Brasil, sofrem no seu cotidiano uma incompreensão sobre a valoração do seu trabalho. Nota-se o descontentamento dos sujeitos por não alcançarem aspectos ligados aos benefícios sociais que o trabalho poderia proporcionar. Ao mesmo tempo, a quantidade de tarefas presentes para a execução da produção artística que, devido à falta de recursos para contratação de profissionais, leva o artista da dança a ocupar diversas funções, seja como bailarino, professor, diretor, elaborador de projetos, exaure um corpo que necessitaria de condições mais salubres para o desenvolvimento e realização do seu trabalho.

Estes aspectos afetam não somente a condição dos sujeitos enquanto trabalhadores, mas também afeta a escolha estética da dança realizada pelos agrupamentos, seja enquanto mote para a criação de obras que retratem a realidade precária de artistas, seja na adequação de projetos já iniciados que terminam sofrendo alterações em suas concepções estéticas, como vemos a seguir:

[...] a gente cria algo, se estrutura para esses seis meses e fica super assim, instigado em tentar dar continuidade às coisas que a gente está construindo, mas isso vai se dissolvendo, até a gente encontrar outra convocatória, alguma outra coisa que a gente possa chegar nesse financiamento. Só que aí, também, o próximo financiamento não é exatamente a manutenção ou um desdobramento do que a gente pegou no primeiro. A gente tem que fazer algo novo porque sei lá, o edital pede algo novo. – Melissa Figueiredo, bailarina do Nii Colaboratório (BA), em 16 de junho de 2021.

A gente passa mais tempo entre a gente, junto, do que na casa da gente, muitas vezes, e um dinheiro que não paga, né? E em vários grupos diferentes, né? Uma pessoa está em três editais ao mesmo tempo e em três grupos diferentes, tipo assim, eu tenho que me multiplicar, né? Eu tenho que virar uma pessoa que dá conta de várias coisas para ter uma complementação financeira. E aí, cadê a integridade? Que horas que eu durmo? Que horas que eu respiro? Em 2018, bateu uma coisa muito ruim em mim. No fim do ano, que foi um ano que eu trabalhei assim igual uma louca, eu adoeci de tanto que eu trabalhei e, quando chegou no fim do ano, não tinha dinheiro para tomar uma cerveja. Eu fiquei tão deprimida, eu fiquei tão arrasada, naquele ano, que eu cresci. Não sei se eu quero passar por isso. Não sei se eu quero passar mais por isso a essa altura da minha vida, sabe? De chegar no fim do ano e ficar deprimida em casa porque eu não tenho dinheiro para tomar cerveja. Então é por aí, né? E ainda assim a gente não troca por nada, né? Vai entender. – Pina Cruz, bailarina da Cia Carne Agonizante (SP), em 7 de novembro de 2021.

Duas questões emergem desta discussão. Na medida em que surgem tais aspectos que interferem na construção de noções sobre o trabalho, quais fluxos existentes em torno deste problema reforçam ideias sobre o trabalho desenvolvido na dança? Quais estratégias emergem desta situação, na relação dos mercados de cultura, em prol de uma formalização capaz de dirimir a precarização?

Para tanto, será apresentada uma análise sobre os diversos mercados existentes no campo da dança e quais noções têm emergido na perspectiva de relacionar o trabalho, o valor do trabalho e sua difusão como produto, expressa nas falas dos participantes da pesquisa, buscando identificar se há de fato alguma mobilização destes artistas na relação com a diminuição da precarização do trabalho e sua valoração diante das políticas públicas de cultura.

### 3.3 MERCADOS DO TRABALHO EM DANÇA

A relação da arte com os mercados que promovem a difusão de obras artísticas da dança tem sido pautada pela pertinência do produto artístico, dimensionado somente pela sua consistência própria, relegando o artista a uma posição desmerecida no processo mercantil da arte, sendo construída uma lógica espetacularizada sobre a produção artística.

Kolb (2013) destaca tal aspecto ao citar a consideração feita por Debord (1967) de que o espetáculo se configurou como produto explorado pelo capitalismo avançado e pela cultura de massa, evidenciando a representação (imagem) sobre a ação (relações humanas), salientando a diminuição da valoração da arte na medida em que elementos como a autenticidade, o conhecimento e o pensamento crítico perderam espaço na focalização do trabalho realizado por trabalhadores da arte.

O fenômeno da espetacularização serviu de parâmetro para a construção não só de mercados de arte, mas também para a criação e consolidação de uma lógica de fomento, desenvolvida pelas instâncias públicas de cultura e instituições privadas, pautada na mensuração do trabalho restrita à obra ou a difusão dela. No Brasil, a produção artística e a criatividade têm sido tratadas como parâmetros para a mercantilização de obras artísticas, ou seja, o exercício criativo termina por ser submetido a políticas de mercado que direcionam, em certa medida, a estética e os formatos de obras desenvolvidas por artistas da dança.

Hoje, esse tipo de atividade parece ingênuo, senão anacrônico; as afirmações artísticas contemporâneas se articulam na direção do mercado, com o poder emancipatório da criatividade tornando-se a força motriz do capital – queiramos ou não. (KUNST, 2015, p.15)

Esta autora investiga em seus estudos as transformações do trabalho artístico advindas da sua aproximação com as mudanças ocorridas no capitalismo contemporâneo pós-fordista. Esta perspectiva passa a atribuir ao processo criativo características do neoliberalismo, alterando a noção de valor existente nas obras e evidenciando paradoxalmente a inovação e a criatividade

de seus agentes como elementos que geram uma subjetividade necessária e inerente à arte, mas que termina por não produzir valor algum. Nesse sentido, visto que na lógica capitalista “quanto mais somos convidados a ser criativos, políticos, revolucionários e dinâmicos em nossas formas de trabalhar, mais padronizada e controlada nossa subjetividade se torna” (KUNST, 2015, p.43), temos um processo de individualização absoluta, a ser selecionada em mercados individualizantes e homogeneizantes.

Os depoimentos expostos a seguir ilustram tal problemática existente no contexto dos sujeitos da pesquisa, sobretudo na relação com a pouca eficiência das políticas públicas de cultura e seu caráter homogeneizante, longe de considerar tais especificidades ligadas tanto à linguagem da dança, como também à diversidade de contextos socioculturais existentes no Brasil.

[...] me parece assim que tem a ver com as precariedades da execução das políticas públicas. Você não pode contar com a política pública. A política pública, ela por si só, não dá conta do que ela pretende. Do que ela foi organizada para. Ou não dá mais conta porque ela não foi atualizada, né? Digamos assim, eu acho que tem um pouco mais disso. O raciocínio legislativo está ultrapassado em relação aos tempos [...] A gente vai deixar de fazer certas coisas porque as políticas disponíveis, ou as políticas que estão nos atendendo, elas não conseguem satisfazer plenamente suas finalidades iniciais [...] Aqui se dança a pau e pedra. – Alana Falcão, bailarina do Nii Colaboratório (BA), em 19 de junho de 2021.

Cada vez mais, você tem que fazer um projeto social. Se o teu projeto mantiver uma contrapartida social, tu não apresenta nunca um projeto artístico, tu apresenta um projeto social sempre, porque tu tem que dar oficina, tu tem que aí, tipo assim, tu não, a gente, foi parar num lugar que é raro o edital, onde tu vai o meu projeto, o que eu quero falar é sobre isso aqui. Tu já tens que estar com um projeto pronto, tu não podes nem apresentar mais uma coisa que tu está pensando em fazer. Porque isso não existe mais. – Karin Serafin, bailarina e produtora do Grupo Cena 11 (SC), em 29 de julho de 2022.

Muitas companhias fecharam as suas portas porque não tinham como os caras manter, pagar bailarino, pagar o técnico [...] E aí eu falo que falta muito as políticas públicas no Brasil chegarem num nível que a gente possa sobreviver da arte [...] eu acho que falta ainda uma democracia que parta da classe artística, né? Porque, como eu falei antes, no nosso encontro aqui, eu acho que as secretarias de Cultura, os conselhos, eles têm uma demanda, mas quem tem que instigar eles com a demanda são os artistas, somos nós, a gente que vive disso. Porque incrível que pareça, não sei a Ju, né, e o Érico, mas eu não consigo sobreviver do dinheiro da cultura, em Pelotas. Não consigo. É muita pouca grana. Muito pouco mecanismo para isso. – Daniel Amaro, diretor da Cia de Dança Daniel Amaro (RS), em 31 de julho de 2021.

A situação de subserviência do trabalho artístico relegado aos direcionamentos das políticas públicas de cultura no Brasil é colocada pelos grupos focais como fator determinante da ineficácia de ação do Estado, diante da diversidade e dinâmica da produção artística, onde a tradição prevalece sobre o movimento e desenvolvimento dos setores da arte, como Coelho (2008) já nos alertou. O distanciamento entre a gestão e os trabalhadores cria abismos e

incoerências na execução das políticas de cultura, que agregam em suas iniciativas aspectos externos ao seu próprio campo, a exemplo das ações sociais impostas na maioria dos editais públicos brasileiros, nos quais a própria atuação artística não se configura como ação social, distorcendo assim possíveis entendimentos sobre a arte e reforçando sua posição de objeto nesta lógica. A impossibilidade da manutenção do trabalho é trazida pelos grupos participantes como ponto crucial para a discussão sobre a necessidade de reestruturação das políticas públicas, ao mesmo tempo em que se nota um movimento ainda incipiente na relação da mobilização de artistas em prol de transformações significativas deste contexto.

Há uma ideia construída de que o Estado seria o empregador de todo artista, equívoco presente na maioria das falas. A falta de participação política em prol de uma reflexão junto às administrações públicas dificulta mais ainda um entendimento sobre o papel do Estado no desenvolvimento das artes e da cultura de um país. Ao serem questionados sobre políticas, a visão exposta é sempre na relação de subserviência a um governo que dita a produção, a criação e a formalização dos agrupamentos, o que é contraditório na medida em que tais aspectos se defrontam com a possibilidade uma participação social e de construção de diálogo necessário para este fim.

A partir das falas abaixo, podemos perceber que, mesmo havendo tal incipiência nas discussões em torno da construção de políticas, há entre os sujeitos um impulsionamento recorrente para a reflexão sobre o trabalho exercido e suas relações com as diretrizes e iniciativas públicas, tanto internamente, no modo como os agentes se relacionam dentro dos agrupamentos, como também um maior envolvimento com as questões levantadas pela pesquisa. Em alguns dos depoimentos, podemos ver que a mobilização de agentes da dança ainda persiste como um fator enfraquecido diante da complexidade existente para a consolidação do trabalho em dança e a noção de trabalhador entre os participantes, porém podemos afirmar que, em certa medida, tais movimentos atuam como ações do campo em prol de transformações necessárias para o setor e uma futura construção legislativa sobre o trabalho da dança.

[...] Porque a nossa lógica de produção é muito diferente da lógica empresarial, como o Rodrigo já explicitou mais cedo. A gente demanda um outro modo, são outros modos de organizar e de produzir e de se manter. Então acho que precisa, acho que precisa ir em alguma medida, mas mediada obviamente pelo setor civil, pela sociedade civil. E já respondendo a tua pergunta, sim, participo de grupos de discussão sobre [política pública para dança], a gente já realizou encontros, participamos de encontros, acompanho algumas coisas de grupos e fóruns de algumas discussões, ainda tenho dificuldade de entender uma série de coisas. Acho que é bem exaustivo, é bem cansativo, é muito frustrante, eu não estou sempre presente, mas tem sempre aquele pico de “vamos lá de novo?”, vamos lá de novo, a gente precisa estar de algum modo,

e me parece que ainda que eu também concorde com Kami, no lugar de que existem outras alternativas, se experimentam alternativas o tempo inteiro, sobretudo artistas. Me parece um campo da experimentação constante e incessante de modos de fazer e de se organizar. Mas eu também acho que tem que estar em todas as frentes. – Neemias Santana, diretor artístico do Nii Colaboratório (BA), em 16 de junho de 2021.

Então a gente precisa estar envolvido, sim. É o único jeito, eu não vejo outro, sabe? Porque como a gente trabalha na precariedade, na informalidade, a gente precisa de núcleos de grupos de movimentos para poder brigar. A gente precisa fortalecer; senão a gente vai continuar na sarjeta e para encerrar, eu não sei... pensem comigo, a gente vive na precariedade há anos, certo? A dança quando surgiu no Brasil... desde quando essa dança surgiu no Brasil, vai né? Início de lá 1900, né? A gente trabalha na precariedade e aí eu fico pensando às vezes, assim... onde é que anda aquele bailarino que quando eu entrei no Balé da Cidade de São Paulo, que já dancei lá e ele já era meio veterano, aonde foi parar esse cara? Aonde foi parar aquela bailarina que já estava meio para parar, tal, aonde foi parar? – Sandro Borelli, diretor da Cia Carne Agonizante (SP), em 7 de novembro de 2021.

[...] eu acho interessante porque eu já danço há um bom tempo, né. Dançar é fácil, mas se envolver com isso, nesse sentido de política, politicamente falando. O que que é isso, o que vamos fazer e qual a importância disso, eu só vim compreender depois que eu entrei na companhia. Porque também é muito isso, né? Que é uma coisa que a Valdete puxa muito, então ela meio que obriga a gente a pelo menos parar para pensar sobre isso, entende? Ela sempre puxa a gente. Olha, vai ter uma reunião de não sei o quê, vai ter. E aí eu fiquei pensando, eu nunca tinha participado disso. Depois da companhia, eu já fui em reunião, não sei aonde. Porque vão fazer, vão tentar montar um colegiado. Vai ser não sei o quê e, às vezes, realmente não acontece, as coisas não vão pra frente e é frustrante e aí a gente acaba parando [...] vamos participar de alguma forma, né? Eu sou meio perdida nessa questão, vou dizer assim. Eu comecei a entender, a ler, a participar mais recentemente, e esse colegiado, ele é uma coisa muito nova, ele é recente eu participei de algumas reuniões e eu acho que a nossa participação é mais no sentido de fazer volume, entendeu? De dizer assim, a gente pode não estar lá falando, atuando, participando e com voz e vez como a Valdete às vezes ela faz, ela sempre fala, chama a atenção das pessoas ainda. Mas a gente está lá em volume, né? A companhia está lá presente. – Ana Lídia, bailarina da Cia Experimental de Dança Waldete Brito (PA), em 30 de junho de 2021.

Um último aspecto relevante que desponta na maioria das falas dos grupos focais, que será apresentado no próximo capítulo desta tese, no que tange à participação política, é a colaboração mútua dos sujeitos de cada agrupamento em prol de uma reflexão e atuação junto aos grupos que pensam políticas públicas para o setor, com ou sem participação do poder público. Este aspecto emerge de maneira significativa para o surgimento de movimentos propositivos que vão de encontro ao processo de homogeneização existente nas linhas de fomento e iniciativas públicas de cultura.

Apesar de haver um conhecimento prévio sobre possíveis instâncias organizativas que colaboram para a construção de políticas para a dança, sejam fóruns, colegiados, conselhos ou as próprias secretarias de Cultura, há ainda pouca aproximação e, em certa medida, um estranhamento diante da complexidade das demandas do próprio setor e da dificuldade de mobilização de agentes. No entanto, foi possível identificar que, em todos os agrupamentos participantes, há uma participação política, centrada na maioria das vezes na direção artística

ou na produção, criando uma rede de pessoas interessadas ou envolvidas em movimentos políticos que refletem e propõem ações voltadas para o desenvolvimento da dança.

A experiência da proposição performativa 2 levantou aspectos sobre a identificação dos sujeitos participantes como trabalhadores e como se dá o comportamento profissional nos grupos, coletivos e companhias. A romantização do campo da dança, presente no inconsciente coletivo da sociedade brasileira e expressa nas falas dos sujeitos participantes da pesquisa, ainda persiste, de maneira a evidenciar uma dificuldade na valoração do trabalho exercido em detrimento do produto realizado.

Vale ressaltar que a participação política se intensifica, majoritariamente, em decorrência de interrupções das iniciativas públicas de cultura, que, de acordo com as mudanças nas diretrizes de gestão em secretarias e órgãos governamentais, afetam efetivamente a continuidade do trabalho dos grupos focais. Um exemplo considerável deste comportamento dos artistas se deu com a pandemia da Covid-19, chegada ao país em março de 2020, quando todas as atividades laborais foram interrompidas e, no caso dos artistas brasileiros, negligenciadas pelo Governo Federal, gerando o surgimento de movimentos e ações que se intensificaram e produziram mudanças significativas para o momento de emergência instaurado.

No capítulo a seguir, são apresentadas algumas dessas ações ocorridas no período da pandemia da Covid-19, oriundas de processos colaborativos de artistas da dança e que contribuem para a discussão em torno da noção de trabalho em dança como catalisadora de transformação social e da possibilidade de uma sociedade que compreenda o artista da dança enquanto trabalhador.



#### 4. SOBRE MÁSCARAS E ÁLCOOL GEL: A PANDEMIA DA COVID-19 E O TRABALHO EM DANÇA

Este capítulo, não previsto no projeto inicial desta tese, possui fundamental importância por conta do atravessamento provocado pela maior pandemia já ocorrida nas últimas décadas. Fez-se necessário expor aqui um relato das ações realizadas pelos participantes nesse período, dos desdobramentos ocorridos em virtude da pandemia da Covid-19<sup>66</sup> no Brasil, assim como as transformações geradas nesta investigação, em decorrência do necessário isolamento social.

Para tanto, paradoxalmente ao contexto da crise sanitária causada por uma nova doença respiratória, solicitamos ao leitor um respiro, uma pausa e uma leitura corporificada desta parte da tese, a fim de que seja possível uma maior aproximação, quase inevitável, já que toda a humanidade foi afetada em alguma medida pelo vírus. Pedimos que, durante a leitura, use máscara, lave as mãos, esteja afastado ou isolado de outras pessoas. Tenha ao seu lado um frasco contendo álcool gel 70% para que, de tempos em tempos, possa ser usado nas mãos. Este rito passou a ser cotidiano, assim como a presença da morte, que alterou o modo de vida de grande parte da humanidade e, por conseguinte, também afetou as noções de trabalho na dança no Brasil.

A possibilidade de realizar a pesquisa de campo de maneira presencial se viu descartada a partir da publicação da Lei nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020, que dispunha sobre medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional, decorrente do coronavírus, já considerado um surto epidêmico no final de 2019. Dentre as determinações impostas nessa lei, destacou-se o isolamento e o período indeterminado de quarentena, exigido em virtude da rápida disseminação do vírus por todo o país.

Em decorrência deste fato, e mais precisamente a partir de março de 2020, as proposições performativas previstas para a pesquisa foram adaptadas para o ambiente virtual, através de reuniões da plataforma *Zoom*, distribuídas em quatro momentos com cada um dos agrupamentos, como já descrito. Tal modificação metodológica facilitou o acesso a grupos, companhias e coletivos residentes em todas as regiões do Brasil, já que o meio virtual passou a

---

<sup>66</sup> Segundo o Ministério da Saúde, a Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus/o-que-e-o-coronavirus>. Acesso em: 2 dez. 2022.

ser a via de comunicação mais eficaz e segura diante da pandemia, promovendo assim uma situação mais proveitosa na relação da abrangência da investigação.

Um outro fator essencial para a nova situação da pesquisa foi a condição de isolamento imposta pelo Governo Federal, a qual foi uma medida necessária naquele momento, o que inviabilizou uma presença física dos participantes de cada agrupamento nos encontros previstos.

Ao mesmo tempo em que tais aspectos transformaram as proposições performativas, a crise sanitária mundial terminou gerando um caos social generalizado, afetando assim a vida e o trabalho no planeta, alterando o comportamento de multidões assustadas pela morte cotidiana de parentes e amigos, além de uma falta de estrutura sanitária para com o aparecimento de uma desconhecida doença. Portanto, faz-se necessária a apresentação dos impactos da pandemia no Brasil e dos movimentos sociais surgidos na perspectiva de reestruturação da vida e do trabalho.

#### 4.1 COVID-19 NO BRASIL: BREVE HISTÓRICO

A pandemia da Covid-19 foi marcada pela enorme quantidade de mortes ocorridas num período extremamente curto, o que ocasionou um colapso dos sistemas nacionais de saúde em vários países e de forma mais grave no Brasil. A vida e o trabalho no país foram afetados, sobretudo, pela inoperância e negacionismo do governo do então presidente Jair Bolsonaro (2019-2022). Ao desconsiderar a gravidade dos fatos decorridos da crise sanitária, apontando a perda econômica como ponto nevrálgico a ser solucionado em detrimento da saúde nacional, de maneira explícita, ele não promoveu esforços governamentais para o gerenciamento da doença, o que ocasionou cenas de angústia e tormento ao povo brasileiro, em diversas regiões do país. A tragédia teve destaque no Amazonas, que, em abril de 2020, foi o primeiro a ver seu sistema de saúde colapsado com o grande número de infecções e mortes: a situação foi tão grave que, além da criação de hospitais de campanha, câmaras frigoríficas foram construídas para absorver o grande número de cadáveres que aumentava a cada dia, além da falta de insumos médicos necessários, principalmente de cápsulas de oxigênio, dando a esse estado, graças também ao Governo Federal, o título de pior desempenho nacional no combate à pandemia<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Ver matéria do canal CNN Brasil de 23 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/amazonas-lidera-lista-de-pior-desempenho-no-combate-a-covid-19>. Acesso em: 5 dez. 2022.

Esta grave situação se propagou por todo o país que, sem uma gestão de crise definida pela União, levou a nação ao caos generalizado, caracterizado pelo processo de politização da pandemia.

Para o Governo Federal, a crise sanitária funcionou como objeto de negociação política na relação da União com os Estados, os quais, dependendo do seu distanciamento com os princípios da extrema direita que governava o país, eram negligenciados e/ou acusados de mau uso de recursos para a gestão da saúde pública. Um fato que marca este comportamento foi a relação entre Governo Federal e o consórcio construído entre os estados da região Nordeste, quase todos com governos de esquerda, que, na contramão do que era colocado pela União, procurou estabelecer estratégias de combate ao vírus.

A gestão federal iniciou, a partir desta notícia, um processo de criminalização das ações do consórcio, o que gerou grande repercussão nacional, descentralizando assim a gestão da crise sanitária das discussões no meio político. Nesse ínterim, o número de casos confirmados e mortes só aumentou e a notificação destes dados se deu também de forma pouco organizada, já que o presidente Jair Bolsonaro, através da Medida Provisória nº 928 de 23 de março de 2020<sup>68</sup>, sem qualquer direcionamento efetivo para o combate à pandemia, alterou a Lei nº 12.527 de acesso à informação, criando sigilo dos dados governamentais e a falta de transparência de seus sistemas de gerenciamento de dados estatísticos da doença, que passaram a ser tratados através de um consórcio de veículos de imprensa brasileiros, criado de forma colaborativa para dirimir os problemas de comunicação causados pela inoperância federal.

Estes dois acontecimentos do período da pandemia ilustram aqui um conjunto de problemas de gestão que levaram parlamentares de esquerda a instituírem uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) sobre os desmandos do Governo Federal diante da crise sanitária, colocando o país na pauta da opinião pública mundial e caracterizando um desmantelamento administrativo da saúde pública no país.

Pautado somente nos impactos da pandemia na economia nacional, o Governo Federal instituiu um auxílio emergencial no valor de R\$ 600,00 para os trabalhadores que, após apresentarem comprovações estabelecidas por critérios ligados à vulnerabilidade, receberiam este recurso. Ocorreu que tal estratégia de minimização da crise desconsiderou toda uma

---

<sup>68</sup> Dispõe sobre as medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do coronavírus responsável pelo surto de 2019 e revoga o art. 18 da Medida Provisória nº 927, de 22 de março de 2020. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2019-2022/2020/Mpv/mpv928.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/Mpv/mpv928.htm). Acesso em: 11 dez. 2022.

população de trabalhadores informais brasileiros, que, sem qualquer possibilidade de comprovação do seu trabalho, se viram aliados deste auxílio. Neste conjunto, obviamente, estiveram os artistas do país.

Logo após a publicação desta iniciativa, vários movimentos de trabalhadores das artes surgiram em várias regiões brasileiras, na perspectiva de pleitear uma medida específica para os setores artísticos e culturais que foram afetados de maneira extrema, já que todas as suas atividades foram paralisadas diante da pandemia. Teatros, galerias de arte, cinemas, casas de show, academias, escolas, bares e restaurantes foram fechados e, no caso da dança, os grupos coletivos e companhias tiveram seus ensaios e apresentações cancelados, sem previsão de retorno.

Estes movimentos ocorridos no Brasil mobilizaram secretarias de Estado e de Municípios a produzirem estratégias emergenciais ligadas aos setores culturais, através de editais públicos que se utilizaram do escasso recurso remanescente ainda em suas estruturas, a exemplo do edital *Festival Cultura Dendicasa: Arte de Casa Para o Mundo*, da Secretaria de Cultura do Ceará, e do *Arte na Rede*, da Secretaria de Cultura de Niterói (RJ). Porém, tais iniciativas não foram suficientes para dirimir a situação de extrema precariedade que afetou todos os setores culturais.

Foi a mobilização de grupos de artistas em todo o Brasil que, na articulação com parlamentares da cultura na instância federal<sup>69</sup>, conseguiram a instituição de uma lei específica para os artistas e agentes da cultura, a Lei Aldir Blanc (LAB)<sup>70</sup>, que disponibilizava uma renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura, subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas e outras instituições e organizações, além de possibilitar a Estados e Municípios, através de repasse de recursos, a criação de editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados à situação de precariedade causada pela pandemia. Sobre este processo, Calabre (2020) relata:

Com as mobilizações foram estruturados seis projetos de lei que tratavam de diferentes atores, fazeres e instituições artísticas e culturais. A diversidade, abrangência e complexidade do setor fica claramente demonstrada por meio dos múltiplos projetos. Dada a emergência da aprovação e dificuldade de fazê-la para o conjunto dos projetos de lei propostos, houve o esforço de diversos parlamentares,

---

<sup>69</sup> Dentre os parlamentares apoiadores dos movimentos dos artistas, destacamos Jandira Feghali (PCdoB/RJ), Alice Portugal (PCdoB/BA) e Lídice da Mata (PSB/BA).

<sup>70</sup> Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020, e que disponibilizou o repasse de R\$ 3 bilhões do Fundo Nacional de Cultura para Estados e Municípios brasileiros. Esta lei ganhou a alcunha de Lei Aldir Blanc em homenagem ao letrista, compositor, cronista e médico brasileiro falecido em decorrência da Covid-19 em 4 de maio de 2020.

com a relatoria especial da Deputada Jandira Feghali, para a reunião de todos seis no PL nº 1.075 de 2020. Houve uma intensa mobilização nacional, realização de várias webconferências com ampla participação da classe artística e cultural com os diversos parlamentares envolvidos no esforço de sistematização e aprovação do projeto, houve uma ampla escuta social. A negociação da tramitação do projeto na Câmara se fez em regime de urgência e através do colégio de líderes, o que permitiu agilidade na aprovação do PL. (CALABRE, 2020, p.16)

Vale ressaltar que a execução desta lei encontrou inúmeros obstáculos já existentes nas instâncias públicas de cultura, tanto na frágil estrutura administrativa decorrente do desmantelamento das instituições públicas em virtude do último governo, quanto na extrema precariedade existente entre os artistas e agentes culturais, o que dificultou o acesso aos benefícios previstos.

Dados do segundo boletim de resultados preliminares da pesquisa “Panorama Nacional da Lei Aldir Blanc”<sup>71</sup>, realizada pelo Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC), mostra que, na relação da LAB com os agentes culturais, apesar da boa avaliação sobre os processos de inscrição dos editais e a linguagem utilizada nestes instrumentos, 24,8% dos respondentes afirmaram ter tido dificuldades no diálogo com o poder público quando solicitou informações. Já 17,1% avaliaram negativamente os materiais disponibilizados para orientações sobre o acesso aos mecanismos, assim como 31,7% consideraram péssimo o acompanhamento da execução dos projetos contemplados.

Outro aspecto relevante apontado pelo OBEC foi o processo extremamente burocrático de prestação de contas dos projetos realizados a partir de editais, o que descaracteriza a emergência das iniciativas geradas pela Lei. Mesmo tendo sido construída num contexto de crise, os mecanismos propostos pela LAB seguiram os mesmos trâmites já conhecidos de repasse de recursos dentro das instituições públicas de cultura, com seus formulários, cadastros, atrasos nos pagamentos e pouco ou nenhum acompanhamento da execução dos projetos.

No que tange à dança e ao acesso aos mecanismos criados pela LAB, o OBEC aponta que apenas 5,2% dos respondentes tiveram projetos realizados nesta área de atuação, um número insignificante diante da população de agentes do setor que foram acometidos com o isolamento social e a paralisação de suas atividades. Porém, 59,7% dos participantes da pesquisa tiveram seus projetos aprovados e 11,7% foram beneficiados indiretamente, participando de atividades

---

<sup>71</sup> Pesquisa realizada sobre a percepção de agentes culturais a respeito da execução e dos impactos da Lei Aldir Blanc nos estados e municípios, por via digital, dentro de um contingente de 2.213 respondentes de 557 cidades brasileiras que acessaram ou não a LAB. Dos participantes que acessaram em alguma medida as iniciativas decorrentes da lei, foram coletadas 799 respostas sobre a execução da LAB nos estados e 872 respostas referentes à execução nos municípios.

de projetos apoiados. Já com relação aos auxílios emergenciais disponibilizados, apenas 32% obtiveram auxílio direcionado para agentes da cultura e 11,3% para espaços culturais.

Estes números indicam que o acesso aos benefícios provenientes da Lei Aldir Blanc não obteve de fato uma inserção significativa no contingente brasileiro ligado à cultura, sobretudo, se considerarmos que o acesso às convocatórias e aos cadastros necessários para inscrição foram executados em sua maioria através do meio virtual, num país onde a internet ainda possui pouca abrangência em todo o território. Outro fator relevante foi a migração forçada dos produtos gerados pela dança para o ambiente audiovisual digital, já que ainda no contexto pandêmico, as atividades presenciais não eram permitidas à época dos editais lançados pela LAB, gerando a produção de *lives*, espetáculos ao vivo em canais de *streaming* e outras atividades realizadas de maneira remota, afetando a presencialidade, elemento essencial à dança e seus agentes.

Outra intervenção do poder legislativo nacional em prol dos artistas se deu durante a execução da LAB, com foco na utilização dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) para incrementar a luta contra a situação de penúria das artes e da cultura brasileira diante da crise sanitária, já que o governo vigente neste período sequer procurou estabelecer uma política que pudesse reestruturar os setores culturais. A Lei Complementar nº 195 de 8 de julho de 2022, intitulada de Lei Paulo Gustavo<sup>72</sup>, dispõe sobre a utilização dos recursos do FSA para apoio financeiro da União no valor máximo de R\$ 3,862 bilhões aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios, garantindo ações emergenciais direcionadas ao setor cultural<sup>73</sup>. Vale ressaltar que o processo de tramitação desta lei sofreu um veto da Presidência da República que, após mais uma mobilização dos trabalhadores das artes e da cultura, foi derrubado pela Câmara dos Deputados e pelo Senado.

Os relatos a seguir, dos agrupamentos participantes da pesquisa, apontam a frustração decorrente dos impactos da pandemia, a desestruturação de suas rotinas e as estratégias utilizadas para a manutenção das atividades no ambiente virtual e toda a adaptação estética sofrida em suas obras e processos de criação, juntamente com a perda de amigos e parentes próximos que sucumbiram ao vírus. Desamparados desde antes da pandemia, estes artistas se viram numa situação de reinvenção de si mesmos e do fazer artístico, mediante uma lei criada

---

<sup>72</sup> Homenagem ao ator, humorista, diretor, roteirista e apresentador brasileiro, de renome nacional, falecido em 4 de maio de 2021, vítima da Covid-19. Sua morte provocou grande comoção na população brasileira, em detrimento do descaso do governo Bolsonaro com o combate à pandemia.

<sup>73</sup> Artigo 3º da lei disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/LCP/Lcp195.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LCP/Lcp195.htm). Acesso em: 3 jan. 2022.

na emergência, porém pautada nos tradicionais mecanismos da administração que, como já visto aqui, nunca consideraram o fazer, mas sim os bens produzidos no contexto de precarização do trabalho de arte existente no Brasil.

#### 4.2 DANÇANDO NA PANDEMIA

Com a pandemia no Brasil, o trabalho desenvolvido por grupos, coletivos e companhias de dança sofreu drásticas mudanças tanto estéticas quanto éticas. Relatos feitos durante a pesquisa de campo demonstram aspectos relevantes para que novas perspectivas do próprio trabalho sejam traçadas e a dança possa ocupar uma relevância maior tanto na relação da legislação do trabalho, quanto nas iniciativas públicas de cultura.

Na proposição performativa 5, voltada para o tema da pandemia e o futuro do trabalho na dança, muitos foram os elementos trazidos pelos agrupamentos que colaboram para uma reflexão sobre a relação das políticas com este campo, as distorções já consolidadas no trato com os editais públicos em todo o país e as estratégias de sobrevivência e de transformação necessárias para a inserção da dança no escopo da cultura.

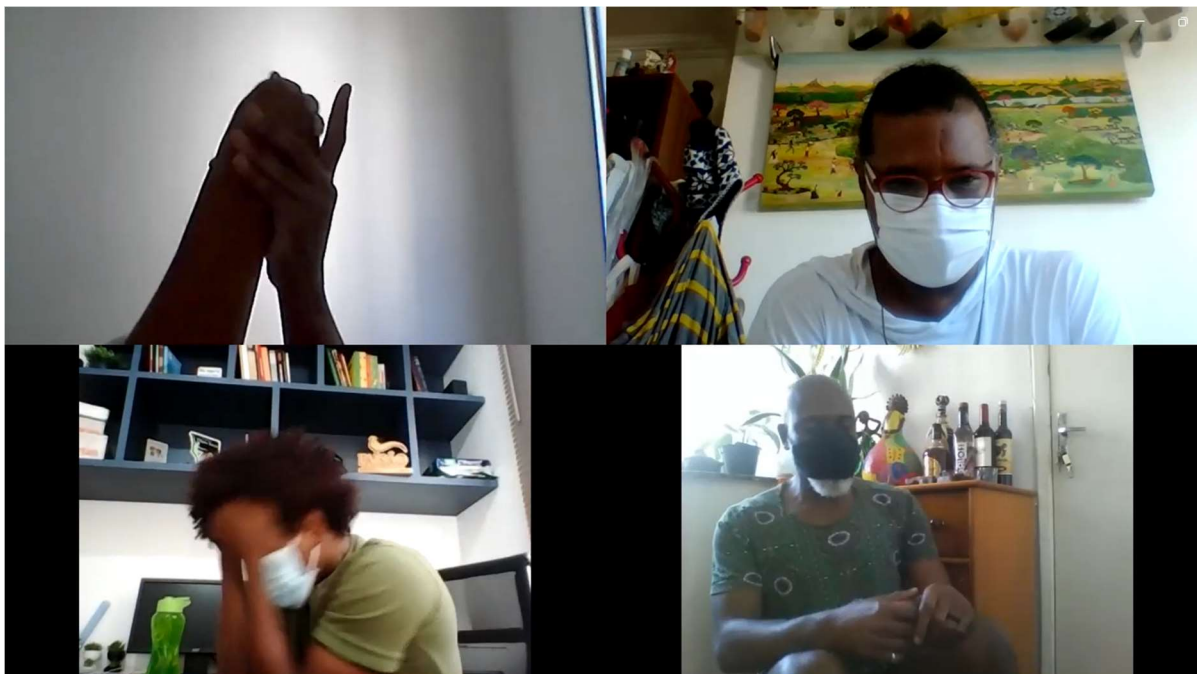
Esta proposição performativa, devido à situação de luto e sofrimento na qual se encontravam todos os participantes, iniciou-se com um minuto de silêncio por todas as vidas perdidas durante este período. Durante o minuto que se seguiu, vale destacar a tristeza e resignação da maioria dos participantes. Também foi solicitado que, neste encontro, todos usassem máscara diante das câmeras, na perspectiva de que naquele momento pudessemos todos enfrentar a situação ainda sendo vivida à época da pesquisa de campo.

Logo após o minuto de silêncio, foi proposto um minuto de ação, no qual cada um pudesse expressar no corpo a sua experiência diante da pandemia, podendo se utilizar de qualquer forma de expressão (FIGURAS 1, 2 e 3).

Este momento resultou num acervo de imagens que retrataram a dor e a angústia vividos por todos os participantes, um conjunto de pequenas danças que terminaram por registrar um momento histórico. Corpos doídos, mas resistentes, produziram movimentos, gritos de protesto, choros, e utilizaram recursos da própria plataforma para expressar suas emoções diante da pandemia, seja escrevendo suas impressões no *chat*, ou mudando o nome do seu perfil,

colocando palavras-chaves sobre o momento vivido. Este acervo estimulou a produção de um videodança, intitulado “Tripalium”, ainda em processo de finalização.<sup>74</sup>

**Figura 1** – Minuto de ação com a Homem Cia de Dança (ES)



Fonte: Acervo do autor (2022).

**Figura 2** – Minuto de ação com o BTCA (BA)



Fonte: Acervo do autor (2022).

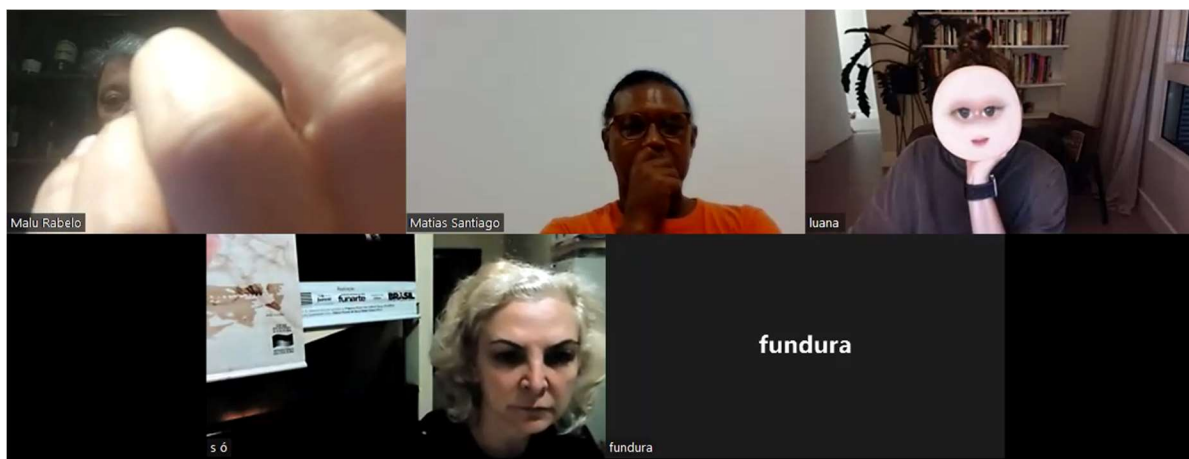
O primeiro aspecto surgido do processo vivido pelos agrupamentos diante da crise sanitária foi o da impossibilidade da presença, o que alterou os modos de operação do trabalho, levando a uma busca por estratégias de manutenção de obras e de processos de criação, interrompidos pelo isolamento. Foi imposta a migração de todas as produções de arte para o

<sup>74</sup> É possível acessar um trecho de “Tripalium” em <https://clipchamp.com/watch/Q7NKI5ltLLS>.



ambiente virtual, já que os editais abertos em decorrência da LAB afetaram os procedimentos de produção e difusão da dança, pois, em sua maioria, contemplaram propostas realizadas no formato audiovisual digital.

**Figura 3** – Minuto de ação com o Grupo Cena 11 Cia de Dança (SC)



Fonte: Acervo do autor (2022).

Sem qualquer formação prévia sobre os elementos ligados à produção audiovisual e sem a presencialidade, essencial à prática da dança, muitos de seus trabalhadores se viram num terreno desconhecido, mas desafiador e catalisador de novas estratégias de criação e de manutenção do trabalho em dança. Os relatos que seguem retratam os impactos sofridos pelos agrupamentos, no período inicial da pandemia, as mudanças nos modos do trabalho e as transformações estéticas decorrentes da experiência da pandemia e da imposição do audiovisual como única via de difusão.

Porque a gente se encontrava todos os dias, trabalhava todos os dias, era muito intenso. Antes tinha meses que a gente fazia sexta, sábado e domingo de apresentações, fora os ensaios da semana. Então, isso também foi levando a gente para outros lugares, outras experiências e outras necessidades também. E eu acho que afastou a gente, principalmente, na relação do afeto. Porque é isso. A gente sente falta de abraçar, sente falta de estar junto, sente falta de dar risada, tomar uma cerveja e, claro, alguns de nós foram encontrando válvulas, momentos de escape para que esse afeto e essa relação ainda pudessem estar vivos. Então, para mim, está bem relacionado a essa questão do tempo. Tempo de maturar as coisas, tempo de perceber, de pensar o que é necessário fazer. – Markos Mattos, diretor da Cia Dançurbana (MS), em 29 de junho de 2021.

Acho que todo mundo se sentiu mais frágil, assim, mas prestou mais atenção na sua própria condição física, enfim, toda relação do medo, do vírus e tal, acho que isso acendeu esse alerta. Mas eu acho que a pandemia também abriu um foco, assim, um destaque na fragilidade da nossa sobrevivência, da nossa existência enquanto artistas, claro. Mas enquanto o grupo Cena 11, também. Eu acho que é óbvio que a companhia já passou por isso várias vezes. Mas, nesse momento, teve também um lugar assim do tipo “e agora?”. Que que a gente vai fazer? Como que a gente vai seguir? Como que a gente vai sobreviver? [...] Os editais foram abrindo, enfim, a gente foi fazendo coisas de casa, as danças em casa e tal, mas teve esse momento assim do tipo “talvez a gente

seja frágil mesmo”, e agora? Como que a gente vai cuidar? Porque quando está em grupo você cuida não só de você, mas cuida do trabalho, cuida da obra, cuida dos outros e eu acho que isso foi uma sensação que eu tive bem forte, assim, de como que a gente vai se sustentar agora financeiramente? Porque o trabalho com certeza a gente sustentaria de alguma maneira. – Luana Leite, bailarina do Grupo Cena 11 Cia de Dança (SC), em 28 de julho de 2022.

[...] e a presença ali de estar junto, de estar pensando pela Dançurbana, de estar dançando, em movimento. E aí, quando a gente veio estar cá, pra essa tela, parece que foi mais frio. Assim, não que estava sendo frio, mas que remete à frieza esse lugar assim das telas, esse fundo preto e um monte de telinha, um monte de janela e parece que não é a mesma coisa. Assim, parece que a gente não sente essa comunhão, essa presença. – Lívia Lopes, dançarina da Cia Dançurbana (MS), em 29 de junho de 2021.

E aí na segunda-feira já não tinha o que fazer mais. Tipo, “ah, a gente volta semana que vem”. E a semana que vem simplesmente não chegou até agora. Um ano e, sei lá, três meses depois. E as coisas só pioraram e aí já, enfim, eu acho que essa incerteza, essa falta de governo também, né? Não tem como não falar disso. Porque isso é responsabilidade total do governo de como ele tratou isso aqui, e aí no meio desse processo a gente vai ficando receoso, vai ficando inseguro do que vai acontecer, como vai acontecer, de perder gente, a gente fica inseguro e a gente acaba perdendo, é inevitável, né? Não sei se todo mundo aqui já perdeu, se não perdeu, pelo menos, ficou com algum parente num estado muito grave da doença e eu acho que afetou todo mundo de uma maneira, de levar para reflexão, sabe? Sobre o depois, como vai ser. É, eu perdi muita gente (choro). – Irineu Júnior, intérprete-criador da Cia Dançurbana (MS), em 29 de junho de 2021.

A imposição do isolamento social causou transformações na vida dos agrupamentos, ao mesmo tempo em que a incerteza da continuidade da vida e do trabalho tornou-se o grande dilema entre os participantes. Foi notório, de forma significativa, o estado de luto contínuo entre todos, com muita dor causada pelas perdas e uma insegurança declarada sobre o futuro do trabalho exercido em cada um dos grupos focais. Não somente durante a realização da proposição performativa 4, mas também nos outros encontros, foram constantes as pausas causadas pelo choro e pela tristeza.

Importante dizer que o processo de propagação e combate à Covid-19 no Brasil foi longo, aproximadamente dois anos, e que a pesquisa de campo se deu justamente entre os meses de maio de 2020 e agosto de 2022, período das duas ondas de contaminação do vírus ocorridas no país. Portanto, foi possível identificar transformações nos relatos de cada agrupamento, a partir do agendamento de cada encontro, de acordo com o momento vivido pela pandemia.

No início, a dor e a insegurança de futuro eram prementes em todas as falas, assim como o medo do inesperado, o que dificultava inclusive a reflexão sobre o próprio trabalho, interrompido de forma drástica e sem previsão de volta. Porém, na medida em que ocorriam avanços, seja na descoberta da vacina, ou na distribuição tardia de suas doses no Brasil<sup>75</sup>,

---

<sup>75</sup> Vale ressaltar que o processo de distribuição da vacina contra a Covid-19 pelo Ministério da Saúde foi bastante politizado pelo então governo do presidente Jair Bolsonaro, comprometendo a vida de milhares de

percebeu-se que nos relatos surgiam novas perspectivas para pensar sobre o trabalho, principalmente no período do lançamento de editais e convocatórias públicas oriundas da LAB.

Os relatos a seguir trazem indícios das transformações estéticas ocorridas nas obras desenvolvidas pelos agrupamentos no período da pandemia, expressando tanto descobertas quanto desafios na relação do trabalho. O processo de adaptação das obras foi marcado pela natureza dos apoios recebidos e os critérios impostos pela situação pandêmica, alterando os modos de fazer do trabalho.

Conforme a companhia teve que parar com seus ensaios, parar com seus espetáculos, nós deixamos de respirar a arte. Foi algo muito louco, assim. Passamos um ano sem fazer arte... em novembro que a gente fez dois espetáculos *online* que foi uma coisa muito nova para nós. Nós pensávamos, eu particularmente pensava, que a dança não conseguiria chegar nas pessoas através da tela. E me enganei completamente. Teve muitas pessoas que se emocionaram assistindo o espetáculo “Orixás”, através da tela – Daniel Amaro, diretor da Cia de Dança Afro Daniel Amaro (RS), em 14 de agosto de 2021.

Eu acredito que nessa última pergunta acho que é primeiro [necessário] entender como funciona o audiovisual. Acho que essa foi a grande questão de todo mundo. Nessa pandemia que se reinventou nas artes assim, uma plataforma que é diferente, funciona de uma forma diferente. Esse não contato direto com o público e a gente é o diferencial, né? Sempre é a troca de energia que é diferente. Ali, a gente está tendo uma troca de energia com a câmera, com a outra pessoa que está do outro lado. Então, acho que o grande desafio foi a gente entender como isso ia funcionar. Pelo menos para mim esse foi o grande desafio. De como essa minha dança ia chegar na outra pessoa do outro lado da tela. Então, o quanto eu precisava tocar, o que eu precisava mudar no meu gestual ou no meu olhar ou na minha forma de fazer, que ia chegar naquela pessoa. – Ludmila Coutinho, bailarina da Cia de Dança Afro Daniel Amaro (RS), em 14 de agosto de 2021.

Eu não sei, eu nem tenho ideia de como seria o “Matéria Escura”<sup>76</sup> sem a pandemia mais. Porque a gente estava se preparando para estrear ele, e aí veio a pandemia. A gente começou a ensaiar em casa e produziu coisas a partir desses ensaios [...] e, então, eu acho assim, que não tem como ser outro trabalho. Foi uma curva, uma curva em uma outra estrada pro mesmo lugar que a gente estava indo. Muito diferente, é muito diferente a forma. Ele, o “Matéria Escura”, mesmo encenado em teatro, com plateia, ele é transmitido. E isso que a gente passou interfere no jeito de dançar, no jeito do que as pessoas estão vendo o espetáculo, como ele está sendo encenado e também as relações com as telas, com as câmeras, está tudo lá. – Karin Serafin, bailarina e produtora do Grupo Cena 11 Cia de Dança (SC), em 28 de julho de 2022.

Então acho que essa pandemia nos colocou nesse lugar de reflexão em compartilhamento de dúvida mesmo, de incerteza. Então, eu acho que isso nos ajudou a repensar inclusive esses modos e para que a gente faz, o que que a gente faz. Que dança a gente faz e o que quer. Que a gente contribui com esse lugar, né? – Renata Leoni, produtora, dramaturga e diretora de espetáculos da Cia Dançurbana (MS), em 29 de junho de 2021.

---

brasileiros, mesmo sendo o Brasil uma referência mundial em campanhas de vacinação no sistema público de saúde.

<sup>76</sup> Obra estreada em abril de 2020.

Nota-se de maneira significativa a partir dos relatos que a pandemia provocou transformações nos processos do trabalho dos agrupamentos, assim como provocaram uma reflexão maior sobre a importância social destes trabalhadores, negligenciados pelo Governo Federal inicialmente e que, mais tarde, devido à mobilização artística que gerou a criação da LAB, tiveram a possibilidade de acessar recursos para continuidade dos seus fazeres. Neste período, obras do repertório foram adaptadas para transmissão *online* e processos já iniciados sofreram mudanças na criação, o que gerou alterações na estética dessas obras.

As reuniões por videoconferência se tornaram verdadeiras salas de ensaio destes agrupamentos, nas quais as percepções de corpo e de movimento, assim como as concepções de suas obras, agregaram características decorrentes deste novo modo de criar. Vê-se que o desafio de produção da dança, no meio audiovisual, foi acompanhado da dúvida sobre o modo de fruição das obras num ambiente pouco acessado para este fim, por grande parte dos artistas da dança.

Vale destacar que o exercício de criação de danças já ocorria nesse ambiente, através da produção de inúmeros videodanças e videoartes, configurando um mercado bastante promissor nessa área. Porém, os editais públicos oriundos da LAB, pela condição pandêmica, ampliaram a possibilidade de formatos, mas com a obrigatoriedade de serem apresentados, em sua maioria, no meio virtual. Sobre isto, Siqueira (2021, p.8) expõe resumidamente a relação histórica da dança com este ambiente,

A dança e a tecnologia do vídeo no Brasil ganharam força na década de 70, com a pesquisadora e bailarina Ana Livia Cordeiro, a primeira artista da dança a trabalhar com videodança como um produto de arte no Brasil (SPANGHERO, 2003). Em 2003 a videodança ampliou sua perspectiva no Festival Dança em Foco, com direção de Paulo Caldas, Leonel Brum, Eduardo Bonito e Regina Levy. Mas, com o advento da quarentena de 2020 devido a Covid-19, a relação da dança com o audiovisual ganhou força nunca antes alcançada, foram vários festivais que optaram pela videodança, cinema, workshops, oficinas, etc. Além de editais de apoio emergencial e leis de incentivo voltadas exclusivamente para criação de novas imagens digitais. Em decorrência de tudo isso, praticamente todos os artistas passaram a reconhecer na tela espaço para criação e composição em dança.

Os relatos sobre as transformações nos processos de criação de obras durante o período da pandemia se configuram mais significativamente nesta pesquisa através dos dados colhidos na proposição performativa 3, na qual foi proposto aos grupos focais um compartilhamento de obras criadas que estabeleçam uma relação com o trabalho, através da pergunta-chave “Dentre as obras dançadas por você no grupo, qual delas se relaciona mais diretamente com o tema: dança como trabalho?”. Esta proposição objetivou promover a correlação entre obras artísticas

e as noções sobre o trabalho em dança, na perspectiva de aproximar e estimular uma reflexão justamente a partir do trabalho artístico desenvolvido por cada agrupamento.

Estes encontros proporcionaram a apresentação de um pequeno portfólio de obras de cada agrupamento, acompanhados de memórias que ajudavam a cada sujeito se aproximar da questão da pesquisa, com obras desenvolvidas antes e durante a pandemia, tendo as últimas trazido para a investigação uma exposição sobre as transformações nos modos de produção ocorridos neste período. Vale ressaltar que a proposição performativa 2 colaborou para que os sujeitos participantes, em sua maioria, se deparassem com tal reflexão pela primeira vez, ou seja, proporcionou que, através de uma análise sobre obras artísticas, questões sobre o trabalho, sua valoração e a situação de precariedade emergissem nos encontros que se seguiram.

Dentre os aspectos citados pelos participantes que ilustravam uma aproximação maior com o trabalho era o reconhecimento artístico gerado por cada obra, seja a partir da participação em festivais de dança ou em turnês, viabilizadas através da captação de recursos de instituições públicas e/ou privadas, e as transformações éticas do trabalho, sobretudo no período da pandemia. A avaliação dos desdobramentos que cada obra produziu levou a um entendimento sobre a relação de prestação de serviço à sociedade de um modo geral, além da criação de uma rede de contatos que proporcionava aos agrupamentos difundir melhor suas obras, imprimindo assim o trabalho desenvolvido por cada um deles.

Como exemplo de tais aspectos, temos a fala de Elidio Netto, diretor da Homem Cia de Dança (ES), sobre a obra “Antes tarde seja nunca” (1999), vista na Figura 4, e de Jackeline Mourão, bailarina da Cia Dançurbana (MS), sobre a obra “Talvez seja isso” (2021), vista na Figura 5. Apesar de as obras pertencerem a períodos distintos de cada grupo focal, ambas trazem características ligadas à difusão, bem como às transformações éticas diante do trabalho, seja pelo reconhecimento, seja pela necessidade de mudança dos modos de produzir dança.

E esse trabalho [*Antes tarde seja nunca*] foi o que nos proporcionou a conhecer o Brasil. Esse trabalho nos colocou assim perante Ana Francisco<sup>77</sup>, pessoas que escreveram pequenos trechos sobre o trabalho da companhia [...] eu sei que a gente ganhou vários prêmios com esse trabalho. Aí depois eu ganhei terceiro lugar num festival no Teatro Municipal de Niterói [...] esse trabalho também nos rendeu grandes frutos e fortaleceu mais ainda o nosso entendimento de que o que a gente fazia era sim trabalho [...] E cada vez que a gente fazia nossas viagens e voltava pra Vitória, parecia que os espaços iam se ampliando, entende? Tudo se tornava mais fácil naquela época. Nós estávamos em todos os projetos que estavam sendo realizados na cidade. – Elidio Netto, diretor da Homem Cia de Dança (ES), em 14 de julho de 2021.

Eu acredito que essa dança que eu produzo é trabalho. [...] Esse trabalho [*Talvez seja isso*], ele existiu antes da pandemia e aí a gente o recriou depois, nesse novo modo.

---

<sup>77</sup> Crítica de dança, curadora, editora e jornalista brasileira.

Então, é como se quando a gente entrou para esse processo do novo modo, assim, virou uma chavinha na minha cabeça. A companhia, ela já vinha com esse pensamento, mas para mim parece que virou assim, sabe? No meu jeito de me comportar, de como que eu olho para meu trabalho, sobre o que ele é, como eu pesquiso, como eu me comporto e eu não sei, pra mim eu acredito que ele é trabalho sim [...] a gente circulou bastante com ele durante o isolamento. Eu não sei se entra naquele lugar de que alguém precisa dizer, que é pra ser. Mas, ele foi assim, sabe? – Jackeline Mourão, bailarina da cia Dançurbana (MS), em 15 de junho de 2021.

**Figura 4** – “Antes tarde seja nunca”, da Homem Cia de Dança (ES)



Fonte: Acervo do autor (2022).

**Figura 5** – “Talvez seja isso”, da Cia Dançurbana (MS)



Fonte: Acervo do autor (2022).

Outro aspecto relevante foi a identificação interna entre os participantes de cada agrupamento na relação da divisão do trabalho, mais precisamente na colaboração existente entre todos em prol da construção de uma obra artística. Esta colaboração se ampliou no período da pandemia, no qual houve de fato um maior compartilhamento das potencialidades de cada integrante para o exercício da dança, o que pode vir a ser um paradoxo, se considerarmos o ambiente de isolamento social existente neste período.

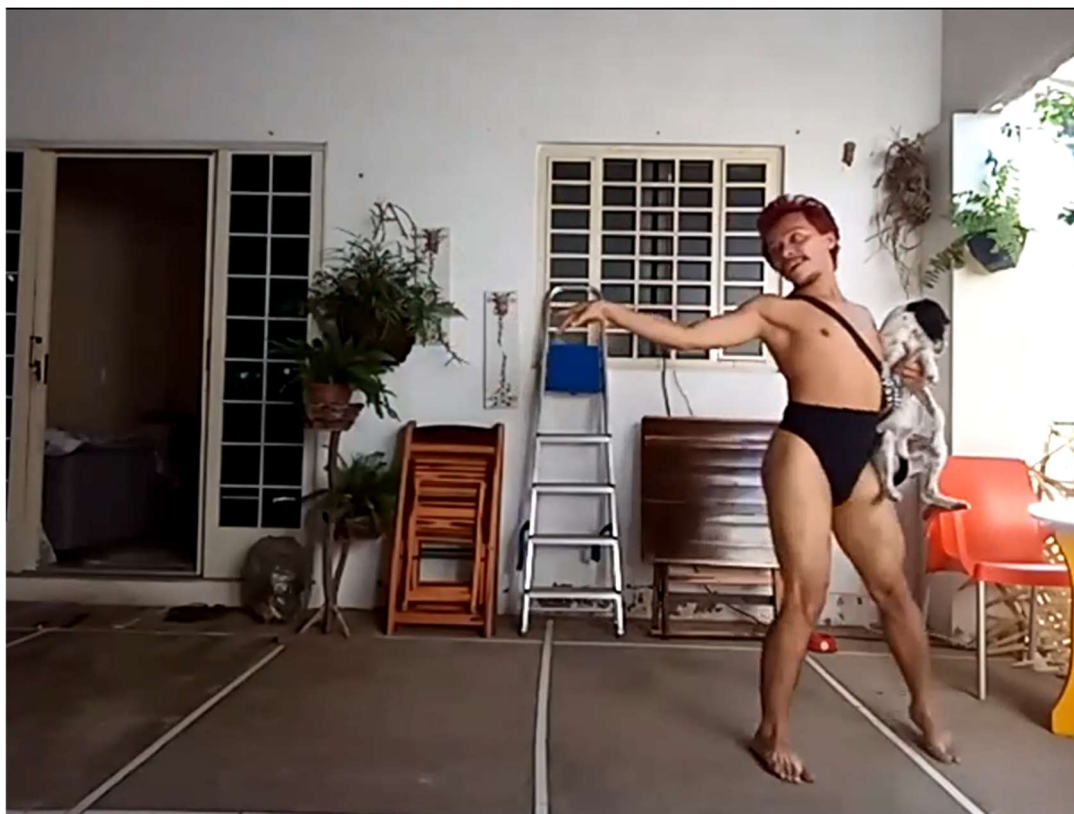
Porém, neste momento vivido pela maioria dos grupos focais, notou-se uma busca por estratégias de manutenção do trabalho, a partir da colaboração entre os integrantes. Um ambiente novo de criação, agora virtual, levou grupos, companhias e coletivos a compartilhar seus processos em grupos de *WhatsApp*, *Facebook*, *YouTube*, *Instagram* e outros aplicativos e plataformas digitais, que funcionaram como ilhas de produção de suas obras.

Assim, a gente não estava pensando na época, o que a gente ia fazer, como a gente ia fazer, a gente ainda estava tentando adaptar a esse processo que seria a quarentena e como a gente poderia ressurgir com trabalhos [...] E aí a Jaque trouxe essa sensação, essa vontade dela de querer dançar e querer estar nesse modo mais *online*, que isso era possível, a gente estava vendo outras pessoas fazendo, para poder continuar os trabalhos. [...] e aí a gente trouxe a temporada “Quanto custa”, que é um trabalho que era antes presencial e a gente passou a fazer ele de modo *online* e que começou com a Jaque, com o solo dela. [...] E foi a partir disso, também, que me provocou a estar nesse lugar e provocou outras pessoas a também estarem nesse lugar, porque até então a gente não estava pensando [...] e aí a gente começou com a temporada “Quanto custa”, de modo *online*, ao vivo, para as pessoas poderem assistir à gente, tentar

também colaborar como era o projeto temporada “Quanto custa”. Pague quanto puder, quanto pode. E a gente também trouxe isso para modo *online* e a pessoa poderia assistir ali, com o link fechado na época, e aí ela poderia pagar o quanto ela quisesse, por aquela apresentação. E aí a gente começou a fazer coisas de modo *online*, a fazer *lives*, também de debate pelo *Instagram*, trazendo pessoas para poder discutir sobre solos [...] então a gente desdobrou a apresentação em *lives* de debate, em *lives* de pós-apresentação para poder conversar com o público e a galera entender melhor o que era o trabalho de cada solista ali na época. – Livia Lopes, bailarina da Cia Dançurbana (MS), em 29 de junho de 2021.

Tais modificações nos processos criativos de artistas da dança se deu, prioritariamente, devido ao surgimento de algumas iniciativas de fomento realizadas no início da pandemia, e, mais tarde, com o advento da LAB com os editais emergenciais, o que, de certa forma, abriu espaço para que os grupos focais participantes desenvolvessem estratégias de criação e de colaboração. Nas imagens compartilhadas durante a proposição performativa 2 (FIGURA 6), pudemos identificar que o ambiente doméstico ganhou protagonismo na cena da dança, bem como a difusão no ambiente virtual se tornou uma prerrogativa agregada ao trabalho da dança, ou seja, para estes artistas este ambiente se tornou um mote de pesquisa e de experimentação.

**Figura 6** – “AbsoLutas”, do Balé da Cidade de Teresina (PI)



Fonte: Acervo do autor (2022).

A relação de interação com o público também foi modificada, na medida em que a difusão de obras no ambiente virtual amplia o acesso e proporciona uma mínima captação de recursos,



a exemplo do projeto “Quanto custa”, da Cia Dançurbana (MS), que sugeria o pagamento de um valor para a exibição de suas obras em plataformas de *streaming*. Com a flexibilização das medidas de isolamento e as baixas nos casos de contaminação do vírus no país, no segundo semestre de 2022, estes agrupamentos deram continuidade ao trabalho, agora tendo o ambiente virtual como possibilidade, assim como a ampliação de suas redes de contatos. Sobre a execução da LAB, alguns relatos contam dos avanços e entraves ocorridos no período da sua execução.

Vale ressaltar que ocorreu uma colaboração entre artistas para viabilizar a inserção de projetos junto às convocatórias públicas oriundas da lei, a exemplo da inscrição em cadastros, num esforço de qualificação do setor para o acesso aos recursos emergenciais. Apesar de a lei ter atendido às necessidades de grupos artísticos que se encontravam sem condições para dar continuidade aos seus trabalhos, a pouca efetividade das instâncias estaduais e municipais na execução dos recursos provenientes da lei provocou uma pequena abrangência de agentes culturais e projetos em cada região do país.

Eu acho que já existia uma rede não só dentro da companhia, mas na cultura em geral. Dentro de Pelotas teve uma rede maior que se uniu em prol para ajudar outras pessoas, né? Até em questões do auxílio emergencial, de se cadastrar, de ver toda essa parte burocrática que é mais difícil mesmo e que todo mundo teve que aprender um pouco e todo mundo ajudou também outras pessoas. Então, acho que houve uma união maior, que antes para mim me parecia mais distante. – Ludmila de Lima, bailarina da Cia de Dança Afro Daniel Amaro (RS), em 14 de agosto de 2021.

Então, assim, foi uma gestão muito esquisita. Mas eu acho que teve coisas absolutamente necessárias. Eu acho que o Aldir Blanc foi uma coisa que salvou, acho que sem ele muita gente ia ter realmente passado fome e ter tipo, perdido casa. Eu acho que realmente foi um negócio assim, por mais que tenha sido atrapalhado, eu acho que essa conquista da classe, da Aldir Blanc ter rolado, foi assim muito importante; assim salvou muita gente. A maioria das coisas que a gente fez nesse ano, né, a gente, a companhia, foram os projetos de Aldir Blanc [...] E é total da classe, é tipo, como sempre, nada foi dado, nada foi pensado, tudo foi conquista, foi luta. Então, acho que foi um negócio muito importante. Acho que sem isso, sem esse auxílio, né? As coisas teriam sido ainda piores, ainda mais graves. – Rafael Carrion, bailarino da Cia Carne Agonizante (SP), em 21 de novembro de 2021.

Então, a pessoa jurídica este ano, nós conseguimos colocar em dia novamente nosso CNPJ. Graças à Lei Aldir Blanc, que então veio e nós conseguimos tirar o dinheiro e colocar em dia e pagar o contador. Mas estamos ainda numa conversa com a companhia [...] da ideia se vamos continuar com CNPJ ou se vamos cancelar a firma, dadas as circunstâncias, as dívidas que vão ali se acumulando, né? E se acumulam mesmo e tem juros sobre juros, e enfim, mas atualmente ela está de novo com CNPJ ativado, atualizado em dia. – Waldete Brito, diretora da Cia Experimental de Dança Waldete Brito (PA), em 30 de junho de 2021.

Na tentativa de captação dos recursos, os agrupamentos se desdobraram em projetos tanto individuais quanto coletivos, já que houve, nas convocatórias públicas oriundas da LAB, uma flexibilização na natureza dos proponentes, sendo possível a inscrição tanto como pessoa física

ou jurídica (CPF, MEI e CNPJ). Este aspecto foi visto como algo positivo pela maioria dos grupos focais, por ter estimulado uma colaboração maior entre os integrantes, mesmo que houvesse uma distinção entre projetos de indivíduos e projetos do próprio agrupamento. Sobre a efetividade da LAB, seguem alguns relatos:

Bom, eu acho que eu acredito é... pensando exclusivamente sobre a Lei Aldir Blanc, né? Assim, sobre como ela aconteceu, pelo menos aqui, eu sinto que trabalhou e desenvolveu um processo de autonomia da companhia, sim. Vários dos intérpretes escreveram seus próprios projetos e desenvolveram as suas ideias, assim, não ligadas diretamente à companhia, né. Eu acho que isso possibilitou um outro exercício, um outro lugar de estar. Que acho que também é amadurecimento para todo mundo. – Markos Matos, diretor da Cia Dançurbana (MS), em 26 de junho de 2021.

Veio também a Lei Aldir Blanc, que deu certa acessibilidade para muitos grupos e também pra pessoas físicas, né? Não somente pessoas jurídicas participarem diretamente desses editais, assim. [...] Porque, nesse caso, eu consegui passar em dois editais pela Aldir Blanc, um individual e um com o coletivo que eu estou trabalhando no momento. Então eu vi que a praticidade de ser menos burocrático facilitou para que a gente pudesse acessar isso, entende? – Luciano Coelho, bailarino da Homem Cia de Dança (ES), em 21 de julho de 2021.

Agora com a Lei Aldir Blanc, alguns de nós, por exemplo, a Paola, ela ganhou um incentivo da Lei Aldir Blanc para fazer um projeto solo que ela atrelou também ao nome da companhia, entendeu? Então alguns de nós, a gente tem os nossos próprios projetos. Mas a gente atrela o nome da companhia também para poder dar visibilidade e manter esse trabalho acontecendo por meio de solos e trabalhos menores. [...] além desses projetos grandes, esses projetos menores também da Lei Aldir Blanc, como o da Paola, também levam o nome da companhia Moderno. – Danielle Cascaes da Moderno Cia de Dança (PA), em 21 de julho de 2021.

A diversidade de formatos nas convocatórias, quase todas elaboradas sem um diálogo com os agentes culturais, denotou uma falta de alinhamento que, aliada à inoperância ou até ao desconhecimento de algumas secretarias de Cultura, atrasaram o repasse de recursos e dificultaram, em alguma medida, a inscrição de propostas.

Um fator relevante levantado nos relatos foi o tratamento dado pelas instâncias estaduais e municipais de Cultura, que utilizaram os mesmos trâmites na relação com proponentes de propostas culturais, nos moldes como os editais públicos costumavam ser antes da crise sanitária, ou seja, destituindo da lei seu caráter emergencial.

Agora imagina artistas que, sei lá, são autônomos ou que a gente sabe mesmo que trabalha com a arte, que leva o negócio a sério, mas não se liga nos editais, que às vezes tu tem que falar “ah, ó, tem tal edital que está rolando”. Que às vezes a gente sabe também que está rolando, mas a gente também não chega lá. Fica naquela função da parte da arte, e essa parte, digamos mais, porque é superburocrático, a gente não chega lá e esses artistas menos ainda. Daí eles ficam sempre na função da periferia. Às vezes, a gente conversa aqui em casa mesmo, sobre quantos artistas que acabam se vendendo, digamos assim, vão pra outras áreas porque não vão sobreviver da arte., A gente não consegue sobreviver da arte. – Juliana de Moraes, bailarina da Cia de Dança Afro Daniel Amaro (RS), em 14 de agosto de 2021.

Eu vejo que o que houve foi, o pouco que houve assim, muito no âmbito de São Paulo, foi totalmente atropelado e me parece sem planejamento, o que mostra que, realmente, a gente não está nada amparado, nunca, pelas políticas públicas, e o pouco que surgiu no momento da pandemia, eu senti que foi uma coisa muito atropelada. Até com o esforço de contemplar bastante gente, mas se pulverizou um recurso muito escasso, o que prova mais uma vez que a gente está ao léu [...] Se você for depender só das políticas públicas, realmente você vai passar fome. – Renata Aspesi, bailarina da Cia Carne Agonizante (SP), em 21 de novembro de 2021.

Eu acho que a forma que se desenrolou também foi absolutamente atrapalhada, muitos equívocos, assim. Gerou um absurdo de lixo virtual, sabe? Porque quando você joga esse tanto de material virtual, você cria um, não sei, acho que quase um desinteresse, [...] Eu lembro que [tinha] divulgação assim, o dia inteiro, a todo momento gente divulgando coisa que ia rolar... [...] A maioria dos conteúdos, assim, meio tateando coisas, não entendendo muito como esse ambiente rola, tentando entender formatos. Acho que foi bem complexo isso e essas exigências dos editais de você ter que fazer isso, uma quantidade que tinha a ver com parâmetros do mundo presencial, né? Que não faziam o menor sentido também. – Rafael Carrion, bailarino da Cia Carne Agonizante (SP), em 21 de novembro de 2021.

Então, eu penso em tudo isso assim, eu acredito que não aconteceu nenhuma política pública antes da Aldir Blanc. Com a Lei Aldir Blanc, eles subdividiram esse valor, o máximo do que eles puderam para poder dizer que estavam fazendo políticas públicas e culturais, querendo abraçar o máximo de artista possível. Mas, se você pegar noventa por cento das *lives* capixabas, noventa por cento do que foi produzido com esse dinheiro, não presta, não atinge nada. Não é cultura. Assim, as pessoas que se colocaram naquela condição de fazer aquilo estão colocando em risco o seu trabalho, enquanto profissional. Você tem que fazer isso num tempo de um mês, porque você precisa de prestar conta, sabe? E porque você está pensando na sua sobrevivência. Só que esse processo ele vai passar e o que você tem de produção de qualidade é muito pouca, é baixa a produção de qualidade, entende? – Elídio Netto, diretor da Homem Cia de Dança (ES), em 28 de julho de 2021.

A gente quase perdeu o dinheiro da Aldir Blanc, porque o município teve muita demora e eu recebi a Aldir Blanc no dia 28 de dezembro de 2020. Foi assim, elas estavam trabalhando no réveillon, assim... porque, enfim, foram deixando, foram colocando empecilhos, a gente foi tentando tirar ali com a setorial, as meninas ali [membros do colegiado], bem à frente disso, e aí a gente conseguiu receber do município. – Luana Leite, bailarina do Grupo Cena 11 Cia de Dança (SC), em 28 de julho de 2022.

Então eles nunca fazem nada direito e eles têm que inventar a coisa na última hora, parece, para poder gastar esse dinheiro. [...] O município tem sempre muito mais dificuldade. Tem um conselho que faz quase tudo pra ele, mas daí, da cabeça dele, ele [governo municipal] resolve fazer um edital muito louco, muito burocrático e que não dá pra fazer de outro jeito [...] eu lembro que eu fui na reunião com o prefeito, eu e a Cris, a presidente do conselho [...] Eles ficaram trabalhando no Natal e no Ano Novo direto e não vai dar tempo das pessoas fazerem [se inscreverem]. E aí, no ano seguinte, eles inclusive deixaram disponível, perto da fundação, alguém que pudesse auxiliar e podia preencher – só escrito à mão, num papel – para que todas as pessoas que não têm internet pudessem também fazer, e tipo, passava inclusive falando, né? Carro de som, alguém ia lá e avisava, ó, se você trabalha, tipo, tentou-se mais no ano seguinte, o primeiro ano foi muita correria, muita correria. – Karin Serafin, produtora do Grupo Cena 11 Cia de Dança (SC), em 28 de julho de 2022.

Apesar da exposição de diversos fatores que dificultaram a execução e abrangência da LAB junto ao setor da dança, a maioria dos participantes dos grupos focais declarou ter sido contemplada com projetos apresentados nestas convocatórias, seja a partir de propostas de

indivíduo ou de grupo, companhia ou coletivo artístico. Esse apoio, derivado da LAB, possibilitou a continuidade do trabalho, agora sob um novo contexto, agregando um novo ambiente, reforçando as transformações éticas e estéticas do trabalho desenvolvido por estes agrupamentos.

Tais aspectos levantados na relação com a pandemia ratificam algumas percepções identificadas no capítulo anterior, dentre elas mais precisamente o conhecimento precário sobre as legislações ligadas ao trabalho e à cultura, assim como a fragilidade na formalização do trabalho dos agrupamentos. Na perspectiva de se entender as diversas noções do trabalho existentes nos grupos focais, a situação vivida durante a crise sanitária possibilitou identificar o grau de entendimento e participação destes agentes junto às políticas públicas, no caso específico, tratadas como emergenciais.

A Lei Paulo Gustavo, em processo de tramitação por parte do Governo Federal, mostra-se como uma continuidade desse processo, apesar de apresentar uma disparidade considerável no montante de recursos direcionados a projetos do audiovisual (72,5%) e projetos de outras linguagens artísticas (27,5%). Tal aspecto se dá ao fato de que esta lei específica regula o repasse de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual para a garantia de ações emergenciais direcionadas ao setor cultural.

Apesar de ser citada, em alguma medida, pelos grupos focais da pesquisa durante as proposições performativas realizadas no período da pesquisa de campo, esta lei ainda estava em fase de elaboração, não sendo possível identificar quaisquer dados que colaborassem em tempo com a investigação.

Os fatos relatados sobre a pandemia e as transformações nos modos do trabalho dos grupos focais ratificaram as demandas do setor, já citadas no capítulo anterior desta tese, evidenciando um processo de conscientização em torno da pertinência do trabalho de artistas da dança e suas relações tanto com políticas trabalhistas quanto culturais existentes no Brasil. A ampliação da precariedade gerada com a crise sanitária serviu como lupa para as questões emergidas durante todas as proposições performativas, já que a pesquisa de campo se deu em plena pandemia.

A partir de todo o material colhido, faz-se necessário apresentar de maneira conclusiva em que medida as noções sobre o trabalho dos agrupamentos participantes desta investigação se relacionam com o histórico das políticas públicas de cultura, quais proposições surgem em decorrência dos encontros realizados pela investigação e quais perspectivas de futuro sobre o

trabalho em dança se configuram como os próximos passos para uma possível consolidação de uma categoria de trabalhadores do campo.

## **5. NOÇÕES DE TRABALHO LEVANTADAS NA INVESTIGAÇÃO E SUAS RELAÇÕES COM A CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS**

O processo histórico do trabalho social no Brasil, as novas morfologias do trabalho, assim como a diversidade de noções sobre o termo, como consequência dos indicativos colhidos pela investigação, apresentados nos capítulos anteriores desta tese, deflagram para a pesquisa aspectos marcantes para a discussão sobre as noções sobre o trabalho construídas pelos grupos focais participantes e sua relação com as políticas culturais desenvolvidas no Brasil.

Dentre os aspectos a serem discutidos, temos o corpo negro, excluído da história do trabalho social. Percebemos essa relação nas percepções de dois agrupamentos participantes da pesquisa, que trazem tal problemática existente no campo da dança em suas falas, assim como a discussão realizada durante a proposição performativa 5, que aborda o futuro do trabalho na dança, afetado consideravelmente pela pandemia da Covid-19.

Vale ressaltar que, para a conclusão desta investigação, serão apresentados os últimos acontecimentos ocorridos na política cultural brasileira, decorrente da eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), para a Presidência da República (2023-2026), cujo plano de governo propõe uma reestruturação dos setores culturais, indicando transformações ainda iniciais nas políticas de cultura.

### **5.1 O CORPO NEGRO NO TRABALHO DA DANÇA NO BRASIL**

Durante a proposição performativa 2, a pergunta “Pensando sobre igualdade, como você se vê na relação com outros artistas?”, lançada aos agrupamentos na perspectiva de se entender como cada participante avaliava a relevância do seu trabalho em comparação com outras linguagens artísticas, trouxe uma percepção anterior à do trabalho para a discussão na pesquisa, na medida em que participantes negros apresentaram questões como a discriminação étnica e a supremacia de estéticas eurocentradas, que identificavam tais sujeitos como uma minoria social. Este fato constituía uma parte relevante da percepção sobre ser um trabalhador da dança, já que no Brasil o racismo estrutural atravessa toda a sociedade.

O histórico dos povos africanos escravizados trazidos para o Brasil, que compõem grande parte da população brasileira, tem sido abordado por pesquisadores das mais diversas áreas,

inclusive na dança, com significativas contribuições para a reflexão sobre o corpo negro nas relações de poder estabelecidas pelo racismo estrutural, e em que medida se têm construído estratégias de luta em prol de uma quase hipotética equidade racial brasileira.

No campo da dança, temas como a inserção do corpo negro em companhias oficiais, a relação deste corpo com estéticas europeias e o desenvolvimento de estéticas da dança pautadas em estudos sobre africanidades<sup>78</sup> têm ganhado espaço na academia e inaugurado relevantes discussões sobre o tema. Dentre os autores brasileiros que abordam este assunto na dança, temos Paixão (2022), Conrado (2022), Anunciação (2021), dentre outros.

O advento desses estudos sobre africanidades na dança ratifica os aspectos fundantes da construção do trabalho social, tratados no Capítulo 2 desta tese, a partir da abordagem sobre a persistência das desigualdades como fator preponderante no histórico do trabalho, trazida por Cardoso (2019), as quais perpassam inevitavelmente os trabalhadores do campo da dança, como visto nos relatos colhidos de dois agrupamentos participantes durante a proposição performativa 2. Em suas falas, tal problemática é expressa notadamente como um protesto contra o racismo estrutural existente no Brasil e como este fenômeno termina ditando lugares de atuação dos artistas da dança.

Estes lugares de atuação são fruto de todo um histórico e necessitam de uma discussão mais alargada, sobretudo no Brasil, ao percebermos em que medida se dá a diferenciação na dança entre brancos e negros. Sobre tal diferença, vale destacar as palavras de Mbembe (2014) ao tratar o negro como invenção de uma estratégia de dominação branca, que ainda hoje persegue e ratifica as relações de poder no mundo, e, obviamente, no campo da dança.

E não é tudo. Produto de uma máquina social e técnica indissociável do capitalismo, da sua emergência e globalização, este nome foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite sempre conjurado e abominado. Humilhado e profundamente desonrado, o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria - a cripta viva do capital. (MBEMBE, 2014, p.19)

No Brasil, essa realidade é mais premente, a partir de seu histórico de exclusão de minorias sociais, que vão desde o extermínio dos povos originários à criação de legislações com pouca eficácia para dirimir tais problemas existentes no cerne da sociedade brasileira. Sobre este histórico, Baraldi e Peruzzo (2015) apontam:

O preconceito, a discriminação e a declarada empreitada para consumir o genocídio contra os povos indígenas e para “branquear” a dita “sociedade brasileira” tem início

---

<sup>78</sup> Conceito apresentado pelos autores Munanga (1984) e Silva (2001) que aborda os modos de vida, de organização de lutas sociais dos negros e de suas marcas culturais oriundas do continente africano que habitam na atualidade seus corpos e seu cotidiano.

com a chegada do colonizador, recrudescem com a ditadura civil-militar brasileira (que produziu o Estatuto do Índio e o Estatuto do Estrangeiro) e, apesar do significativo avanço que representa a Constituição de 1988, essas práticas permanecem até hoje arraigadas na sociedade e no Estado brasileiro. (BARALDI; PERUZZO, 2015, p.12)

Quem é negro no Brasil ainda convive com a exclusão de benefícios sociais e a condição de trabalhador é atravessada pela condição étnica. Tal condição determina em inúmeras instâncias a desigualdade brasileira pautada no racismo e, também, termina por afetar o trabalhador negro da dança. Por este motivo, faz-se necessário abordar, a seguir, em que medida a condição étnica dos trabalhadores da dança afeta as noções sobre o trabalho neste campo e suas implicações na relação com as políticas públicas de cultura.

A Homem Cia de Dança é uma companhia capixaba, fundada em 1999, pelo bailarino e coreógrafo Elidio Netto. Composta somente por bailarinos negros, tem seu trabalho coreográfico pautado na relação entre a dança contemporânea e a dança afro, a partir de diversas abordagens técnico-corporais como o balé clássico e a capoeira. Já a Cia de Dança Afro Daniel Amaro, da cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, possui como linha de trabalho a dança de matriz africana como estudo técnico e de pesquisa aliada à dança contemporânea, experimentando suas semelhanças e diferenças.

Estas duas companhias independentes, compostas majoritariamente de pessoas negras, a partir de seus relatos realizados durante as proposições performativas, deflagraram características em comum na relação da construção de uma noção sobre o trabalho realizado, bem como trouxeram para a investigação a relevância do histórico dos povos negros escravizados para pensarmos o trabalho na dança.

Notam-se particularidades ligadas à formação artística em contraponto à origem geográfica e socioeconômica dos participantes, que demonstram uma luta anterior à da inserção no mundo do trabalho em dança. Na maioria das falas, é recorrente o levantamento da questão racial brasileira, sobretudo se tomarmos a localização dos dois agrupamentos, sendo um na região Sudeste e outro na região Sul, tornando mais complexa a construção de uma noção do trabalho desenvolvido. A partir de seus relatos, o trabalho realizado por estes agrupamentos ganha um caráter político centrado na luta contra a desigualdade e levanta questões relevantes para a consideração do corpo negro diante de políticas de cultura.

Um primeiro aspecto a ser considerado foi a percepção por parte de alguns sujeitos dos dois agrupamentos citados quanto à sua natureza ancestral africana, invisibilizada pela supremacia da estética de uma dança e da religião branca colonizadora. Na supremacia de uma estética, temos a difusão do balé clássico em quase todo o território nacional. Esta “descoberta”



levanta pontos antes não percebidos que passam a embasar a construção de obras e a própria estética das companhias de dança, além do engajamento de seus sujeitos na luta por direitos.

As noções sobre o trabalho, apresentadas por estes agrupamentos, foram marcadas por uma naturalização do corpo docilizado pelo eurocentrismo, arraigado na formação e no entendimento de uma dança erudita que invisibiliza todas as outras. Isso tem gerado, em certa medida, uma crise existencial, na qual corpos negros, ao se depararem com um panorama que ditava “como dançar”, se afastavam de elementos essenciais para a construção de um entendimento sobre seus próprios corpos e sobre suas danças.

[...] nós, aqui no Sudeste do Brasil, Espírito Santo, as coisas chegam no tempo de “conta-gota”. As informações chegam muito tardias e uma cidade toda constituída por uma dança clássica, pensada num corpo só, de uma única forma. E todos nós tivemos que passar por essa escola aqui. [...] praticamente essas informações chegaram muito cedo no nosso corpo, então nosso corpo foi constituído por um pensamento de uma dança muito mais eurocentrada. [...] o que me constituía enquanto dançarino, o que me botaria para ser um intérprete de uma cena, enquanto dançarino, que eu não conseguiria fazer qualquer dança que eu faça hoje, se eu não tivesse uma relação com esse meu corpo produzido por essas técnicas? – Elidio Netto, diretor da Homem Cia de Dança (ES), em 7 de julho de 2021.

Eu comecei no funk, depois fui buscando, descobrindo outras danças, contemporâneo, dancei jazz também [...] mas depois que eu encontrei Augusto Omolu, eu me identifiquei com a minha cultura, o que que acontece? Existe uma coisa muito marcante que é a história territorial, tá? Nós somos de um estado muito preconceituoso, onde ainda hoje a cultura negra, se eles pudessem, eles estavam escondendo ela embaixo do tapete, até hoje. Então a Companhia de Dança Daniel Amaro surge com essa proposta de dar visibilidade e abrir uma janela para as pessoas pretas se identificarem com a sua cultura. – Daniel Amaro, diretor da Cia de Dança Afro Daniel Amaro (RS), em 3 de julho de 2021.

Eu fui criada em igreja evangélica, então dançava na igreja. Mas depois que eu mudei de cidade, vim pra Pelotas – eu sou do interior de São Paulo, vim pra Pelotas estudar –, e aí comecei com a dança aqui e é uma relação difícil também. Daniel sabe que eu não posso nunca compartilhar coisas em relação à dança do Ogum porque a minha família é toda evangélica. Então, se eu vou mandar [um vídeo] eu tenho que mandar um trecho recortado, assim que não aparece o nome do espetáculo ou que a dança não denuncie muito o que está acontecendo ali, infelizmente. É muito triste, mas por debaixo dos panos... vamos dizer assim, é uma coisa que me faz muito bem, que eu me reencontrei, que eu me reconectei, que eu conheci de uma forma muito bonita, muito potente, eu acho que eu recomecei a partir daquilo, sabe? De entender que eu podia dançar daquela forma, que foi a forma que eu me encontrei na vida. – Ana Paula Melo, bailarina da Cia de Dança Afro Daniel Amaro (RS), em 3 de julho de 2021.

[...] eu sofri, de um certo modo, um boicote de um papel que eu ia fazer que, de verdade, eu tinha estudado muito para fazer esse papel. Eu tinha estudado um ano e meio para dançar Don Quixote. Na época, quando eu estava dançando balé clássico [...] e aí veio um diálogo assim: ‘Luciano, infelizmente a gente não pode te dar esse papel por causa de...’, uma desculpa besta que deram na época. Eu meio que aceitei, [...] e por obra do destino, o banheiro masculino tinha uma basculante que dava direto na sala dos professores. Quando eu fui trocar de roupa, eu ouvi o real motivo. [...] o pessoal falou ‘tem certeza que não vai dar para o Luciano? Eu estou vendo ele estudando há um ano e meio...’, aí eles falaram ‘lógico que não, você já viu algum Don Quixote negro no balé clássico? Não tem, não existe’. – Luciano Coelho, bailarino da Homem Cia de Dança (ES), em 7 de julho de 2021.

[...] a companhia entra na minha vida para me ensinar a me entender como pessoa negra. Eu acabei entendendo que a companhia, para mim, é um trabalho porque, através dela, eu me liguei muito mais com a minha forma e me identifiquei mais com a minha cultura e consegui entender onde eu estava perdido dentro da minha religião, e me encontrar. [...] a companhia para mim foi um trabalho pessoal, foi uma evolução, foi um trabalho espiritual e foi um trabalho de me encontrar e continua sendo um trabalho de passar as coisas que eu aprendi pra outras pessoas. Ainda bato muito nessa tecla porque se eu, Erick, que sempre morei em vila, não tive acesso a esse tipo de informação, muita criança que eu vejo aqui em outros bairros podem passar ou estar na mesma situação que eu estive há muito tempo. Então, eu estar na companhia executando esse trabalho faz com que eu chegue nas outras crianças, assim como o Daniel chegou até mim ou eu cheguei até o Daniel. Não sei qual que é a grande chave, mas a que as pessoas possam se encontrar na sua cultura, na sua religião, na sua cor e bater no peito e dizer com muita vontade, que é bailarino de dança afro, que interpreta orixá, que dança para algum orixá, dança para sua cor, que tem orgulho de ser aquilo que é. – Erick, bailarino da Cia de Dança Afro Daniel Amaro (RS), em 3 de julho de 2021.

Os fatos trazidos nas falas acima corroboram para pensarmos a condição do corpo negro, na relação do trabalho, numa dupla desigualdade. Para além da relevância do trabalho no campo da dança, pouco considerada socialmente, estes corpos sofrem o peso histórico de estarem sempre à margem, ou, em alguns casos, excluídos da sociedade. O racismo estrutural, aliado à supremacia de danças eurocentradas, gera neste corpo uma desigualdade dobrada, por ser negro, por ser da dança.

Esta dupla desigualdade se expressa também na relação com as políticas desenvolvidas no campo da cultura, que, atravessadas pela luta de movimentos em prol da igualdade racial, se estabeleceram mais precisamente na história brasileira a partir de 1988, com a criação da Fundação Palmares<sup>79</sup> e, mais tarde, com o advento de ações afirmativas para a inserção do negro na sociedade, a exemplo das políticas de cotas raciais para entrada em instituições públicas de educação<sup>80</sup>, da obrigatoriedade do ensino da cultura negra e indígena nas escolas públicas<sup>81</sup> e, em alguns editais públicos<sup>82</sup>, de apoio à produção artística. Ressaltamos aqui que as ações

<sup>79</sup> Primeira instituição pública voltada para promoção e preservação dos valores culturais, históricos, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira, vinculada ao Ministério da Cultura, através da Lei nº 7.668, de 1988. Esta instituição tem um papel fundamental na defesa e garantia dos direitos da população negra brasileira e do seu legado cultural, promovendo avanços significativos junto a agentes culturais e artistas negros. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/midias/arquivos-menu-acesso-a-informacao/legislacao/legis02.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2023.

<sup>80</sup> A Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012, promulgada durante o governo Dilma Roussef (2011-2016), dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio de pessoas autodeclaradas pretas, pardas, indígenas e pessoas com deficiência. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm). Acesso em: 8 abr. 2023.

<sup>81</sup> A Lei nº 10.639, de 9 de agosto de 2003, rege a obrigatoriedade do ensino da história afro-brasileira na rede oficial de ensino do Brasil. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/110.639.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm). Acesso em: 9 abr. 2023.

<sup>82</sup> A exemplo do Edital de Apoio à Cultura Negra, lançado em 2022 pela Prefeitura Municipal de São Paulo. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=31393>. Acesso em: 3 maio 2023.

afirmativas acerca das questões raciais no Brasil se deram há pouquíssimo tempo em nossa história política, o que justifica o fato de as falas carregarem o estigma da desigualdade, tornando mais complexa a aceção sobre uma noção do trabalho em dança.

Ao depararmos com a situação de corpos negros e as políticas desenvolvidas no campo da cultura, vimos nas falas traços da exclusão histórica vivida por pessoas negras e a luta pela melhoria de políticas que considerem a diversidade étnica brasileira na construção de suas ações. Por este motivo, vê-se que em ambos os agrupamentos, tal questão se torna objetivo tanto estético quanto ético, o que agrega a desigualdade como elemento constitutivo para uma noção sobre o trabalho.

Apesar do destaque dado a estas duas companhias de dança, as questões ligadas ao corpo negro surgiram de maneira significativa nas falas de participantes negros de outros agrupamentos, na medida em que a discussão sobre igualdade de direitos e preconceito surgiram no decorrer da investigação. Aspectos como a exclusão social ou desrespeito à cultura negra foram recorrentes na maioria das falas, assim como a marca da luta e da resistência histórica na busca por direitos.

As obras e a própria existência dos agrupamentos se configuram como elementos de resistência necessários para o processo de pertencimento do setor e apontam demandas importantes para o desenvolvimento de políticas públicas. Independentemente das estéticas desenvolvidas por cada grupo focal, a questão do corpo negro excluído dos direitos civis é colocada tanto como entrave quanto como estímulo para o desenvolvimento do trabalho e aponta lacunas nas políticas de cultura nesta perspectiva.

A ideologia da companhia é pensar neste lugar, fala da demonização do homem negro [...] enquanto homem negro eu sou violentado o tempo inteiro, sabe? E muitos de nós não conseguem chegar aos 23 anos. – Elidio Netto, diretor da Homem Cia de Dança (ES), em 7 de julho de 2021.

[...] quando eu comecei, as companhias de preto não dançavam nos teatros. Dançavam quando tinha evento na rua, na praça, sabe? No bairro. [...] eu abri as portas para os negros entrarem dentro do teatro. A nossa companhia foi a primeira companhia de dança afro a dançar num teatro em Pelotas. – Daniel Amaro, diretor da Cia de Dança Afro Daniel Amaro (RS), em 3 de julho de 2021.

[...] a gente não está junto. Todos nós, negros, aqui no estado, a gente ainda tem tantas feridas dentro de cada um, tantas questões para gente se resolver, para depois tentar ajudar o próximo. Então a gente já vem com essas cinco pedras amarradas nas nossas costas, numa linha de partida. Então não tem uma igualdade para você partir. Porque a gente já está ali, ainda preso com várias pedras ainda para resolver, para depois tentar dar três passos e dar a mão pro colega, pra dar os três passos. Aí, eu acredito também que quando você pensa em corpos negros que estão na linha de trabalho, eu vejo que nós ainda precisamos estar provando nosso potencial diariamente. A cada segundo a gente tem que provar que nós somos capazes de estar ocupando aquele

cargo, de estar ocupando aquele papel. – Luciano Coelho, bailarino da Homem Cia de Dança (ES), em 7 de julho de 2021.

Então acho que, além desse trabalho cuidadoso como profissional e como artista, a companhia, ela tem um uma grande demanda que é fazer com que os pretos se enxerguem, fazer que o corpo preto esteja nos palcos dos maiores teatros principais da cidade de Pelotas e do Brasil. – Daniel Amaro, diretor da Cia de Dança Afro Daniel Amaro (RS), em 3 de julho de 2021.

Vale ressaltar que as políticas desenvolvidas com tal especificidade, a da cultura negra, a partir das falas dos agrupamentos, são trabalhadas numa perspectiva na qual a tradição cultural ganha uma maior relevância diante de novas proposições artísticas sobre o corpo negro apresentadas no âmbito da criação destes grupos, restringindo a possibilidade de aprovação em convocatórias públicas de apoio. Esta situação se agravou enormemente durante o período do governo Bolsonaro (2019-2022), com o desmantelamento das instituições públicas federais de cultura e o apogeu de ideologias fascistas e segregatórias que passaram a ditar as regras e os mecanismos de apoio à cultura.

Quando a gente começa a discutir esse corpo negro em um outro lugar que não seja nas danças tradicionais, que não seja nas danças de terreiro, que não seja no samba de roda... o que que é isso que você está fazendo? O que você está falando? Então, se nós formos para além desse lugar e que a gente pise nesse outro chão, incomoda. Porque até então eles sempre falaram de nós do jeito deles, entende? Então agora quando a gente ocupa esse lugar, falando de nós dentro de um pensamento muito mais universal, muito mais dentro dessa perspectiva, dessa busca, dessa linguagem contemporânea, que eu não sei ainda muito bem como define, mas essa busca [para] provocar outros conhecimentos corporais, sabe? Incomoda. Tanto incomoda que nos editais se coloca X Dança, X Dança, X Dança, inserem a dança afro, inserem a dança contemporânea, quando nós estamos inscritos lá, foram quase quatro grupos com uma proposta negra, nenhum desses grupos foram [aprovados], foi samba, sabe? Foi uma proposta de samba, por exemplo. – Elidio Netto, diretor da Homem Cia de Dança (ES), em 21 de julho de 2021.

Então especificamente em Pelotas, nós temos alguns editais que a secretaria lança durante o ano, né? Para a cultura municipal, o edital de reconhecimento de artistas negros, mas eu reafirmo aqui, não basta você ter esses editais se você não tem uma comunicação aberta com a comunidade artística. Eu acho que o que gera, instiga um governo a gestar a cultura, é quando ele dialoga com a classe. Eu acho que a classe, é ela que te dá a demanda do que tem que ser feito. Então eu sempre falo que Pelotas tem secretaria, tem editais, mas não existe essa comunicação. Então quando não existe essa comunicação, para mim se torna muito vazio, entendeu? Porque o que eu vejo assim, sobre as políticas públicas, é que as pessoas ainda estão na forma de gestar sentadas dentro de um escritório, dentro duma sala. As pessoas não vão na periferia. As pessoas não vão na sede dos grupos para dialogar. Isso me incomoda muito. – Daniel Amaro, diretor da Cia de Dança Afro Daniel Amaro (RS), em 31 de julho de 2021.

Então de uma certa forma, no nível federal não teve mais política pública desde que o Temer assumiu, que o cara tentou tirar, desmanchar o Ministério da Cultura, voltou atrás, mas aí entra o Bolsonaro e acabou com tudo [...] E aí, especificamente, políticas públicas para dança preta no Brasil acabou. Porque qualquer projeto que você faça, por exemplo, se nós fizermos um projeto no Ministério da Cultura, perdão, para a Secretaria de Cultura Federal, e nós fazemos um projeto sobre a dança dos orixás, não vai nem passar na mesa, os caras vão olhar, é coisa de demônio. Já vai ser melado, entendeu? Então é isso, como é que uma federação maior, né? Que é o governo

nacional, pode ter escolhas de ideologias para aprovar projetos? Passa o projeto da religião evangélica, mas não passa o projeto linkado à religião de matiz africana? – Daniel Amaro, diretor da Cia de Dança Afro Daniel Amaro (RS), em 31 de julho de 2021.

A marca histórica da escravidão e a exclusão do povo negro da vida social brasileira permanecem nos corpos negros que dançam. Por isso, torna-se inevitável olhar para o trabalho no Brasil trazendo tal questão, entendendo suas complexidades. Não há uma relevância do corpo negro na lógica do trabalho social, e as consequências deste fato se tornam mais evidentes ao identificarmos no processo investigativo um maior esforço dos agrupamentos que se debruçam sobre a cultura negra, como mote de seu trabalho, para a inserção nas políticas desenvolvidas a partir da especificidade da cultura negra.

Vimos, portanto, que a questão étnica, como diferencial explícito em agrupamentos compostos de pessoas negras, afeta e molda noções sobre o trabalho atravessadas pelo preconceito, juntamente com uma certa distorção do recorte realizado por políticas de cultura intencionadas na inclusão, pautadas em estereótipos construídos na sociedade brasileira, reposicionando a questão racial como adendo necessário à questão social. Na dança, a condição do corpo negro antecede a percepção do trabalhador e, por este motivo, tem provocado equívocos quanto à própria luta por equidade apresentada pelos agrupamentos participantes.

Importante salientar o período de agravamento desta situação, durante o governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), no qual não somente as questões raciais, mas também de todas as outras minorias sociais, foram desconsideradas, exatamente em contraponto a um momento histórico anterior de avanços decorrentes da luta destes grupos (negros, mulheres, LGBTQIAP+, pessoas com deficiência).

Para uma discussão em torno das noções de trabalho na dança e suas relações com políticas públicas de cultura, aliada aos conteúdos discutidos até aqui, resta listar quais perspectivas sobre o futuro do trabalho na dança são construídas pelos grupos focais, e como a pandemia da Covid-19 alterou as expectativas dos trabalhadores da dança.

## 5.2 DANÇA E FUTURO: EXPECTATIVAS SOBRE O TRABALHO NA DANÇA

Para esta investigação, tornou-se pertinente perceber o grau de expectativa existente sobre o futuro do trabalho na dança por parte dos grupos focais participantes, na perspectiva de traçar um quadro das novas proposições ligadas às políticas públicas de cultura, bem como para pensarmos na pertinência da construção de uma legislação trabalhista específica para o setor.

Dentre os aspectos que se configuram como maior entrave para tal construção, o desconhecimento sobre legislações da cultura e formalização do trabalho por parte dos participantes aponta para um processo de formação ainda em sua fase inicial. Trabalhadores da dança se caracterizam assim como membros de uma categoria do trabalho distante ainda da possibilidade de desenvolvimento de uma classe trabalhadora capaz de reivindicar os direitos demandados durante todo o processo da pesquisa de campo.

O desconhecimento sobre as legislações que regem a cultura no país constrange em alguma medida a maioria dos participantes, que não se sente instrumentalizada o suficiente para desenvolver uma discussão mais profícua, a qual se mantém reduzida ao financiamento e continuidade do trabalho, sem uma discussão sobre políticas estruturantes que possam estabelecer tal desenvolvimento.

A ocorrência da pandemia é outro fator relevante para a percepção deste grau de expectativas para o futuro, bem como as percepções construídas sobre o trabalho. Nas falas, pôde-se identificar que tal construção só se deu a partir das provocações feitas no processo desta pesquisa, ao lançar questões que, mesmo que permeassem o imaginário dos participantes, não eram discutidas internamente na rotina dos agrupamentos. Vê-se que a pouca participação de artistas da dança em organizações da sociedade civil que pautam o desenvolvimento do setor dificulta a construção e o diálogo necessário para a elaboração de diretrizes e ações voltadas para a dança nas instâncias municipal, estadual ou federal.

Ressaltamos que as falas dos participantes que expressam o futuro do trabalho na dança estão contaminadas com o período da pandemia e com o desmantelamento das políticas públicas de cultura ocorrido na gestão de Jair Bolsonaro, diminuindo o otimismo e criando um panorama extremamente negativo nos participantes que, à época, estavam com suas atividades paralisadas e disputando seus projetos nas convocatórias estabelecidas pela Lei Aldir Blanc, todos desenvolvidos no ambiente virtual. Esta situação foi determinante para que uma melhoria da condição do artista da dança fosse vislumbrada.

Nas falas abaixo, a necessidade de mobilização e da aproximação dos órgãos de cultura da realidade destes artistas se configura como caminho consistente para a construção de políticas para o setor da dança, apesar do pessimismo e do descontentamento presente quanto à falta de uma consciência política mais fortalecida no campo.

Eu acho que o futuro, ele é meio incerto ainda [...] me dá até uma ansiedade de pensar no futuro porque eu tenho muito medo de que seja pior. Eu espero que seja melhor, [...] e se for pior eu fico imaginando o que que pode piorar porque parece que a gente já está assim no fundo do poço. – Victor Azevedo, bailarino da Moderno Cia de Dança (PA), em 4 de agosto de 2021.

Eu fico imaginando tudo isso achando que eu não vejo nenhuma perspectiva positiva para a arte, para a cultura nesse governo. Eu não vejo. Acho que a tendência é nos colocar mais ainda em um confinamento cultural, sabe? Te prender mais nisso, ainda te achatar, sabe, assim, te achatar mais para ver como é que você é artista, com a tua força, com a tua arte, consegue encontrar um lugar em si mesmo de explodir de uma outra forma. E ao explodir de uma outra forma, talvez possamos encontrar estéticas outras também nessa explosão, que vai vir com tanta força do nosso organismo, dentro da gente mesmo. [...] Acho uma grande revolução, eu acho, sabe? Porque, gente, isso vai nos apertar tanto, nos achatar tanto, que o teu corpo que é arte vai precisar gritar de alguma forma, vai precisar gritar de alguma maneira. – Waldete Brito, diretora da Cia Experimental de Dança Waldete Brito (PA), em 7 de julho de 2021.

Em termos de política, em termos de constituição de trabalho, em termos de valorização de bailarina, é uma batalha desde que a gente decide ser bailarino no Brasil. Então eu acho que vai melhorar, mas eu acho que eu não estarei para ver, talvez, essas melhoras [...] hoje eu acho que a necessidade de ter um recurso que me garanta a sobrevivência, ela é maior que a paixão que me que me move na vida que é a arte. Mas pelas questões da idade, da velhice, do filho [...] mas essas condições vão se estabelecendo pra mim e, a partir do momento que elas vão se estabelecendo, vão se tornando reais, diárias e cotidianas. Elas vão sendo muito pesadas e esse peso vai amortecendo esse amor que eu tenho pela arte da dança e vai me fazendo desviar para outros caminhos, que não são a minha paixão, mas que me dão um dinheiro menos sofrido. O peso do sofrimento de fazer o que não se gosta, mas também de receber e não o inverso: o peso de fazer o que se ama e pagar um preço alto. Um preço alto em todos os sentidos. [...] Enfim, eu sei que a dança vai melhorar, agora, em que velocidade, talvez não seja a que eu gostaria. – Carolina Galgane, bailarina da Lamira Cia de Dança (TO), em 21 de agosto de 2022.

O impacto da pandemia e o processo de mobilização dos trabalhadores da dança para a construção de políticas para o setor se mostraram também nas falas, assim como a necessidade de aproximação junto a órgãos gestores da cultura, nos diversos estados do Brasil. Surge como ponto crítico o dirigismo provocado pelas políticas de cultura através dos editais que moldam a atuação dos grupos focais, que restringem a autonomia artística dos agrupamentos. Torna-se notório o distanciamento entre as realidades dos trabalhadores da dança e as políticas implementadas para o apoio à produção. Neste contexto, as leis emergenciais criadas durante o período da pandemia se configuraram como ponto de esperança destes trabalhadores, na medida em que talvez algumas mudanças ocorram no futuro.

Eu vejo um movimento muito grande das classes se organizando politicamente. E isso a pandemia favoreceu pra caramba [...] a própria classe da dança, aqui em Belém do Pará, a gente conversou [...] é até surpreendente, o movimento que a galera está fazendo. [...] eles não estavam tomando conhecimento, estavam em guerrinhas pequenas. Tem um negócio muito maior ali que pode proporcionar algo bom a todos. Então eu vejo as pessoas muito se organizando politicamente. Então eu tenho uma perspectiva muito boa, a partir disso. É uma outra consciência. – Elyene Lima, bailarina da Cia Experimental de Dança Waldete Brito (PA), em 7 de julho de 2021.

Pois é aí que está, não que a gente já não esteja lutando para isso, mas ainda assim, precisa-se de que as pessoas tenham uma consciência. Que não é uma luta nossa, é uma luta de todos, e por isso a gente precisa desses espaços. A gente precisa estar nesses espaços. Eu costumo dizer que eu demorei muito tempo a conseguir assim entender que eu tinha que estar em determinados lugares. Porque eu me sentia desconfortável, eu me sentia assim, não, a gente tem que estar. A gente tem que estar num lugar que a gente quiser estar. Então, eu acredito que é esse tipo de conquista, é

a gente começar a frequentar esses espaços tentando não se sentir deslocado, mas nessa conquista de que eles possam ser nossos também. – Daniel Amaro, diretor da Cia de Dança Daniel Amaro (RS), em 14 de agosto de 2021.

Acho que a gente tem um caminho duro pela frente. E a gente vai continuar. A gente já estava prisioneiro desses editais. A gente tem que, como o Rafa falou, se moldar sempre. Então o que os editais fazem? Padronizam uma coisa que não deveria nunca ser padronizada. Vai padronizar arte, jeito de pensar? A gente não tem liberdade nem de pensar um projeto realmente do jeito que a gente quer, que a gente tem que colocar ele dentro daquele modelo ali. [...] É horrível essa falta de olhar isso, esse negócio de não ter liberdade, de ter que se moldar todos os lugares. Os editais estão aí fazendo isso com a gente. – Pina Cruz, bailarina da Cia Carne Agonizante (SP), em 21 de novembro de 2021.

[...] vamos ver agora se com as novas leis, o que vai acontecer com essa Paulo Gustavo, com a Aldir Blanc [...] Acabou de sair o edital onde os valores diminuíram. Tipo assim, o montante é igual, mas os valores para cada prêmio máximo, no único edital de arte do estado, é cinquenta mil, sabe? E aí, assim, parece que as pessoas não entenderam, parece que tanto faz se a gente parar de exigir as coisas que é de direito, morre mesmo! Parece que realmente a gente tem que estar sempre na correria pro negócio. Não estou falando da gente enquanto o grupo organizado, mas enquanto sociedade que cobra os direitos básicos do estado, sabe? As coisas não saem. O fundo municipal de cultura está atrasado. Tu não vê nada, ninguém se comove. Se comoveu no começo. Toda setorial engajou, todo mundo foi lá fazer, agora tu vai na reunião tem duas pessoas. Parece que não aprendeu [...] sempre a gente acha que vai dar um jeito de continuar, mas eu acho que, enquanto sistema político, na grandeza maior da palavra política, que a gente discutiu no último encontro, se aprendeu muito pouco, muito pouco. – Karin Serafim, produtora do Grupo Cena 11 Cia de Dança (SC), em 28 de julho de 2022.

As questões levantadas pelos participantes compõem um arcabouço para pensarmos de que maneira as políticas culturais podem de alguma maneira ser mais condizentes com a realidade que se é apresentada, traçando possibilidades para que as noções sobre o trabalho na dança possam funcionar como constitutivos na elaboração e execução de políticas estruturantes para o setor.

A problemática do corpo negro, bem como de outras minorias sociais, deve ser tratada para que tais políticas de cultura consigam alcançar objetivos pautados numa realidade diversa. A padronização da produção de arte, imposta pelas convocatórias públicas de apoio, prejudica a possibilidade de se pensar cultura a partir da arte. De fato, a arte tem sido pensada e sistematizada a partir da cultura e, por isso, tem interrompido o desenvolvimento do trabalho neste setor, tanto eticamente como esteticamente. Há neste processo uma cristalização de um pensamento sobre cultura, sobre arte, sobre dança.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Ressaltamos a existência da discussão em torno de uma política voltada para os setores artísticos, e que tem sido uma prerrogativa dos artistas brasileiros, na perspectiva de que as especificidades de cada setor sejam determinantes para a construção de políticas públicas pautadas nas dinâmicas inerentes a cada campo da arte. Como decorrência deste processo podemos citar o inciso I do Decreto nº 11.336, de 1º de janeiro de 2023, que retoma o Ministério da Cultura, que estabelece como assunto de sua competência uma política nacional de cultura e uma política nacional das artes. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ Ato2023-2026/2023/Decreto/D11336.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2023-2026/2023/Decreto/D11336.htm). Acesso em: 14 maio 2023.



Estes aspectos constituem um referencial possível para que novas estratégias de mobilização de agentes das artes e da dança possam estabelecer novos caminhos para as políticas culturais. Nesta perspectiva, é importante citar os últimos acontecimentos da política brasileira ocorridos em 2023, que apontam mudanças e retomadas significativas para pensarmos as relações entre as políticas culturais e as noções de trabalho na dança trazidas até aqui.

### 5.3 ATUALIZAÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA: PASSOS DE UM FUTURO PRÓXIMO

A retomada da esquerda na política brasileira foi o mais recente acontecimento ocorrido no Brasil, que marca o fim do governo Bolsonaro e a volta de Lula, do Partido dos Trabalhadores (PT), à presidência, em janeiro de 2023, com grandes expectativas sobre a reestruturação do setor cultural brasileiro e com a reinstitucionalização de órgãos ligados a esta pasta, abandonada pela última gestão.

Esta retomada se deu prioritariamente com o objetivo de resgatar o debate nacional sobre os diversos problemas surgidos no governo anterior, na perspectiva de construção de um programa intitulado “Programa de Reconstrução e Transformação do Brasil”, criado em junho de 2022 pela frente “Vamos juntos pelo Brasil”, composta pelos partidos PT, PSB, PCdoB, PV, PSOL, REDE e SOLIDARIEDADE, para a campanha presidencial de Lula, visando à construção de seu plano de governo. Por meio de uma plataforma digital, proposta por esta frente, foi possível promover o diálogo entre agentes de diversos setores da sociedade, que encaminharam suas propostas. A participação social voltou a ganhar relevância para a elaboração de políticas.

O documento “Diretrizes para o Programa de Reconstrução e Transformação do Brasil” (2019), criado por esta frente, aponta compromissos importantes para o processo de desenvolvimento de políticas das mais diversas áreas da sociedade brasileira. No campo da cultura, inúmeras ações e tentativas de recuperação do retrocesso ocorrido na pasta são ressaltadas, como o fortalecimento das instituições culturais, a recomposição do financiamento e do investimento, a qualificação, ampliação e criação de políticas culturais, das condições de vida e de trabalho no mundo da cultura, a potencialização de processos criativos, a valorização da memória e da diversidade cultural. Ressaltamos aqui a inserção da valorização da arte, da cultura popular e periférica, na perspectiva de fomentar valores civilizatórios e democráticos.

Com o novo governo, dentre as ações voltadas para a pasta da Cultura, temos a recriação do seu Ministério, tendo como gestora da pasta a cantora Margareth Menezes, através do Decreto nº 11.336/2023, que aprova a estrutura regimental e o quadro de funções, propõe a construção de uma política nacional das artes e uma política nacional de cultura, além de citar a dança como linguagem artística a ser incluída nos projetos da Secretaria de Formação, Livro e Leitura e da Diretoria de Educação e Formação Artística, órgãos previstos no Ministério<sup>84</sup>.

Porém, antes de listar as mudanças significativas da nova gestão federal, é necessário marcar que a chegada de Lula à presidência não foi tranquila, já que, logo após sua posse, em 8 de janeiro de 2023, o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional e o Supremo Tribunal Federal em Brasília sofreram um ataque terrorista capitaneado por militantes bolsonaristas que destruíram as dependências dos três prédios e vandalizaram obras de arte, objetivando um golpe das forças armadas para ocupar o poder. Este fato causou fortes tensões no país e no governo recém-chegado. Coube ao Ministério da Cultura avaliar os danos causados aos bens culturais existentes nos prédios afetados pelo ataque, no mesmo tempo em que buscava reestruturar suas secretarias e entidades vinculadas, além de elaborar seu plano de governo.

Dentre as inúmeras ações de reestruturação do Ministério, destacamos sobretudo a publicação do novo Decreto nº 11.453/2023, intitulado Decreto de Fomento à Cultura, que dispõe sobre a atualização dos mecanismos de fomento do sistema de financiamento à cultura, incluindo regras e procedimentos gerais para as leis emergenciais surgidas na pandemia, além da parceria estabelecida com o Banco do Brasil e o Banco do Nordeste para o lançamento de dois editais de patrocínio cultural e seleções públicas voltadas para o livro e a leitura. Tais iniciativas, apesar do avanço considerável se comparado ao governo passado, demonstram a manutenção da estratégia de fomento à cultura através das convocatórias públicas de apoio à produção de bens culturais como um eixo que permanece com alto grau de relevância.

No que tange à estruturação da cultura no país, destacam-se a posse dos 72 membros do Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), eleitos ao final do governo passado; a criação do Comitê de Gênero, Raça e Diversidade com o objetivo de elaborar políticas públicas transversais no campo; e as portarias da Fundação Palmares nº 73, que torna sem efeito a deliberação do governo anterior que impedia que personalidades negras fossem homenageadas em vida, e nº 75, que instituiu um grupo de trabalho voltado para a revisão do processo de reconhecimento das comunidades quilombolas.

---

<sup>84</sup> Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2023-2026/2023/Decreto/D11336.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2023-2026/2023/Decreto/D11336.htm). Acesso em: 19 abr. 2023.

Nota-se que as questões relacionadas às minorias sociais ganharam certo protagonismo na elaboração das políticas de cultura neste início de governo, colocando a diversidade como elemento fundamental de construção. Porém, a lógica implementada nas iniciativas de fomento das artes ainda persiste no mesmo formato histórico, pautado no produto e não na manutenção do trabalho do artista. Caberá ao CNPC e aos comitês e grupos de trabalho criados pelo Ministério um esforço na revisão e reformulação desses mecanismos e de novas diretrizes capazes de corresponder às especificidades existentes em cada campo artístico e, no caso desta investigação, estabelecer o processo do trabalho realizado pelos artistas da dança como pressuposto para a elaboração de políticas de cultura mais condizentes com a realidade de seus trabalhadores.

**Figura 7** – Posse do presidente Lula em janeiro de 2023, com a subida da rampa do Planalto com representações de minorias sociais.



Fonte: Jornal Estado de Minas (2023)

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões que emergiram da busca sobre as noções de trabalho no campo da dança se configuram como constitutivos essenciais para que um pensamento mais aprofundado sobre políticas culturais e políticas do trabalho possa ser desenvolvido no âmbito das artes e da cultura no Brasil.

Este pensamento urge, como afirmam Silva e Ziviani (2021), ao marcarem a necessidade de uma análise qualitativa e específica do campo do trabalho nos diversos setores das artes e da cultura, na perspectiva de inserção desses trabalhadores no mundo do trabalho social, através de sua formalização. Esta pesquisa, realizada junto a alguns grupos, companhias e coletivos de dança brasileiros, marca a pertinência e relevância da discussão em torno do trabalho do artista deste campo para o desenvolvimento cultural brasileiro, aliado às políticas.

A colheita de dados da investigação e as informações advindas deste processo resultaram na discussão sobre o problema levantado, revelando possíveis caminhos para uma aproximação entre as noções de trabalho dos agrupamentos participantes e a construção de políticas culturais voltadas para o campo da dança, além de abrir uma perspectiva em prol da regulação do trabalho destes artistas.

A diversidade explicitada pelos participantes da pesquisa sobre as noções de trabalho e as características da precarização do trabalho identificadas no campo apontam distorções decorrentes das políticas culturais desenvolvidas no país, seu histórico afetado por retrocessos e, agora, os impactos gerados pela pandemia da Covid-19, que, ao paralisar a atividade, detona novos questionamentos sobre o fazer artístico, levando inclusive à mobilização e participação mais ativa de seus trabalhadores na construção de legislações que correspondam às suas demandas.

A falta de participação política da maioria dos artistas da dança, como um fator impeditivo para o avanço de políticas para o setor, se mostra menos enfática ao final da pesquisa, já que houve, na maioria dos participantes, um despertar para uma análise sobre sua atuação, seu trabalho e de que maneira sua existência pode ter alguma relevância social e contribuir para uma regulação do seu trabalho. Apesar de habitarem contextos distintos nos quais as políticas culturais diferem em algum aspecto ou outro, as indagações e questionamentos dos trabalhadores da dança se encontram em muitos pontos, sobretudo na relação subserviente aos

direcionamentos de políticas de fomento à produção e difusão de obras e, mais contundentemente, à falta de valoração por parte do poder público em relação ao processo do trabalho desenvolvido em cada agrupamento, fruto de uma noção tradicional do apoio, existente na história das políticas públicas culturais brasileiras.

A desigualdade social também se apresenta como um fator preponderante para se pensar o trabalho, na medida em que minorias sociais ainda sofrem com o preconceito. A questão do corpo negro emergiu no processo da investigação, apontando a necessidade de elaboração de políticas mais abrangentes, porém, sem o estigma da tradição, permitindo evidenciar a liberdade de criação de todos que dançam: negros, brancos, pobres, ricos.

O estado de crise no qual se encontram os trabalhadores da dança estabelece um fértil terreno para novas proposições, mobilizações e encaminhamentos em prol da relevância do seu trabalho junto a políticas culturais, e mais: aponta para um novo passo, as políticas do trabalho, a partir de movimentos que geraram projetos de lei que pautam tais demandas junto ao poder legislativo. Este passo pode ser o início de construção de uma classe trabalhadora, detentora de direitos e deveres, e com um histórico de luta robusto de conquistas. Até então, considero os trabalhadores da dança enquanto uma categoria que, nas intempéries do tempo e da história, alcançaram uma consciência capaz de criar mobilização e transformação de sua realidade.

Surge a necessidade de discussão sobre os diversos caminhos para a formalização destes trabalhadores junto aos legisladores e políticos brasileiros, no intuito de que as especificidades geradas pelo fazer sejam consideradas e não tratadas de maneira genérica no mundo do trabalho, já que se torna pertinente a complexidade existente no campo das artes, no campo da dança.

Esta cartografia nos desloca para um novo momento da elaboração das políticas culturais do Brasil, apontando aspectos que são intrínsecos do fazer da dança e que evidenciam especificidades a serem consideradas. O momento político atual brasileiro, marcado pela reconstrução de um país, abre a possibilidade de uma estruturação dos setores artísticos que não se restrinja somente ao fomento de bens e serviços gerados pelo campo.

Políticas estruturantes devem abarcar de maneira sistêmica os modos de formação, criação, produção, difusão e geração de memória dos diversos campos das artes e da cultura, num esforço de promoção de um ambiente no qual haja a possibilidade do desenvolvimento do trabalho de seus agentes. A inexistência histórica de tais políticas no ambiente cultural brasileiro restringiu as reflexões dos participantes da pesquisa sobre trabalho apenas à relação do fomento, como única estratégia de aproximação ocorrida entre arte e Estado. Para muitos participantes,

a pertinência do trabalho se dava mediante o acesso às iniciativas públicas de cultura, na sua maioria editais de fomento à produção artística, denotando a inexistência de qualquer outro referencial que fugisse deste escopo. O apoio do Estado define, na maioria dos casos, o trabalho exercido por artistas.

Vale ressaltar como desdobramento da pesquisa a produção audiovisual “Tripalium”, fruto da proposição performativa 5 realizada com os agrupamentos, que aborda de maneira estética os impactos da pandemia da Covid-19 no trabalho dos artistas da dança envolvidos na investigação. Esta obra, ainda em processo de produção, ao tempo em que registra um momento histórico vivido por estes agentes, procura apresentar as estratégias desenvolvidas pelos artistas em prol da manutenção do trabalho.

A pesquisa revelou um diagnóstico sobre a situação do trabalho do artista da dança, levantando a visão romantizada do campo, tanto no senso comum quanto na percepção dos seus próprios agentes, a fragilidade na sua formalização, além do conhecimento precário sobre legislações ligadas ao trabalho e à cultura e à descontinuidade do trabalho, fruto das intermitências ocorridas nas iniciativas públicas de fomento. Esta colheita de dados evidencia a necessidade de estruturação do setor junto ao poder público, na perspectiva de aproximar a diversidade de realidades da dança do Brasil de políticas que correspondam aos desejos e fazeres de seus trabalhadores.

As proposições performativas, utilizadas na investigação como parte significativa da metodologia na colheita de dados, também colaboraram para que as questões levantadas pela pesquisa evidenciassem a necessidade de uma maior consciência e participação política destes na perspectiva de uma estruturação e pertinência social de seu setor artístico.

Dentre os dados colhidos, evidenciou-se a diferenciação do corpo negro no contexto do trabalho da dança como necessária para uma possível análise e construção de proposições ligadas ao trabalho e à cultura junto às políticas que possam ser construídas na perspectiva futura da estruturação dos setores não só artísticos, mas também culturais e sociais.

Por fim, fica evidente a necessidade de reflexão sobre o processo do trabalho exercido na dança e suas especificidades, tratando-o como mote para a elaboração de políticas nos âmbitos da cultura e do trabalho. A partir da consolidação de marcos legais que considerem o trabalhador da dança, será possível uma ampliação da própria noção de trabalho junto aos artistas e à sociedade, criando um espaço de desenvolvimento do setor capaz de estabelecer de fato uma classe trabalhadora, com direitos, deveres e futuro.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Henrique. **Valor-trabalho e trabalho imaterial nas ciências sociais contemporâneas**. Caderno CRH, Salvador, v. 23, n. 58, 191-202, jan./abr., 2010.

ANTUNES, Ricardo. **Desenhando a nova morfologia do trabalho**: As múltiplas formas de degradação do trabalho. Revista Crítica de Ciências Sociais [Online]. 2008.

ANUNCIACÃO, Gleidison Oliveira da. **Do corpo negro no balé clássico ou das histórias que não se contam**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 118f.: il. 2021.

AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**: introdução ao estudo da cultura no Brasil. São Paulo-Rio de Janeiro-Recife- Bahia-Paris-Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1944.

BAHIA. **Constituição do Estado da Bahia de 05 outubro de 1989**. Portal de Legislação do Estado da Bahia. Casa Civil. 1989.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 8.889 de 1º de dezembro de 2003**. Portal de Legislação do Estado da Bahia. Casa Civil. 2003.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 14.408 de 22 de dezembro de 2021**. Portal de Legislação do Estado da Bahia. Casa Civil. 2021.

BARALDI, Camila Bibiana Freitas; PERUZZO, Pedro Pulzatto. **Democracia e direitos humanos**: a participação social das minorias. Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM. v.10, n.1, 2015.

BARBOUR, Rosaline. **Grupos focais**. Tradução: Marcelo Figueiredo Duarte. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARROS, José Márcio. ROSA, Liliane Rosa. SANTO, Livia Espírito. O artista como trabalhador no Plano Nacional de Cultura. Políticas Culturais em Revista, 1(7), p.1-16, 2014 - [www.politicasculturaisemrevista.ufba.br](http://www.politicasculturaisemrevista.ufba.br).

BAUMAN, Zigmunt; BORDONI, Carlo. **Estado de Crise**. Tradução: Renato Aguiar. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

\_\_\_\_\_. **As teorias do trabalho imaterial: uma reflexão crítica a partir de Marx.**

BERNADELLI, I. **Lanternas no caos: uma história da dança no Brasil.** São Paulo: Lugar Elástico, 2017.

BLADES, H. **Projects, precarity and the ontology of dance works.** DRJ. Dance Studies Association, 2019.

BORGES, V. **A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes.** Revista Crítica de Ciências Sociais [Online]. 2003.

BRASIL. **Adesões ao sistema nacional de cultura publicadas no diário oficial da união.** Secretaria Especial da Cultura. Ministério do Turismo. 2019.

\_\_\_\_\_. **Câmara e colegiado setorial de dança: relatório de atividades 2005-2010.** A Participação Social no Debate das Políticas Públicas do Setor. Ministério da Cultura. 2010.

\_\_\_\_\_. **Classificação Brasileira de Ocupações: CBO.** 2010, 3.ed., v. 1, 2 e 3. Brasília: MTE, SPPE, 2010.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 1.336 de 1º de janeiro de 2023.** Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 2023.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 8.124 de 17 de outubro de 2013.** Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 2013.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 16.657 de 5 de novembro de 1924.** Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 1924.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 82.385 de 5 de outubro de 1978.** Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 1978.

\_\_\_\_\_. **Decreto-lei nº 5.452 de 1º de maio de 1943.** Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 1943.



\_\_\_\_\_. **Lei nº 6.533 de 24 de maio de 1978.** Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 1978.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 7.505 de 2 de julho de 1986.** Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 1986.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 12.343 de 2 de dezembro de 2010.** Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 2010.

\_\_\_\_\_. **Lei complementar nº 123 de 14 de dezembro de 2006.** Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 2006.

\_\_\_\_\_. **Lei complementar nº 195 de 8 de julho de 2022.** Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 2022.

\_\_\_\_\_. **Lei Rouanet (mecenato):** estatísticas 2003/2009. Funarte. 2009.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991.** Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 1991.

**CADERNO CRH.** Salvador, v.27, n.70, p.31-45, jan./abr. 2014.

CALABRE, L. **A arte e a cultura em tempos de pandemia:** os vários vírus que nos assolam. São Paulo: Extraprensa, v.13, n.2, p.7-21, jan./jun. 2020.

\_\_\_\_\_. **Políticas públicas culturais de 1924 a 1945:** o rádio em destaque. Estudos Históricos, Mídia, n.31, 2003/1.

\_\_\_\_\_. **Política cultural no Brasil:** um histórico. I ENECULT. Anais, 2005.

CANEDO, D. P. **Cultura, democracia e participação social:** um estudo da II Conferência Estadual da Cultura da Bahia. Dissertação de mestrado, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil. 2008.

CARDOSO, A. **A construção da sociedade do trabalho no Brasil**: uma investigação sobre a persistência secular das desigualdades. Rio de Janeiro: Amazon, 2019.

CERQUEIRA, A. P. C. de. **O artista como trabalhador**. Anais do VIII Colóquio Internacional Marx Engels, CEMARX, 2015.

CLASTRES, H. **Terra sem mal**. Editora Brasiliense, 1978.

COELHO, T. **A cultura e seu contrário**: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2008.

CONRADO, A. V. S.; SANTOS, L. P. S. L.; PAIXÃO, M. de L. **Danças e africanidades**: desafios anticoloniais na pós-graduação em dança, caminhos desobedientes para epistemologias e estéticas insurgentes. *Art Research Journal*, v.9, p.1-25, 2022.

CONTREIRAS, C. N. M. **Mercado de trabalho e perfil profissional**: egressos da Escola de Dança. – Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2012.

DAVIS, M. et al. **Coronavírus e a luta de classes**. Brasil: Terra sem Amos, 2020.

DEBORD, G. **The society of the spectacle**. New York: Zone Books.1967.

DEJOURS, C. **A sublimação, entre sofrimento e prazer no trabalho**. *Revista Portuguesa de Psicanálise* 33, 2013. Trad. Duarte Rollo. p.9-28.

DELEUZE, G. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v.3. Trad.: Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34 (Coleção TRANS), 1996.

DESMOND, J. C. **Zones of production in possible worlds**: dance's precarious placement, an afterword. *DRJ*. Dance Studies Association. 2013.

DIEESE. **A situação do trabalho no Brasil na primeira década dos anos 2000**. Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos. São Paulo: DIEESE, 2012.

DOMENICI, E. **A experiência corpórea como fundamento da comunicação.** (tese) Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Estados corporais como parâmetro de investigação do corpo que dança.** Universidade Federal da Bahia, 2001.

EISENBERG, P. Escravo e proletário na história do Brasil. In: \_\_\_\_\_. **Homens esquecidos:** escravos e trabalhadores livres no Brasil, séculos XVIII e XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

FABIÃO, E. **Programa performativo:** o corpo-em-experiência. Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Unicamp, n.4, dez. 2013.

FISCHER, B. **Direitos por lei ou lei por direitos?** Pobreza e ambiguidade legal no Estado Novo. 2006.

FORTES, A. **O processo histórico de formação da classe trabalhadora:** algumas considerações. Estudos Históricos Rio de Janeiro, v.29, n.59, p.587-606, set-dez, 2016.

FREDERICO, C. **A arte em Marx:** um estudo sobre os manuscritos econômico-filosóficos. Revista Novos Rumos, Ano 19, n.42, 2005.

GUMIERO, G. B. **Entrevista com Maurizio Lazzarato.** Campinas: Ideias, v.7, n.2, p.249-264, jul./dez. 2016.

HALL, M. Alargando a história da classe operária: organização, lutas e controle. In: PRADO, A. (org.). **Libertários & militantes.** Campinas: Coleção Remate de Males, 5, 1985.

HIRANO, S. **Política e economia como formas de dominação:** o trabalho intelectual em Marx. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 13(2): 1-20, nov. 2001.

IBGE. **Indicadores IBGE:** pesquisa nacional por amostra de domicílios contínua. Principais destaques da evolução do mercado de trabalho no Brasil 2012-2020. 2020.

KASTRUP, V. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo.** Psicologia & Sociedade; 19(1): 15-22, jan./abr. 2007.

\_\_\_\_\_. **A atenção cartográfica e o gosto pelos problemas.** Rev. Polis e Psique; 20 anos do PPGPSI/UFRGS, 2019: 99-106.

KLEIN, G. **Artistic work as a practice of translation on the global art market: the example of “African”** *Dancer and Choreographer Germaine Acogny.* DRJ. Dance Studies Association, 2019.

KOLB, A. **Current trends in contemporary choreography: a political critique.** Congress on Research in Dance. DRJ, Dance Studies Association, 2013.

KUNST, B. **Artist at work, proximity of art and capitalism.** Zero Books, 2015.

LARA, S. H. **Escravidão, cidadania e história do trabalho no Brasil.** São Paulo, 1998, p.25-38.

LAZZARATO, M.; NEGRI, A. **Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LIMA, N. **Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências.** Rio de Janeiro, 1995. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) Universidade Federal do Rio de Janeiro), 1995.

LINDEN, M. V. D. **História do trabalho: o velho, o novo e o Global.** Revista Mundos do Trabalho, v.1, n. 1, jan./jun. 2009.

LUZ JÚNIOR, M. S. O. In: Antônio Albino Canelas Rubim (Org.). **Cultura e políticas culturais na Bahia.** Itajaí, SC: Casa Aberta, 2016.

MARINHO, A. L. da S.. **A mônada de Leibniz e o princípio da harmonia preestabelecida.** Revista Occursus, v.5, n.1, jan./jun. 2020.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos (1844) e outros textos escolhidos.** Seleção de textos de José Arthur Gianotti. Trad. José Carlos Bruni (et al). 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MATOS, L. **(Des)conjunturas das políticas setoriais para a dança: uma análise do papel da Funarte e do Edital Klaus Vianna.** Pol. Cult. Rev., Salvador, v.10, n 2, p.95-118, jul./dez. 2017.

\_\_\_\_\_. **La danza sitiada en el Brasil post-2016: Resonancias de volver a la derecha y de las perspectivas neoliberales para las artes.** La danza en tiempos de crisis y re(ex)istencia / Hayde Lachino, Lúcia Matos, Editoras. Ciudad de México: Difusión Cultural UNAM - Dirección de Danza. Serie: Composiciones para el disenso: perspectivas iberoamericanas para la danza, 2021, p.83-113.

\_\_\_\_\_. **The current state of dance micro and macro policies in Brazil.** Congress on Research in Dance, v.2014, set. 2014, p.114-120.

\_\_\_\_\_. **Thinking and working in a network: the contribution of social dance networks in brazil and latin américa to the enactment of cultural and educational policies for dance.** In Time Together: Viewing and reviewing contemporary dance practice. 2011.

MATOS, L.; LACHINO, H. **Danza y trabajo: entre política y acción.** Ciudad de México: Difusion Cultural UNAM – Dirección de Danza, 2022.

MATOS, L.; NUSSBAUMER, G. (Coord). **Mapeamento da Dança: diagnóstico da Dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil.** Salvador: UFBA, 2016.

\_\_\_\_\_. **Modos de sobrevivência para compor grupalidades: pistas das relações de trabalho indicadas pelos grupos, companhias e coletivos participantes da pesquisa “mapeamento da dança”.** Anais do XIII ENECULT, 2017.

MATURANA, H. **Emoções e linguagem na educação e na política.** Trad: José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra.** Trad: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MENGER, P. M. **Artistic labor markets: contingent work, excess supply and occupational risk management.** In V. A. Ginsburgh and D. Throsby (Editors), Handbook of the Economics of Art and Culture, v.1 (Elsevier B.V.; 2-47), 2006.

\_\_\_\_\_. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo.** Lisboa: Roma, 2005.

MULLER, C. G. **Dançar, trabalho normal.** Tese de doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Artes. Rio de Janeiro. 2020.

MUNANGA, K. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

NEGRO, A. L.; GOMES, F. **Além de senzalas e fábricas**: uma história social do trabalho. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, v.18, n.1. São Paulo, 2006, p.217-240.

NETO, J. L. F. **Micropolítica em Mil Platôs**: uma leitura. *Psicologia USP*. v.26, n.3, São Paulo, 2015, p.397-406.

OBSERVATÓRIO DA ECONOMIA CRIATIVA. **Panorama Nacional da Lei Aldir Blanc**: boletim de resultados preliminares. n.2, Salvador, out. 2022.

PASSOS, E.; KASTRUP, V. **Sobre a validação da pesquisa cartográfica**: acesso à experiência, consistência e produção de efeitos. *Fractal, Rev. Psicol.*, v.25, n.2, p.391-414, maio/ago. 2013.

PASSOS, E.; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. (orgs). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEREIRA, R. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org., 2005.

REIS, P. F. dos. **Políticas nacionais de cultura**: o documento de 1975 e a proposta do governo Lula/Gil. V ENECULT, Anais-2009.

RIBEIRO, A. de F. **Taylorismo, Fordismo e Toyotismo**. *Lutas Sociais*, São Paulo, v.19, n.35, p.65-79, jul./dez. 2015.

RUBIM, A. A. C. Balanço político-cultural do governo Bolsonaro. In: RUBIM, A. A. C.; TAVARES, M. (org.) **Cultura política no Brasil atual**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 37-55, 2021.

RUBIM, A. A. C. (org.). **Cultura e políticas culturais na Bahia**. Itajaí/SC: Casa Aberta, 2016.

\_\_\_\_\_. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

\_\_\_\_\_. **Políticas culturais no governo Lula.** Salvador: EDUFBA, 2010.

RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A.; CALABRE, L. (org.). **Políticas culturais no governo Dilma.** Salvador: EDUFBA, 2015.

SANTOS, B. de S. **A cruel pedagogia do vírus.** Coimbra: Almedina, 2020.

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

\_\_\_\_\_. **O que permanece quando tudo muda?** Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. Caderno CRH, Salvador, v.24, n.01, p.71-88, 2011.

SEMENSATO, C. A. G.; BARBALHO, A. A. **A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC.** Pol. Cult. Rev., Salvador, v.14, n.1, p.85-108, jan./jun. 2021.

SIQUEIRA, A. J. **Festivais de dança na pandemia:** primeiros impactos. Anais do XI Congresso da ABRACE, 2021.

SILVA, A. A. R.; ALVES, L. M. O.; CARVALHO, G. da L. et al. **Neoliberalismo e seus impactos no mundo do trabalho:** transformações e desafios frente a informalidade. R. Pol. Públ. São Luís, Número Especial, p.227-235, nov. 2016.

SILVA, F. A. B. da.; ZIVIANI, P. **Mercado de trabalho da cultura:** considerações sobre a meta 11 do plano nacional de cultura (PNC). Brasília, Rio de Janeiro: Ipea, 2021.

SLENES, R.; MELLO, P. C. de. **Paternalism and social control in a slave society: the coffee regions of Brazil, 1850-1888.** Comunicação apresentada no IX Congresso Mundial de Sociologia, Upsala, 1978.

SOUZA, D. O. **As dimensões da precarização do trabalho em face da pandemia de Covid-19.** Trabalho, Educação e Saúde, v.19, 2021.

TRINDADE, A. L.; MANGAN, P. K. V. **O bailarino no Brasil é um profissional ou uma microempresa?** Discussões acerca da MEI como forma de atuação profissional. Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa: UFPB, v.10, n.1, jan./jun, p.29-48, 2019.

UNESCO. **The 2009 Unesco framework for cultural statistics**. 2009.

\_\_\_\_\_. **Cultura y condiciones laborales de los artistas**. 2019.

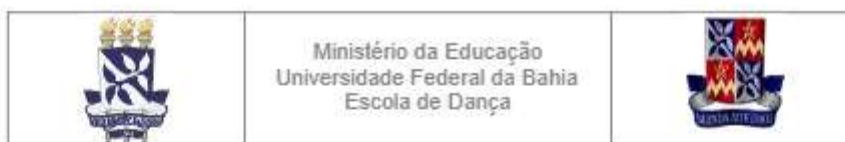
\_\_\_\_\_. **Décisions de la Convention pour la sauvegarde du Patrimoine culturel immatériel. Comité intergouvernemental de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel**. Neuvième session. nov. 2014.

VELLOZO, M. **Dança e política**: participação das organizações civis na construção de políticas públicas. 381 f. Il. 2011. Tese (doutorado), Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

VELLOZO, M.; GUARATO, R. (Orgs). **Dança e política**: estudos e práticas. Curitiba: Kairós Edições, 2015.



## APÊNDICE A – Carta-convite oficial da pesquisa



À

Direção Artística do Balé Teatro Castro Alves,

Ilma. Sra. Ana Paula Bouzas,

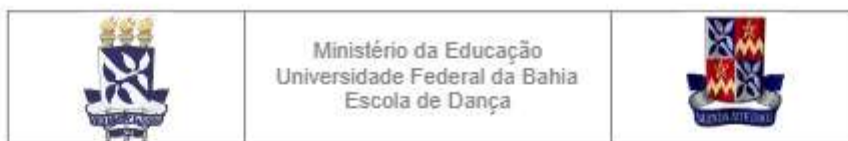
Ao cumprimentá-la, gostaria de me apresentar. Meu nome é Matias Santiago Oliveira Luz Júnior, estou realizando minha pesquisa de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, a qual é intitulada **“As noções de trabalho na dança em grupos, companhias e coletivos brasileiros e suas relações com as políticas culturais”**. A referida investigação conta com o apoio da FAPESB através de bolsa de estudos, e está sob a orientação da Profa. Dra. Lúcia Matos. Encaminho em anexo os mini-curriculos, meu e de minha orientadora, nos quais constam o link de acesso ao currículo Lattes completo.

Dentre seus principais objetivos, a pesquisa busca identificar pistas sobre a noção de trabalho de artistas pertencentes a grupos, companhias e coletivos de dança brasileiros, analisar parte das políticas culturais para a dança no período entre 2007-2021, além de traçar um diagnóstico para identificar demandas do setor enquanto classe trabalhadora.

Neste momento inicio a etapa de pesquisa de campo através de encontros virtuais (em decorrência da pandemia da COVID-19), organizadas por meio de atividades grupais (grupos focais), nas quais proponho a grupos artísticos práticas grupais elaboradas de maneira que possa colher dados referentes ao objeto investigado, tendo a previsão de defesa de tese para o ano de 2023.

Diante disso, e visando identificar os sujeitos-participantes da pesquisa, considero que seria de enorme valia contar com a participação do Balé Teatro Castro Alves, dado o histórico marcante desta companhia na produção artística da dança no Brasil. Ressalto que todos os depoimentos e materiais compartilhados pelo Balé Teatro Castro Alves serão utilizados apenas para fins acadêmicos, já que a investigação segue os protocolos e princípios éticos estabelecidos para as pesquisas acadêmicas.

Caso membros do Balé Teatro Castro Alves aceitem participar desta investigação, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (modelo em anexo), deverá ser lido e assinado pelos participantes.



A título informativo, apresento o cronograma da pesquisa, o qual prevê as seguintes etapas:

1. Cumprimento de créditos do doutorado: 2019.1 a 2020.2
2. Levantamento e leitura da bibliografia: 2019.1 a 2020.2
3. Definição da Metodologia de pesquisa e instrumentos metodológicos: 2020.2
4. Pesquisa de campo: 2021.1 a 2022.1
5. Observação de campo: 2022.1 a 2022.2
6. Período de construção de capítulos da tese: 2021.1 a 2022.2
7. Qualificação da pesquisa: 2021.2
8. Levantamento da noção de trabalhos em grupos e companhias de dança para a construção de políticas públicas para o setor: 2021.1 a 2022.2
9. Redação da Tese de Doutorado: 2022.1 a 2023.1
10. Defesa da tese: 2023.1

Diante do exposto, agradeço antecipadamente pela atenção e aguardo uma resposta para o agendamento dos encontros virtuais. Coloco-me à disposição para quaisquer esclarecimentos que se façam necessários.

Muito obrigado!

Matias Santiago

## APÊNDICE B – Formulário online do Google para triagem inicial dos sujeitos da pesquisa: proposição performativa 1

D4/11/2021 01:48

QUESTÃO PRÁTICA 0 - Noções do trabalho em dança

### QUESTÃO PRÁTICA 0 - Noções do trabalho em dança

Questionário utilizado como procedimento da pesquisa cartográfica "As noções de trabalho na dança em grupos, companhias e coletivos brasileiros e suas relações com as políticas culturais" do doutorando Matias Santiago Oliveira Luz Júnior, pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia - PPGDança, sob a orientação da Profa. Dra. Lúcia Matos.

1. Qual seu nome?

\_\_\_\_\_

2. Qual grupo, coletivo ou companhia de dança você atua?

\_\_\_\_\_

3. Qual é a sua idade?

\_\_\_\_\_

4. Qual o seu sexo?

Marcar apenas uma oval.

Masculino

Feminino

DA11/2021 01:48

QUESTÃO PRÁTICA 0 - Noções do trabalho em dança

5. Qual é a sua cor?

Marcar apenas uma oval.

- branca
- preta
- parda
- indígena
- amarela
- prefiro não dizer

6. Qual é a sua função neste grupo, coletivo ou companhia? Se exerce mais de uma função liste cada uma delas.

\_\_\_\_\_

7. Seu grupo, companhia ou coletivo possui CNPJ (Cadastro Nacional de pessoa Jurídica)?

Marcar apenas uma oval.

- Sim
- Não
- Não sei informar

8. Você possui MEI (Microempresa individual)?

Marcar apenas uma oval.

- Sim
- Não
- Não sei informar

04/11/2021 01:48

QUESTÃO PRÁTICA 0 - Noções do trabalho em dança

9. Você possui DRT (registro de trabalho) de artista/bailarino ou de outra função ligada à dança?

Marcar apenas uma oval.

- Sim  
 Não  
 Não sei informar

10. Você é remunerado pela(s) função(ões) que exerce no grupo, coletivo ou companhia?

Marcar apenas uma oval.

- Sim, sou remunerado  
 Não sou remunerado  
 Sou remunerado por temporada

11. Você considera sua função no grupo, coletivo ou companhia como um trabalho?

Marcar apenas uma oval.

- Sim  
 Não  
 Talvez  
 Não sei

04/11/2021 01:48

QUESTAO PRÁTICA 0 - Noções do trabalho em design

12. Por quê? (justifique aqui sua resposta anterior)

---

---

---



---

---

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## APÊNDICE C – Termo de consentimento livre e esclarecido

	<p>Ministério da Educação</p> <p>Universidade Federal da Bahia</p> <p>Escola de Dança</p>	
---	---	---

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e participar na investigação de doutorado intitulada **“As noções de trabalho na dança em grupos, companhias e coletivos brasileiros e suas relações com as políticas culturais”**, desenvolvida por Matias Santiago, mestre em dança pela Universidade Federal da Bahia. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa está sendo realizada no âmbito do Programa de pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, com orientação da Profa. Dra. Lúcia Matos, e que poderei contatar o doutorando e sua orientadora a qualquer momento que julgar necessário através dos e-mails: [doutoradodanca@gmail.com](mailto:doutoradodanca@gmail.com) e [luciamatos@ufba.br](mailto:luciamatos@ufba.br) . Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais, pretende identificar pistas sobre a noção de trabalho em artistas da dança, analisar parte das políticas culturais realizadas no período entre 2007-2021 e sua relação com o setor da dança e identificar demandas do setor enquanto classe trabalhadora. Assim essa investigação, visa: a) compreender as noções sobre o trabalho na dança, suas especificidades, proximidades e distanciamentos em relação com as políticas culturais realizadas em distintas regiões do Brasil, com ênfase nas políticas setoriais de dança; b) compreender pela visão de sujeitos que atuam em distintos grupos, companhias e coletivos da dança, suas percepções sobre o trabalho e identificar possíveis demandas para futuras políticas culturais. Fui também esclarecido(a) de que os usos das informações por mim oferecidas estão de acordo às normas éticas destinadas à pesquisa envolvendo seres humanos. Em decorrência da pandemia da Covid-19, a minha colaboração se

fará na forma virtual, por meio da plataforma *Zoom*, com a identificação nominal das declarações, a serem coletadas por meio de encontros virtuais que serão gravadas a partir da assinatura desta autorização. Também fui informado(a) de que o doutorando providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Fui ainda informado(a) de que posso me retirar dessa pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos. Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

(cidade) (data) (mês) (ano)

Nome completo: \_\_\_\_\_

Assinatura do(a) participante: \_\_\_\_\_



## **APÊNDICE D – Perguntas levantadas nas proposições performativas**

### **Proposição performativa 2 – Identificação de pistas sobre os participantes e suas relações com a dança enquanto trabalho**

- A sua primeira dança se relaciona com o que você produz hoje?
- Você considera a dança que você produz hoje como trabalho?
- Pensando sobre o termo “igualdade”, como você se vê na relação com outros artistas?

### **Proposição performativa 3 – Correlação entre obras artísticas e as noções sobre o trabalho em dança**

- Dentre as obras dançadas por você no grupo, companhia ou coletivo, qual delas se relaciona mais diretamente com o tema: dança como trabalho?
- Se a dança que você produz é trabalho, por que é trabalho?
- Enquanto artista como você se vê na sociedade?
- Enquanto trabalhador você se vê na sociedade?

### **Proposição performativa 4 – Reflexão sobre as políticas culturais e as noções de trabalho construídas no processo cartográfico**

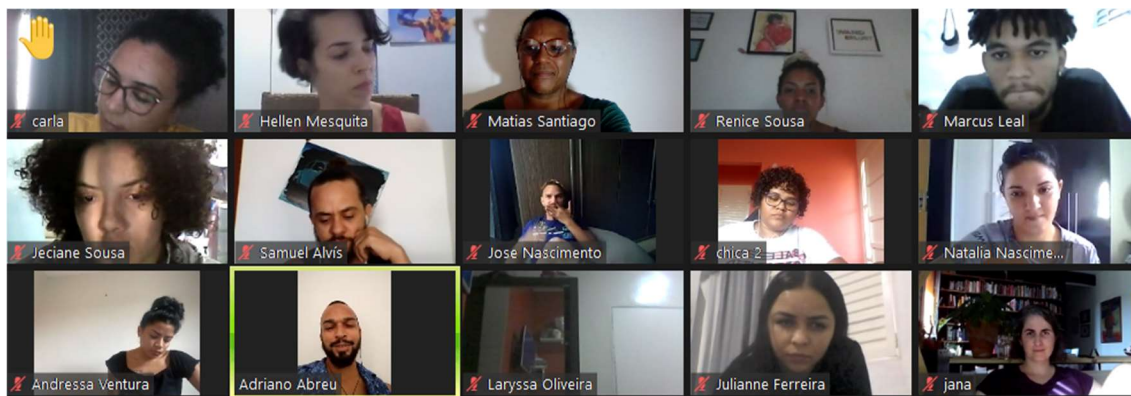
- Como você e seu grupo têm se relacionado com as políticas culturais?
- Você participa de algum grupo ou organização da dança que pense políticas públicas para o setor?
- O que é política?
- Qual é a sua atuação política no grupo?

### **Proposição performativa 5 – Identificação de possíveis transformações ocorridas nas noções de trabalho em virtude da pandemia da Covid-19 e perspectivas futuras sobre a organização do trabalho**

- O que faltou durante a pandemia?
- O que precisou ser feito para a sobrevivência do trabalho em dança?
- Houve alguma consideração das políticas surgidas durante a pandemia pelas instâncias governamentais para o artista da dança? Qual?
- Como você pensa o futuro do trabalho em Dança?

## APÊNDICE E – Grupos, companhias e coletivos de dança participantes da pesquisa

### Balé da Cidade de Teresina (PI)

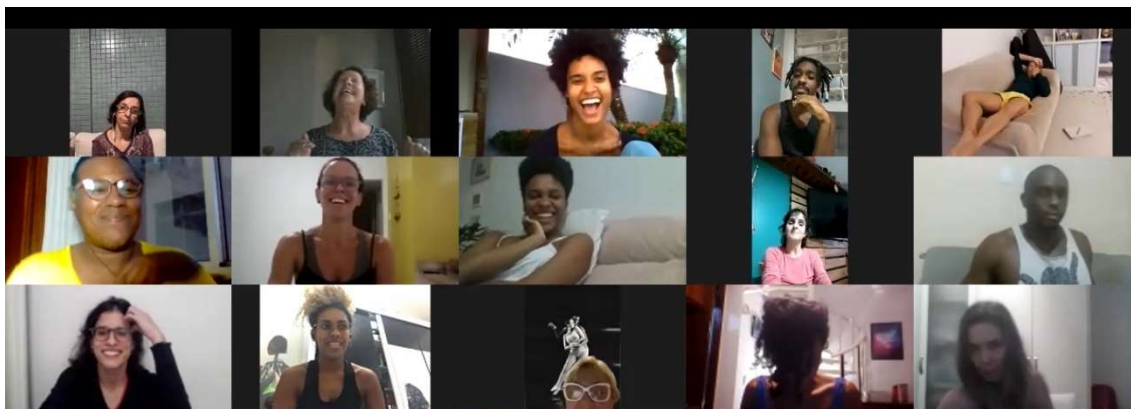


O Balé da Cidade de Teresina é uma companhia pública de dança contemporânea que vem há 30 anos atuando no cenário artístico local e nacional, contribuindo com o desenvolvimento da dança piauiense e democratizando o acesso à arte. Vem aproximando a dança da cidade através da sua atuação em diferentes ações e projetos, como apresentações públicas, conversas e formação continuada. A companhia tem importante papel na história da dança em Teresina, impactando o crescimento da produção artística local e sendo referência em difusão e criação de espetáculos e formação de artistas e público. Mantido pela Prefeitura Municipal de Teresina através da Associação dos Amigos do Balé da Cidade de Teresina, o Balé tem importante papel na difusão e crescimento da produção de dança em Teresina desde a sua criação, sendo referência em formação artística e com seu repertório.<sup>85</sup>

**Participantes da pesquisa:** Agdayana Nascimento, Alex de Jesus Gomes, Ana Carla Fonseca Moura, Andressa Ventura, Carlos Adriano Carvalho Abreu, Chica Silva, Felipe de Sousa Nascimento Rodrigues, Hellen Karoline Mesquita Oliveira, Jeciane Sousa, José Nascimento, Julianne Ferreira da Costa, Laryssa Oliveira, Marcus Vinícius Silva Leal, Natália Nascimento, Renice Maria, Rudson Kesley Plácido da Silva, Samuel Alves Nascimento

<sup>85</sup> Disponível em: <http://baledacidadedeteresina.com.br/bct/a-companhia>. Acesso em: 10 jul. 2023.

## Balé Teatro Castro Alves (BA)



Companhia pública de dança contemporânea fundada em 1981, o Balé Teatro Castro Alves (BTCA) é um corpo artístico estável do Teatro Castro Alves (TCA), vinculado à Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) e à Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia (SecultBA). Foi a primeira companhia pública de dança do Norte e Nordeste e a quinta no Brasil. Conta no seu repertório com mais de 100 montagens de importantes coreógrafos, como Antônio Carlos Cardoso, Victor Navarro, Carlos Moraes, Claudio Bernardo, Guilherme Botelho, Henrique Rodvalho, Ismael Ivo, Lia Robatto, Luis Arrieta, Mario Nascimento, Oscar Araiz, Tíndaro Silvano e Tuca Pinheiro.<sup>86</sup>

**Participantes da pesquisa:** Anna Paula Drehmer, Dayana Brito, Douglas Apolinário do Amaral, Fernanda Santana, Konstanze Mello, Leonard Henrique, Luiza Meireles, Maria de Fátima Bacellar Berenguer, Mirela França, Mônica Nascimento, Rosa Barreto, Ruan Wills, Solange Silva Lucatelli Pamplona

<sup>86</sup> Disponível em <http://www.tca.ba.gov.br/btca/historico>. Acesso em: 10 jun. 2023.

## Cia Carne Agonizante (SP)



A Cia Carne Agonizante, nos seus 25 anos de existência/resistência, se configura como um grupo de pesquisa e repertório. Desta maneira, vem potencializando uma linguagem cênica corporal própria com uma intensa produção. O seu acervo artístico compõe 28 peças coreográficas. A sua essência criativa apresenta um olhar específico para a dança cênica – evidencia um corpo com vontade incontrolável de poder, porém, contraditório, frágil e atormentado, uma espécie de produto perecível com prazo de validade. Humano hesitante na sua busca desenfreada por uma liberdade utópica, que ocasionará feridas internas e que sangrarão insistentemente até um esvaziar-se por completo. A resiliência poética e política do grupo apresenta marcas profundas nas ações corporais produzidas por cada intérprete, exalando odores das dores do mundo – matéria prima essencial para gerar as inquietações para o ato criativo se concretizar na cena. A morte como força motriz da vida.<sup>87</sup>

**Participantes da pesquisa:** Patrícia Pina Cruz, Pietro Morgado, Rafael José Carrion Ribeiro, Renata Aspesi, Sandro Borelli, Yorrana Soares da Silva

<sup>87</sup> Texto extraído do site oficial da companhia em [http://www.ciacarneagonizante.com.br/hist\\_rico](http://www.ciacarneagonizante.com.br/hist_rico) . Último acesso 10/06/2023.

## Cia Dançurbana (MS)



A trajetória começa em 2002 como ponto de encontro para jovens participantes de projetos sociais. A Dançurbana se configurava em um espaço de preparação profissional com foco nas vivências das danças urbanas. De lá pra cá, com mais autonomia, foram trilhados processos e estudos na dança contemporânea, ou melhor, nas danças contemporâneas, a fim de expandir práticas, discursos e leituras de mundo.<sup>88</sup>

**Participantes da pesquisa:** Adailson Dagher, Ariane Nogueira, Irineu Júnior, Jackeline Mourão Nunes, Livia Lopes Correa, Marcos Flávio de Matos, Ralfer Campagna, Reginaldo Borges, Renata Wilwerth Leoni, Roberta Siqueira, Rose Mendonça

---

<sup>88</sup> Disponível em <https://www.dancurbana.com.br/a>. Acesso em: 10 jun. 2023.

### Cia de Dança Afro Daniel Amaro (RS)

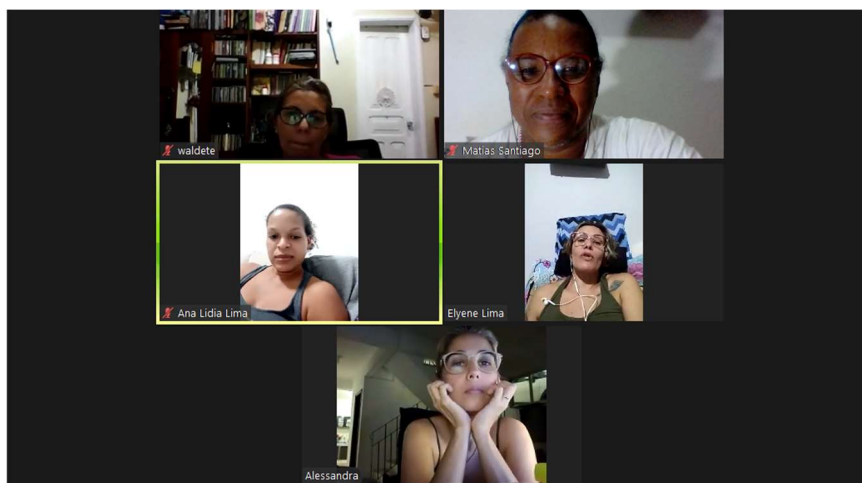


A Cia de Dança Afro Daniel Amaro surgiu em dezembro de 1999, após o retorno do coreógrafo a Pelotas de sua estada de Montevideu e Buenos Aires. De maneira inesperada e, de certa forma, coincidente, o professor de dança chega à cidade no momento em que estava sendo organizado um grande evento de cultura negra, denominado Cabobu, em que foi convidado para apresentar um trabalho. A partir daí, nasce a Cia de Dança Afro Daniel Amaro, que inicialmente foi chamada de Grupo de Dança Afro, situado na Vila Castilhos, no município de Pelotas, até janeiro de 2020, tendo agora como local de suas atividades regulares o Espaço de Terapias Corporais Claudia Weingartener e Bibliotheca Pública Pelotense (local esse que se mescla Patrimônio Material e Imaterial de Pelotas).<sup>89</sup>

**Participantes da pesquisa:** Ana Paula Melo da Silva, Carolina Martins Portela, Daniele Rosa, Débora Mendes Linhares, Francine Dias Duarte, Juliana de Moraes Coelho, Kamany Soares, Ludmila De Lima Coutinho

<sup>89</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/@ciadanielamaro/about>. Acesso em: 10 jun. 2023.

### Cia Experimental de Dança Waldete Brito (PA)



A Companhia Experimental de Dança Waldete Brito é um núcleo de pesquisa em dança contemporânea que foi criado em 1998. Desde então, com experimentos e criações, a companhia produziu vários espetáculos e foi premiada em diversos editais de fomento à dança e circulou por mais de 10 estados brasileiros. Tem como principal método de criação a técnica de improvisação, através de processos colaborativos como o caminho para a descoberta de modos diferentes de pensar o corpo na cena contemporânea.<sup>90</sup>

**Participantes da pesquisa:** Alessandra Ewerton, Ana Lidia Barbosa Lima, Carol Castelo, Elyene Silva de Lima, Lilianny Corrêa Serrão, Luan Silva

---

<sup>90</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/@ciaexperimentaldedancawald2905/about>. Acesso em: 10 jun. 2023.



## Companhia Moderno de Dança (PA)



A Companhia Moderno de Dança é um coletivo artístico surgido no seio de uma instituição de ensino formal de Belém do Pará, o Colégio Moderno, de onde origina o nome do grupo. Inicialmente formada por antigos alunos desta instituição, a companhia iniciou suas atividades em novembro de 2002, quando muitos dos integrantes dos grupos de dança e folclore do Colégio Moderno ingressaram nos seus respectivos cursos universitários. Imbuído no desejo de vivenciar a arte do movimento de forma investigativa, o grupo optou por dedicar parte de sua rotina diária à pesquisa de linguagem em dança, procurando, desde então, desvelar vocabulários de movimento e relações espaço-temporais com conteúdos ligados às próprias vidas dos integrantes. Para tanto, implementou a dança imanente, teoria/poética/metodologia de criação em dança que orienta e constitui sua práxis.<sup>91</sup>

**Participantes da pesquisa:** Andreza Barroso da Silva, Danielle Cascaes, Ercy Araújo de Souza, Larissa Melo Chaves, Lucas Costa, Luiza Monteiro e Souza, Paola Rodrigues Pinheiro, Robson Farias Gomes, Tarik Coelho Alves, Thamirys Monteiro Silva, Victor Azevedo

<sup>91</sup> Disponível em <https://ciamoderno.wordpress.com>. Acesso em 10 jun. 2023.



### Grupo Cena 11 Cia de Dança (SC)



O Grupo Cena 11 Cia de Dança desenvolve e compartilha ferramentas técnicas fundamentadas nas relações entre corpo, ambiente, sujeito e objeto como variáveis de um mesmo sistema vivo que existe enquanto dança. Seus projetos de pesquisa e formação confluem teoria e prática no entendimento de dança e atravessam as definições de corpo tratando tecnologia como extensão e expansão do corpo propriamente dito. A companhia, dirigida por Alejandro Ahmed, surgiu e é radicada na cidade de Florianópolis (SC) e atua desde 1995 na produção artística de dança, tendo se tornado referência nacional e internacional da área. Um núcleo de criação com formação em várias áreas compõe a base para uma produção artística em que a ideia precisa ganhar expansão num corpo e se organizar como dança. O grupo propõe através de um elenco estável a organização coletiva através das singularidades do elenco.<sup>92</sup>

**Participantes da pesquisa:** Karim Serafim, Luana Leite, Malu Rabêlo, Natascha Zacheo

---

<sup>92</sup> Disponível em <https://www.cena11.com.br/portfolio>. Acesso em: 10 jun. 2023.

## Homem Cia de Dança (ES)



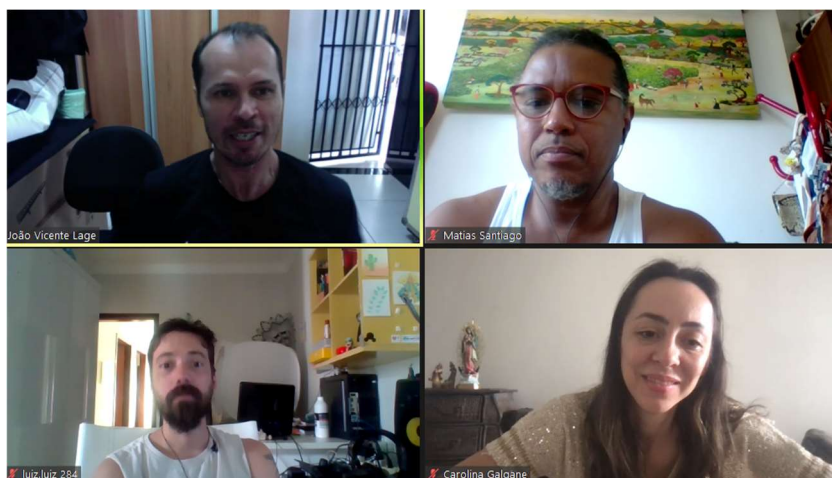
Fundada em fevereiro de 1999 pelo bailarino e coreógrafo Elidio Netto, a Homem Companhia de Dança nasceu da vontade de fazer uma dança que expressasse a crise, os questionamentos e os anseios do homem contemporâneo. Desenvolve um trabalho com técnica e expressão, pesquisa de movimento, plasticidade e teatralidade. Em busca de aperfeiçoamento, dedica-se a uma rotina de ensaios, estudos, pesquisa teórica e aulas de dança contemporânea, balé clássico, capoeira, condicionamento muscular e teatro. Atualmente trabalha com a relação entre a dança contemporânea e dança afro, com abordagens corporais que permeiam e orientam sua pesquisa coreográfica e pedagógica.<sup>93</sup>

**Participantes da pesquisa:** Elidio Netto, Jordan Fernandes Santos, Luciano dos Santos Coelho

---

<sup>93</sup> Disponível em [https://hcdciadedanca.wixsite.com/hcdvitoria/who\\_we\\_are](https://hcdciadedanca.wixsite.com/hcdvitoria/who_we_are). Acesso em: 10 jun. 2023.

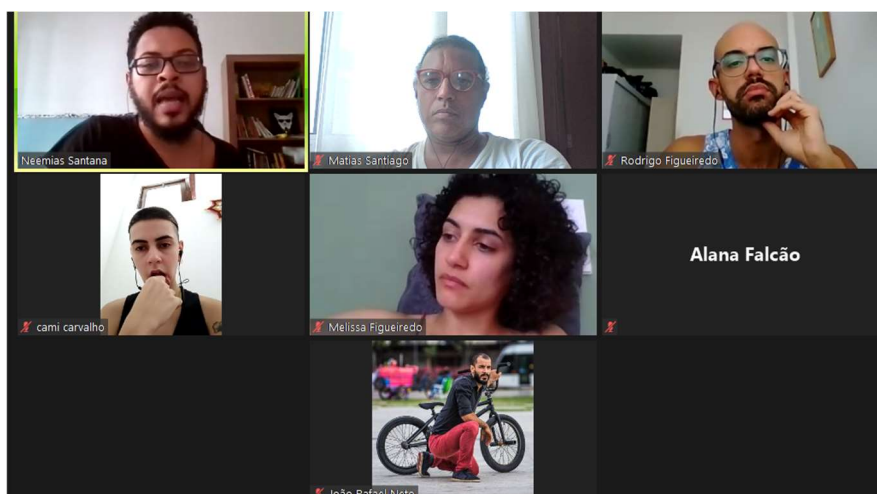
## Lamira Cia de Dança (TO)



A Lamira é um grupo de artes cênicas tocantinense que busca, na fisicalidade, o ponto de interseção entre dança, teatro, circo e música para a construção de sua estética. Suas produções partem da interação entre coreógrafos, diretores e pesquisadores das mais diversas áreas, fomentando, fortalecendo e desenvolvendo as artes cênicas como linguagem cultural. Desde seu início, em 2010, a Lamira constrói espetáculos que servem de referência estética à capital onde está inserida. Representando a produção cênica tocantinense pelo Brasil, já circulou por mais de 90 cidades em 25 estados e Distrito Federal, passando por todas as regiões do país e se firmando como um dos principais grupos de artes cênicas da Região Norte. Tendo como direção geral a artista Carolina Galgane e como diretor artístico e coreógrafo João Vicente, as produções da Lamira nascem através da pesquisa autoral artística e estética, na qual o grupo busca uma linguagem cênica particular, que possibilite que seus artistas envolvam tanto a linguagem da dança quanto a construção dramática teatral e a utilização de outras linguagens que reforcem o objetivo maior: fazer arte de qualidade ímpar, diferenciada e comunicativa. Assim, todos os espetáculos cênicos da Lamira foram premiados nacionalmente, além dos videodanças e documentários produzidos para o audiovisual.

**Participantes da pesquisa:** Carolina Galgane, João Vicente e Silva Miranda Lage, Luiz Otávio Izidoro de Menezes

## Nii Colaboratório (BA)



O NiiColaboratório é uma plataforma de artistas e produtores da dança baseada em Salvador (BA), articulada com os diversos campos da arte, que desenvolve ações locais e internacionais de criação, livre pesquisa artística e atividades formativas.<sup>94</sup>

**Participantes da pesquisa:** Alana Falcão, Melissa Figueiredo, Neemias Santana, Rodrigo Figueiredo, Tempuh Carvalho

<sup>94</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/@nicolaboratorio9449/about>. Acesso em: 10 jun. 2023

## Reforma Cia de Dança (BA)



Fundada em 2011, é uma companhia soteropolitana e independente, que tem como um dos seus objetivos a produção de dança contemporânea no cenário baiano. Circula com trabalhos em diversos teatros e centros culturais da Bahia, assim como no cenário internacional, adquirindo prêmios de fomento à cultura e participação em diversos festivais.

**Participantes da pesquisa:** Alice Rodrigues, Claudiana Santos de Jesus, Flávia Rodrigues de Oliveira, Hanna Jacobsen, Igor Couto de Almeida, Igor Vogada, Jadson Lopes, Kathleen Evelyn