UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO

JULIANA CRISTINA DE OLIVEIRA

RECURSOS DE PODER E A TRANSFORMAÇÃO DA LÓGICA DO CAMPO: UM ESTUDO SOBRE O FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE

FLORIANÓPOLIS
2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

JULIANA CRISTINA DE OLIVEIRA

RECURSOS DE PODER E A TRANSFORMAÇÃO DA LÓGICA DO CAMPO: UM ESTUDO SOBRE O FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Administração, linha de pesquisa: Comportamento e Organização, Programa de Pós-Graduação em Administração, Centro Sócio-Econômico, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rosimeri Carvalho da Silva

FLORIANÓPOLIS
2008

O48r Oliveira, Juliana Cristina de
Recursos de poder e a transformação da lógica do campo : um estudo sobre o Festival de Dança de Joinville / Juliana Cristina de Oliveira; orientadora Rosimeri Carvalho da Silva. – Florianópolis, 2008.
132 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Curso de Pós-Graduação em Administração, 2008.

Inclui bibliografia

1. Cultura. 2. Campo da cultura. 3. Cultura organizacional. 4. Poder (Ciências Sociais). 5. Recursos de poder. I. Silva, Rosimeri Carvalho da. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Curso de Pós-Graduação em Administração. III. Título.

CDU: 65

CATALOGAÇÃO NA FONTE POR: ONÉLIA SILVA GUIMARÃES CRB-14/071

TERMO DE APROVAÇÃO

JULIANA CRISTINA DE OLIVEIRA

RECURSOS DE PODER E A TRANSFORMAÇÃO DA LÓGICA DO CAMPO: UM ESTUDO SOBRE O FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Grau de Mestre em Administração do Curso de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Santa Catarina e aprovada, em sua forma final, em 09 de junho de 2008.

_____
Prof. Rolf Hermann Erdmann, Dr.
Coordenador do Curso

Apresentada à Comissão Examinadora formada pelos professores:

_____
Profa. Rosimeri Carvalho da Silva, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

_____
Prof. Altamir da Silva Souza, Dr.
Fundação Universidade do Rio Grande - FURG

_____
Profa. Eloise Helena Livramento Dellagnelo, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Para meus pais.

AGRADECIMENTOS

Há muitos a quem agradecer neste momento.

A Deus, por ter me dado força e coragem para superar os obstáculos do Mestrado.

À minha família, em especial aos meus pais, Pedro e Dolores, a quem devo, mais que a vida, a lição de vida que desde muito cedo tem guiado meus passos e que, apesar de não entenderem muito bem o que eu estava fazendo, sempre me apoiaram e compreenderam minha ausência quando necessário. Vocês são meu porto seguro.

A meus amigos de longe e de perto. Aos de longe, em especial, Pri, Rubinho, Fabinho, Juli, Tati, Fernando, Matongo, Débs, Andrê e Dudu, peço desculpas pelos jantares perdidos, pelas festas a que eu não pude ir, pelas conversas que não tive, pelo ombro que eu não pude dar. Acreditem que doeu mais em mim do que em vocês; obrigada por entenderem o meu momento. Acabou e eu estou voltando! Aos de perto, principalmente Joice e Tchura, mais que amigos companheiros, mais que irmãos; o que falar de vocês? Não teria chegado aqui se não fosse a paciência, a compreensão e o auxílio de vocês! Com certeza habitarão para sempre as melhores lembranças da minha vida e principalmente desse tempo. Acabou, mas estarei sempre por perto. À Carol, companheira de aventura para escrever um artigo... Aprendi muito com você, amiga, e mais uma vez me desculpe por não ter ido ao seu casamento; você sabe por que não deu.

A todos os meus entrevistados que doaram seu tempo para meu trabalho. Suas participações foram fundamentais para este estudo e contribuíram para eu satisfazer várias curiosidades. Não posso me esquecer de seus assistentes, que sempre me atenderam de forma tão cordial, entendendo meu trabalho e proporcionando meu acesso aos seus “chefes”.

À UFSC e, em especial, ao CPGA, aos técnicos e professores pela atenção; os primeiros por nos propiciarem um ótimo ambiente para estudo, os segundos por nos brindarem com seus conhecimentos.

À prof.ª Rosimeri pelo auxílio nessa jornada.

Aos membros da banca examinadora pela leitura do trabalho e pelas sugestões.

A todos os colegas do Observatório da Realidade Organizacional pela disposição de troca e colaboração; vocês me ensinaram coisas que jamais vou esquecer. Valeu a experiência.

A todos esses e a todos aqueles que, por falha minha, não foram mencionados, o meu muito obrigada.

“Se eu fosse burro, não sofria tanto!”
(Raul Seixas)

RESUMO

OLIVEIRA, Juliana Cristina de. **Recursos de poder e a transformação da lógica do campo: um estudo sobre o Festival de Dança de Joinville** 2008. 132f. Dissertação (Mestrado em Administração) - Curso de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008

Orientador: Rosimeri Carvalho da Silva
Defesa: 09/06/2008
Palavras-chave: cultura, campo da cultura, campo organizacional, poder, recursos de poder.

O presente trabalho tem por objetivo investigar de que forma os recursos de poder dos atores envolvidos no Festival de Dança de Joinville no período de 1983 a 2007 influenciaram na transformação de sua lógica. Para tanto, foi utilizada uma abordagem envolvendo cultura, campo da cultura, poder e recursos de poder. O procedimento metodológico adotado foi o estudo de caso do Festival de Dança de Joinville. A passagem de um festival regional que começa como um intercâmbio entre escolas de dança e se transforma no maior evento de dança do mundo em número de participantes, modalidades e público, envolve disputas de poder que se realizam em três fases, inclusive na perspectiva dos entrevistados. A primeira fase envolves recursos de poder culturais como base de conservação no campo e a lógica predominantemente é a da arte, ainda que outros interesses estejam atrelados ao evento. Na segunda fase podemos perceber os recursos de poder econômico e político como base de conservação dentro do campo, resultado da transformação da lógica do evento que passa a ser mais mercantil e política. Em virtude da rejeição dessa lógica por parte dos participantes e do público há uma busca pela retomada da lógica cultural no evento que resulta na terceira fase que envolve o surgimento de um Instituto sem fins lucrativos para gerenciar o evento e dentro deste um conselho artístico que representada à retomada cultural do festival. Esse conselho artístico apesar de tido como autônomo é submetido a aprovações em outras instâncias do Instituto o que provoca uma espécie de negociação entre os atores que possuem diferentes recursos de poder de diferentes valores dentro do campo, procurando estabelecer quais interesses serão atendidos com a realização do Festival de Dança de Joinville.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Juliana Cristina de. **Resources of power and the transformation of the logic of the field: a study on the Festival of Dance of Joinville.** 2008. f. Dissertation (Master's in Administration) - Program of Masters in Administration, Federal University of Santa Catarina, Florianópolis, 2008

The present dissertation has for objective to investigate that it forms the resources of the actors' power involved in the Festival of Dance of Joinville in the period from 1983 to 2007 influenced in the transformation of logic. For so much, an approach was used involving culture, field of the culture, to can and resources of power. For this study we opted to use the capital concept developed by Bourdieu being them: cultural capital, political capital, economical capital, social capital, business capital and symbolic capital. The adopted methodological procedure was the study of case of the Festival of Dance of Joinville. The passage of a regional festival that it begins as an exchange among dance schools and it becomes the largest event of the world in number of participants, modalities and public, it involves disputes of power that take place in three phases. The first phase involves the cultural capital as conservation base in the field and the logic is predominantly the one of the art, although other interests are harnessed to the event. In the second phase we can notice the economical and political capital inside as conservation base of the field, result of the transformation of the logic of the event that passes the most mercantile being and politics. Because of the rejection of that logic on the part of participants and public has a search for the retaking of the cultural capital in the event that results in the third phase of the event that involves the appearance of an Institute without lucrative ends to manage the event and inside of this an artistic piece of advice that represented the cultural retaking of the festival. That artistic piece of advice in spite of having had as autonomous is submitted to approvals in other instances of the Institute that provokes inside a type of negotiation among the actors that it has different capitals of different values of the field.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Tipos de poder Etizioni..... 39
Quadro 2: As mais importantes fontes de poder..... 40
Quadro 3: As bases das relações de poder..... 44
Quadro 4: Tipos de recursos de poder..... 44

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Principais atores do Festival de Dança de Joinville.....55
Tabela 2: Atores que fizeram parte da pesquisa..... 56
Tabela 3: Principais números do período 1983-1988..... 82
Tabela 4: Principais números do período 1989-1996.....97
Tabela 5: Principais números do período 1997-2007.....119

SUMÁRIO

2008.....II
CATALOGAÇÃO NA FONTE POR: ONÉLIA SILVA GUIMARÃES CRB-14/071.....III
TERMO DE APROVAÇÃO.....IV
AGRADECIMENTOS.....VI
RESUMO.....IX
ABSTRACT.....X
LISTA DE QUADROS.....XI
LISTA DE TABELAS.....XII
SUMÁRIO.....XIII
INTRODUÇÃO.....14
1.1 Objetivos.....16
1.2 Justificativa teórica e prática.....17
REFERENCIAL TEÓRICO.....19
2.1 Cultura.....19
2.2 Campo da cultura.....27
2.3 Poder.....35
METODOLOGIA.....49
3.1 Caracterização da pesquisa.....49
3.2 Questões de pesquisa.....51
3.3 Categorias de análise.....51
3.4 Coleta de dados.....53
3.5 Análise dos dados.....58
ANÁLISE DOS DADOS.....61
4.1 Formação do campo da cultura de Joinville.....61
4.2 1983-1988: A Arte pela arte.....69
4.3 1989-1996: Onde foi parar a arte?.....84
4.4 1997-2007: Em busca de um "equilíbrio".....101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....123
5.1 Limitações.....130
5.2 Sugestões de pesquisa.....131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....132
ANEXO 1 – INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS.....137

INTRODUÇÃO

Quando ingressei no mestrado e entrei para o grupo do Observatório da Realidade Organizacional[1], que vem há alguns anos estudando o campo da cultura e suas organizações, percebi a possibilidade de estudar o campo da cultura de minha cidade, Joinville. Alguns motivos me levaram a optar por este estudo: primeiro as características de Joinville, uma cidade de perfil industrial, que tem um dos maiores produtos internos brutos (PIBs) do Sul do Brasil[2] e que ainda assim guarda traços de uma pequena cidade; segundo porque nessa cidade acontece o Festival de Dança de Joinville, considerado o maior em número de modalidades, participantes e público do mundo; e, por fim, meu envolvimento com o campo da cultura da cidade quando trabalhei por três anos na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, que está instalada em Joinville.

Dentro do campo da cultura da cidade, o que mais me chama atenção é o Festival de Dança de Joinville. Esse evento, que em 2007 completou 25 anos, por algum tempo foi o principal, e algumas vezes o único, evento cultural da cidade. Começou de uma forma pequena e sem grandes ambições (MODRO, 1998) e dentro de pouco tempo já foi considerado um dos maiores da América Latina do gênero. Para os joinvilenses, o evento sofreu uma mudança gradual, porém contínua, o que era pequeno se tornou grande e o que passava despercebido pela população passou a mudar a rotina da cidade em alguns dias de julho, mês em que é realizado.

À medida que eu me aprofundava nos estudos sobre cultura para me aproximar do tema de que aqui trato, acabei encontrando uma abordagem que está presente na maior parte dos estudos recentes sobre o tema: a “empresarização” das organizações culturais e a mercantilização das suas ações[3]. Nesse aspecto, algumas questões a respeito do Festival de Dança de Joinville começaram a pairar: Como surgiu a idéia de realizar um Festival de Dança? Por que o evento mobiliza tantas pessoas? Todo o crescimento do evento não aconteceu por acaso, então quem eram os responsáveis e o que fizeram de diferente de outros festivais? Por que o festival virou política pública? Por que não surgiram outros festivais na cidade? Ao mesmo tempo, por que o festival

---

[1] Observatório da Realidade Organizacional é um grupo interinstitucional de pesquisa das organizações contemporâneas com pesquisadores da PROPAD/UFPE, EBAPE/FGV, CPGA/UFSC.
[2] Segundo dados do IBGE, 2006.
[3] Ver CARVALHO; VIEIRA, 2003.

atrai tantas pessoas? Será que tem condições de continuar por mais muito tempo? E os outros atores do campo da cultura de Joinville, o que pensam a respeito do evento? Por que Joinville foi escolhida como a cidade sede desse festival? Por que a dança foi escolhida dentre tantas outras manifestações artísticas?

Na tentativa de compreender ainda mais os aspectos que estão atrelados ao tema cultura, encontrei a seguinte afirmação de Sodré (1983, p. 73):

> [...] a cultura passa a ser a prática geradora de um produto, que aparece dentro de suas condições sociais de existência, isto é, das determinações para que um bem possa vir a ser utilizado, possa ter valor de uso.

Dessa forma, ainda segundo o autor, "[...] a cultura se realiza dentro de um campo histórico de poder". Com base nessa afirmação e apoiada em outros estudos que tratam do tema[4], pude perceber que a cultura passou a formar um campo, com dinâmicas e regras próprias e submetidas a disputas e conflitos, e assim entendi que meu estudo deveria abranger a variável poder, uma vez que, como cita Crozier (1983, p. 18) "[...] não há sociedade possível sem poder [...]", pois "[...] nenhuma relação concreta entre indivíduos ou grupos humanos poderá jamais ser despojada de sua dimensão de poder". A partir desta afirmação e apoiada em outros estudos que tratam do tema[5] pude perceber que a cultura forma um campo, com dinâmicas e regras próprias, e submetidas a disputas e conflitos e assim foi que entendi que a compreensão das relações de poder dentro do campo da cultura em Joinville poderia constituir uma perspectiva capaz de apontar, ao menos, algumas possibilidades de respostas às questões que apareciam quando refletia sobre o Festival de Dança e sua importância no contexto do município e do Estado de Santa Catarina.

O estudo do poder e das relações de poder nas organizações, apesar dos muitos estudos que provocou, não constitui o foco central da análise organizacional no campo da Administração. Muitos autores, no entanto, têm chamado a atenção para sua importância na compreensão dos fenômenos organizacionais e interorganizacionais, apontando-o como uma alternativa mais profícua do que outras para compreender a evolução histórica de alguns campos.

---

[4] Ver RUBIM; RUBIM, PITOMBO, 2006 e CARVALHO; VIEIRA, 2003.
[5] Ver RUBIM et al. (2006) e Carvalho e Vieira (2003).

O entendimento de que a cultura forma um campo onde se emprenham disputas e conflitos pelo poder; e de que o Festival de Dança de Joinville é o mais importante evento cultural da cidade de Joinville e um dos mais importantes do estado de Santa Catarina, me levaram a investigar: **De que forma os recursos de poder dos atores envolvidos no Festival de Dança de Joinville no período de 1983 a 2007 influenciaram na transformação de sua lógica?**

Em função desta pergunta, foram formulados os objetivos geral e específicos da pesquisa que serão apresentados a seguir.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo geral

O principal objetivo desse trabalho é **investigar de que forma os recursos de poder dos atores envolvidos no Festival de Dança de Joinville no período de 1983 a 2007 influenciaram na transformação de sua lógica.**

1.1.2 Objetivos específicos

Para que o objetivo principal seja logrado, foram destacados como objetivos específicos:

- realizar uma análise histórica do Festival de Dança de Joinville, identificando os principais atores que foram relevantes para a sua formação e os principais momentos de transformação no período de 1983 a 2007;
- identificar e caracterizar os recursos de poder de que dispunham os diferentes atores envolvidos com o Festival de Dança de Joinville no período de 1983 a 2007;
- analisar a relação entre os recursos de poder dos atores e a transformação da lógica predominante.

1.2 JUSTIFICATIVA TEÓRICA E PRÁTICA

A cultura tem despertado recentemente um interesse maior de diversos autores. Isso é facilmente constatado quando se observa o número de fóruns, congressos e reuniões em torno do tema, como destacam Rubim, Rubim e Pitombo (2005). Um dos aspectos que pode estar envolvido nesse interesse renovado é a forte associação que tem surgido entre a cultura e o desenvolvimento. Embora se possa compreender facilmente que a cultura apresenta uma relação com o desenvolvimento, como afirma Cuellár (1997, p. 21), "[...] o desenvolvimento divorciado de seu contexto humano e cultural não é mais do que um crescimento sem alma, o acento em períodos mais recentes tem sido colocado sobre sua relação com o desenvolvimento econômico". Jameson (apud BUSSBAUMER, 2000) em 1996 já destacava que a cultura seria o último espaço de resistência que vinha sendo colonizado, ou seja, o processo de mercantilização que já havia "colonizado" outras áreas da vida humana associada, como mostra tão bem Ramos (1981), acontecia agora com as atividades culturais.

> O desenvolvimento econômico, em sua plena realização, constitui parte da cultura de um povo. Essa idéia, contudo, não é comumente aceita. A visão convencional trata a cultura como fator catalisador ou como obstáculo ao desenvolvimento econômico, o que conduz à necessidade de levar "em consideração os fatores culturais do desenvolvimento" [...] o desenvolvimento compreende não apenas o acesso a bens e serviços, mas também a possibilidade de escolher um estilo de coexistência satisfatório, pleno e agradável [...] o desabrochar da existência humana em várias formas. (CUELLÁR, 1997, p. 21)

A tentativa de compreender esse processo e analisar suas conseqüências fez com que surgissem algumas pesquisas em torno do tema, entre as quais aquelas realizadas pelos pesquisadores do Observatório da Realidade Organizacional. Esse grupo de pesquisadores desenvolveu diversos estudos em que predominou uma perspectiva de análise institucional, constatando um intenso processo de mercantilização das organizações culturais e destacando a importância de se considerar o poder para compreender a estruturação do campo da cultura. A contribuição do estudo que se propõe neste trabalho insere-se nessa perspectiva do poder. Pretende-se aprofundar a compreensão das relações entre os atores no campo da cultura e, com isso, contribuir com a construção de uma visão teórica das organizações que compreende as relações políticas como fundamentais para o processo de estruturação.

Além disso, há uma perspectiva prática importante que deve ser considerada para a análise desta proposição, vinculada ao caso empírico que será estudado, o Festival de Dança de Joinville. Joinville, a maior cidade do Estado de Santa Catarina, é uma cidade industrial que, no início do festival, não tinha um papel destacado no cenário brasileiro da dança. No entanto, hoje seu festival está cotado entre os maiores do país e do mundo, o que o torna um caso merecedor de análise. Verificar as relações que foram tecidas ao longo da história do festival e que o fizeram ter o destaque que hoje possui pode contribuir para que os atores envolvidos nesse processo objetivem o processo de construção e atuem melhor com base nessa objetivação. A análise pode também contribuir para que outras localidades e atores, fundamentados nas reflexões que o estudo pode lhes proporcionar, construam seus próprios processos ou compreendam aqueles pelos quais já passaram. A preocupação com o processo de mercantilização na cultura alicerça a temática proposta no projeto, uma vez que se compreende que, como destaca Cuéllar (1997), a cultura não pode ser vista apenas como um elemento do progresso material, mas como significação da finalidade última do desenvolvimento. Desse modo, espera-se que a análise possa servir como base para que os atores que pretendem desenvolver atividades semelhantes àquelas aqui analisadas encontrem apoio para as escolhas no que diz respeito ao direcionamento que será dado às suas ações.

REFERENCIAL TEÓRICO

Com o objetivo de desenvolver o argumento teórico que permita a melhor compreensão do problema de pesquisa, fundamentando a análise dos dados, serão discutidos neste capítulo alguns temas centrais do presente estudo. Primeiramente, abordar-se-á a questão da cultura, suas definições e relações com o mercado e o Estado. Em seguida, será discutido o campo organizacional como um campo de poder e serão apresentados, então, conceitos fundamentais para uma análise das relações e dos recursos de poder.

2.1 CULTURA

Expressando uma variedade muito grande de fenômenos humanos e referindo-se a um amplo e diversificado conjunto de interesses, as áreas do conhecimento que investem na tentativa de alcançar uma conceituação do que vem a ser cultura são em número cada vez maior. Assim, além da sociologia e da antropologia, áreas classicamente dedicadas à problemática também avançam nessa direção aos estudos comunicacionais, à ciência política, à história, à geografia, à crítica literária e, em anos mais recentes, à economia e à gestão. Daí a abundância de significados atribuídos à palavra cultura como também a reconhecida escassez de consensos quanto ao que ela significa. Vale lembrar, conforme afirma Sodré (1983 apud LOIOLA; MIGUEZ, 2007, p. 5), quando o assunto é cultura, “[...] a multiplicidade das definições acompanha a diversidade dos interesses institucionais ou disciplinares”.

É certo, pois, que o termo cultura deve ser empregado no plural e analisado de forma que se possa abranger sua evolução contínua. Daí que várias culturas possam coexistir nas culturas nacionais, muitas vezes em harmonia e várias outras em conflito e atrito o que, neste caso, costuma levar às exclusões de todo tipo (LOIOLA; MIGUEZ, 2007). No entanto, não é objetivo deste trabalho enveredar na discussão do conceito de cultura, cabe aqui apenas destacar alguns consensos que há sobre ele, os quais Loiola e Miguez (2007, p. 6) apresentam:

- a percepção de que a cultura não se subordina a determinismos de ordem biológica, isto é, não resulta de capacidades e atributos herdados geneticamente;
- o entendimento de que a cultura não é condicionada por determinismos geográficos, uma vez que a cultura age seletivamente e não casualmente sobre o meio ambiente;
- a compreensão, em conseqüência, de que a cultura é uma construção histórica – isto é, que decorre da história das relações (no mais das vezes desiguais) entre os grupos sociais;
- a percepção de que a cultura tem uma natureza dinâmica, mutável e plural;
- o entendimento de que a pluralidade e a diversidade de culturas não se compadecem de lógicas hierarquizantes – segundo as quais existiriam culturas superiores e culturas inferiores;
- a percepção de que a cultura, enquanto conjunto dinâmico, mutável e plural, é aprendida e difundida socialmente – ou seja, culturas são carregadas de códigos e convenções socialmente transmitidos; e, enfim,
- a compreensão de que a cultura diz respeito a artefatos produzidos pelos homens.

A reunião da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) realizada em outubro de 2005, que discutiu e aprovou uma convenção sobre diversidade cultural, corrobora para o entendimento da cena contemporânea em que não há uma cultura, mas um conjunto de dinâmicas e sentidos que se sobrepõem, mesclam, negociam e conformam culturas híbridas e contrastantes.

Neste trabalho a cultura é compreendida no sentido amplo, abrangendo assim a construção de identidades dos grupos humanos, seja por meio das artes, das danças, dos cantos e das músicas, seja através dos esportes e da religião (CARVALHO; PACHECO; GUIMARÃES, 2004). Dessa maneira, as organizações culturais participam da construção de uma consciência de identidade e de cidadania e seu desenvolvimento amplia o espaço da cultura como elemento fundamental na qualidade de vida das pessoas (CARVALHO; PACHECO; GUIMARÃES, 2004). No cenário nacional, segundo Rubim (2007) a tradição é: ausência, autoritarismo e instabilidade no campo da cultura. A falta de políticas públicas culturais, ou seja, “um programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas” (COELHO, 2004), resulta no total abandono do campo da cultura, na falta de incentivos, deixando de lado a construção de uma identidade nacional, o que culmina com a mercantilização da cultura e a “empresarização” de suas ações.

> A Nova República introduz uma nova modalidade de ausência com suas ambíguas "políticas culturais". Ela expande o Estado no registro da cultura, mas, ao mesmo tempo, introduz um mecanismo que solapa em grande medida uma atuação cultural mais consistente do Estado. A lei Sarney e as subseqüentes leis de incentivo à cultura, através da isenção fiscal, retiram o poder de decisão do Estado, ainda que o recurso econômico utilizado seja majoritariamente público, e colocam a deliberação em mãos da iniciativa privada. Nesta perversa modalidade de ausência, o Estado só está presente como fonte de financiamento. A política de cultura, naquilo que implica em deliberações, escolhas e prioridades, é propriedade das empresas e suas gerências de marketing. (RUBIM, 2007, p. 3)

As experiências de políticas culturais estatais no Brasil registram a situação do País ter experimentado uma forte presença do Estado na gestão da cultura, exatamente em regimes políticos ditatoriais como entre os anos de 1930 e 1945 e de 1964 e1985.

Segundo Nascimento (2007), o Período Vargas foi assinalado pela experiência de modernização do Brasil e superação do atraso do País rural – a República Velha. A partir dessa experiência, a cultura começou a ser encarada não mais como adereço, e sim como aspecto típico da nacionalidade, e mereceu maior atenção nesse contexto. A cultura e a gestão do patrimônio simbólico nacional fizeram parte dessa experiência de inserir o Brasil no mundo ocidental civilizado. Ainda conforme o autor, a modernização através da industrialização e criação de uma indústria de base são exemplos desse acometimento na direção ao novo que a gestão de Getúlio Vargas representou.

O segundo período, entre 1964 e 1985, seguiu rumo semelhante, com forte aspecto estatal na cultura (NASCIMENTO, 2007). Decerto tal ação visava instrumentalizar a cultura, domar seu caráter crítico, submetê-la à veemência autoritária, buscar seu emprego como fator de legitimação do despotismo e, por vezes, como meio para a adequação de um imaginário de nacionalidade. Esse maior cuidado significou, na verdade, enormes riscos para a cultura. Mas, contraditoriamente, essa "valorização" também inaugurou uma dinâmica cultural e de políticas culturais que trilhou as fronteiras possíveis do despotismo, quando não excedeu tais limites (RUBIM, 2007).

Esses dois momentos históricos de atuação do Estado com definições objetivas de política cultural em regimes autoritários são questões relevantes para o estudo da cultura no Brasil. Em períodos democráticos, o Estado abriu mão de seu posto, transmitindo à indústria cultural e ao mercado a gestão da cultura. Esse contraste entre os dois papéis do Estado na organização da cultura resumem o tratamento ambíguo das políticas culturais brasileiras (NASCIMENTO, 2007).

> [...] a ação dos governos militares na área da cultura, se foi acompanhada da criação e da reordenação de instituições, revelando interesse de se ampliar o papel do Estado, teve também sua face repressiva ao censurar filmes, peças de teatro, publicações e outras formas de expressão cultural; ao mesmo tempo em que se criavam estruturas de apoio e de expansão das atividades culturais, restringiam-se meios de expressão artística e cultural, repetindo, de certa forma, o que havia ocorrido nos anos 30. Por isso, também no período dos governos militares, a cultura voltaria ser objeto da ação dos "técnicos" da área (MOISÉS, 2001, pp. 31-32).

Dois acontecimentos marcaram a gestão de cinco anos do presidente José Sarney. O primeiro foi a criação do Ministério da Cultura (Minc) em 1985. O Minc foi desmembrado do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e, como já se antevia, as verbas ficaram em sua maioria com a educação, compondo um quadro de um futuro pouco promissor para a cultura (CALABRE, 2005). A criação do ministério se tornou quase forçosa coma volta da democracia em 1985 (RUBIM, 2007). O estabelecimento do novo ministério veio acompanhado de uma série de dificuldades, tais como: falta de autonomia, sobreposição de poderes, carência de linhas de atuação política, contestação de cargos, clientelismo, entre outros (CALABRE, 2005).

O segundo fator que assinalou o governo Sarney está relacionado com a consecutiva contração dos investimentos públicos no campo da cultural ao longo dos anos 80. Na tentativa de procurar novas fontes de recursos para as atividades culturais, em 2 de julho de 1986, o presidente Sarney promulgou a Lei nº 7.505, de incentivo à cultura, durante a gestão do ministro Celso Furtado. A Lei Sarney funcionava com base no mecanismo de renúncia fiscal. A forma como se estruturou foi parte de inúmeras críticas durante seu período de vigência (NASCIMENTO, 2007). A Lei Sarney deslocou o financiamento da cultura para o mercado de modo muito particular. Recorrendo a uma política de leis de incentivo, o Estado abriu mão de impostos para que as empresas investissem em cultura utilizando o dinheiro público, já que esses recursos são provenientes de renúncia fiscal; assim o dinheiro é público, porém as decisões passam a ser do mercado. Isso gerou uma modificação marcante no sistema cultural brasileiro, ainda não analisada em toda a sua plenitude.

As falhas no emprego da lei de incentivo do governo Sarney não puderam ser corrigidas e aperfeiçoadas no governo subseqüente, do presidente Fernando Collor de Melo. A Lei Sarney foi extinta em 1990, como parte de uma ação considerada

desmanche da estrutura voltada para a cultura, que se tornou uma marca do governo Collor (1990-1992) (CALABRE, 2005; NASCIMENTO, 2007). “O afã neoliberal de Collor desmonta, como um bárbaro, quase todas as instituições culturais do país”. (RUBIM, 2007, p. 7)

De acordo com a tática de diminuição da presença do Estado na economia, o Ministério da Cultura foi extinto ao lado de outros vários órgãos federais ligados ao campo cultural. O esvaziamento do setor passou, assim, por processo de suspensão brusca e descontinuidade da estrutura e da ação estatal na cultura. Essa decisão, fundamentada na redução de gastos do Executivo, abriu o caminho para a ação do setor privado na cultura (NASCIMENTO, 2007). Todo o processo foi feito de maneira abrupta, interrompendo vários projetos, desmontando trabalhos que vinham sendo realizados por mais de uma década (CALABRE, 2005). Com a extinção do Ministério da Cultura, Collor criou uma Secretaria de Cultura, que teve como primeiro secretário Ipojuca Pontes que, em 1991, passou o cargo para Sérgio Rouanet.

Nesse mesmo ano Sérgio Rouanet criou a Lei nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet de Incentivo à Cultura, considerada um aprimoramento da Lei Sarney. Ela continuou se pautando na renúncia fiscal, dando oportunidade à iniciativa privada de investir na cultura, com a utilização de dinheiro público.

Itamar Franco tomou posse da Presidência em 1992, e sua gestão teve a marca da tentativa de reorganização do campo da cultura no Brasil. A recriação do Ministério da Cultura pode ser considerada um sinal da mudança de procedimentos. A recriação dos órgãos como a Fundação Nacional de Artes (Funarte), o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e a Biblioteca Nacional aponta para uma nova orientação ao setor cultural com o novo governo.

Em 1995 o presidente Fernando Henrique Cardoso, recém-eleito presidente do Brasil, nomeou Francisco Welffort para a pasta da Cultura, o qual, em seu discurso de posse, deixou claro qual seria a base daquele governo para a cultura no Brasil: “a parceria com o mercado é o caminho”, e foi realmente o único caminho nos oito anos de mandato de Fernando Henrique (CALABRE, 2005). Esse governo se preocupou principalmente em alastrar o uso das leis de incentivo à cultura, as quais foram ampliadas, modernizadas e desburocratizadas. Entretanto, segundo Moisés (2001), o

sistema de incentivo à cultura é um mecanismo de mercado que tem como risco a reprodução das desigualdades sociais e econômicas.

A partir de 1995, surgiram inúmeros institutos e fundações culturais mantidos por empresas privadas. Essas organizações substituíam o Estado em funções essenciais de fomento (MOISÉS, 2001). No entanto, os critérios mercadológicos orientam as ações dessas empresas; logo, delegar a gestão da cultura a essas organizações é uma forma de reforçar a hegemonia da lógica de mercado no campo da cultura.

O ministro Weffort sustentou um maior intercâmbio entre economia e cultura. O ministério trabalhou na conscientização dos setores econômicos do País para convencê-los a investir em cultura, justificando que geraria três vezes mais empregos do que a indústria. Weffort disse que queria:

> [...] sustentar a idéia do vigoroso potencial gerador de recursos da cultura, a ponto de acreditar que o próprio mercado artístico e intelectual pode garantir o retorno financeiro e sua sustentação. Acho que as verbas do Estado devem ser utilizadas sobretudo para as atividades culturais menos privilegiadas, as manifestações de menor repercussão e marketing. O problema nosso é que o cidadão que trabalha na cultura costuma desligar-se dos temas econômicos, e vice-versa (RAMOS, 2001 apud GUIMARÃES, 2007).

Desse modo, durante a gestão do ministro Francisco Weffort (1995-2002), o governo federal reduziu ao extremo o nível dos investimentos públicos no campo da cultura, repassando para a iniciativa privada a responsabilidade de decisão sobre os rumos da produção cultural. Os recursos oriundos da renúncia fiscal prevista pela lei são públicos: parte do imposto de renda devido pelas empresas ao governo. A lei permite que o setor privado decida individualmente onde esses recursos serão aplicados. Fica estabelecido um conjunto de áreas da produção cultural para as quais podem ser apresentadas propostas de trabalhos a serem patrocinadas. O que ocorre com mais freqüência é a concessão do patrocínio a projetos que tenham forte apelo comercial, ou seja, os que permitam que a empresa patrocinadora os utilize como *marketing* cultural (CALABRE, 2005).

Alguns estudos contatam que até 19% dos orçamentos de comunicação das grandes empresas brasileiras são investidos em *marketing*, e isso vai continuar crescendo nos próximos anos (SARCOVAS, 2005). om a criação das leis de incentivo, surgiu um dinheiro que não é parte desse orçamento; então as empresas usam desse

dinheiro a mais, pois está previsto em lei. Com isso se chega a outro transtorno da lei de incentivo cultural via dedução fiscal, que é a de deseducar o empresariado. É como se alguém dissesse para ele que não precisa usar o próprio dinheiro para vender a sua imagem. Isso criou uma dependência crescente desse processo. Do total de investimentos das empresas na cultura, 67% vem da utilização das leis de incentivo fiscal, isto é, são 67% de recursos que usam leis de incentivo contra 33% que não usam. Outro dado: 80% das empresas brasileiras que fazem patrocínios culturais utilizam os benefícios da lei (SARCOVAS, 2005).

A presença do mercado no campo cultural parece ter tomado uma dimensão sem retorno a uma política cultural que não considere tal dimensão. Assim, o experimento do modelo neoliberal de inverter a lógica, dando ao mercado posição decisiva na condução da cultura, colocou o Brasil na oposição do conceito de democracia cultural (NASCIMENTO, 2007).

> [...] a instabilidade decorre igualmente da incapacidade dos governantes de formularem e implementarem políticas que transcendam os limites dos seus governos e tornem-se políticas de Estado no campo da cultura, como acontece em outras áreas da administração federal, a exemplo da Educação, da Saúde, da Ciência e Tecnologia e das Relações Exteriores. Políticas, portanto, que exijam continuidade independente dos governos no poder, porque alicerçadas em interesses estratégicos pactuados socialmente em políticas de prazos, médios e longos. A tradição autoritária das políticas culturais nacionais mais ativas tem impossibilitado, igualmente, que elas possam ser discutidas e negociadas com a sociedade civil, em especial com os setores interessados em cultura, e por conseqüência, traduzidas em políticas públicas de cultura. Isto é, políticas que podem emanar do governo, mas que, ao passarem pelo crivo do debate crítico com a sociedade civil, se transformam em políticas públicas de cultura. Tais políticas democráticas também detêm mais possibilidade de transcenderem esta comprometedora tradição de instabilidade. (RUBIM, 2007, p. 11)

Para Simis (2007), com a posse de Lula como presidente e a nomeação do ministro Gilberto Gil para a pasta da Cultura, passou-se a ter uma política cultural cuja concepção destaca o binômio entre diversidade e desigualdade. Ainda segundo a autora (p. 16) “[...] sem voltar para os princípios do Estado desenvolvimentista, o Estado voltou a cumprir um papel, no desenvolvimento econômico, no setor cultural, na regulação de economias da cultura, de árbitro, de legislador”.

Um dos aspectos mais positivos na avaliação da gestão Lula/Gil na cultura é a abrangência assumida como meta pelo Ministério da Cultura. Essa amplitude representa um enorme desafio de ininterrupção e de articulação dos intermináveis caminhos trilhados.

Dar atualidade ao ministério exige concretização e acolhida de novos horizontes. A continuação torna-se decisiva para a maioria dos projetos em andamento e, em especial, para alguns que têm indiscutível centralidade: o Sistema Nacional de Cultura (SNC); o Plano Nacional da Cultura (PNC); o Sistema Nacional de Informações Culturais (SNIC); a organização de uma política nacional de financiamento da cultura, que recoloque o Estado em seu lugar; os pontos de cultura; o equacionamento do tema das culturas audiovisual e digital; a consolidação institucional e política do ministério etc. (RUBIM, 2007).

A institucionalização do ministério se concretiza com seu desempenho cada vez mais nacional, através de inúmeros projetos, com destaque para os Pontos de Cultura, que já atingiram algo em torno de 500 em todo o País. A descentralização das atividades do ministério deriva também da reforma administrativa realizada logo no início da gestão, que buscou dar maior operacionalidade ao ministério e seus órgãos vinculados (MEIRA, 2004).

Se há inúmeras dificuldades de articulação, inclusive dentro do próprio Ministério, parece que existe uma política cultural desenvolvida com afinco e lucidez e, o mais importante, integrada a uma política pública. Assim a cultura vem paulatinamente sendo concebida como direito também para uma massa que, se não se beneficiava dela, é porque nem sabia que ela existe. É significativo que haja um progresso na produção de dados objetivos sobre o setor cultural, fundamental para se implementar uma política cultural e auferir seus resultados. Os Pontos de Cultura e o SNC, nesse sentido, e o Observatório Internacional de Economia da Cultura, um centro de referência da economia criativa, com sede no Brasil, que abrigaria números, estudos, textos, canais interativos, informações, toda sorte de referência e conhecimento sobre o setor, são exemplos nessa direção (SIMIS, 2007).

No entanto há um enfrentamento inevitável: a questão do financiamento da cultura. Desde a criação das leis de incentivo, que se embrenharam e contaminaram toda a estrutura institucional da cultura em seus diversos patamares, existem grandes problemas. As leis de incentivo, ao ganharem tanto destaque, parecem consumir o tema das políticas de financiamento da cultura, quando não das próprias políticas culturais. Apesar dos avanços inegáveis, com a instituição de uma política de editais

para a cultura no ministério (Fundo Nacional de Cultura) e nas empresas estatais (A Petrobras é o maior exemplo), o tema ainda merece um grande esforço para superar a lógica neoliberal que entregou ao mercado o poder de decisão acerca da cultura brasileira. A revisão ainda não terminada das leis de incentivo demonstra os limites da atuação nesse campo; mais que isso, a ausência de uma política de financiamento da cultura em plenitude corrompe muitas das iniciativas do ministério, inclusive aquela primordial de fazer o Estado assumir um papel mais ativo na cultura (RUBIM, 2007). “Acolhimento e abandono, tensão e distensão, incentivo e negligência. Esta talvez seja uma síntese possível para a cíclica atuação do Estado e suas políticas para a cultura no Brasil” (NASCIMENTO, 2007, p. 6).

Apresentados os conceitos da cultura e seu desenvolvimento no Brasil ao longo dos anos, parece importante nesse momento apresentar algumas características do campo onde se insere, dessa forma passamos a seguir a apresentar um breve histórico da formação do campo da cultura da onde se verifica a necessidade da produção de estudos sobre a cultura e as relações estabelecidas, por exemplo, com o poder, a fim de tentar compreender fenômenos observados no campo.

2.2 CAMPO DA CULTURA

As perspectivas teóricas utilizadas nos estudos sobre as organizações atualmente vêm dando ênfase ao conceito de campo. Alguns estudos sobre organizações culturais têm enfatizado as vantagens de adotar esse conceito para a análise das transformações que vêm acontecendo na área.

Nesta subseção será discutido o campo da cultura. Assim, a noção de campo será considerada em razão do fato de apresentar uma percepção maior das relações que operam dentro de um espaço social, englobando um número maior de organizações e variáveis. Dessa forma parece que se pode compreender melhor o fenômeno de que se trata neste trabalho.

Rubim, Rubim e Pitombo (2006) publicaram a obra *Atores sociais, Redes e Política Cultural*, que parece interessante para demonstrar a formação de um campo da cultura, além de apontar sua autonomização. Para os autores, a formação de um campo da cultura articula e inaugura instituições e profissões, atores, práticas, linguagens,

símbolos, ideários, valores, interesses, tensões e conflitos. Esse campo da cultura seria resultado do que os autores chamaram de autonomização relativa da cultura em relação a outros domínios, como religião e política. Ainda segundo Rubim, Rubim e Pitombo (2006), a cultura passa a ser entendida como uma esfera social e pode então ser estudada de forma singular. Os autores afirmam também que um campo social é um campo de forças no qual se admite a existência de elementos de relação, mas também onde há contestação.

> [...] a cultura não é inocente uma vez que suas expressões culturais são criadas e recriadas no jogo das relações, os antagonismos e diversidades sociais, políticos e econômicos também se fazem presentes nelas (IANNI apud SIMÕES; DARBILLY, 2006, p. 4).

Simultaneamente ao que foi denominado de autonomização relativa, há articulações que fizeram e fazem com que o campo da cultura se apresente como está hoje. Pode-se apontar uma delas como a politização, ou seja, cultura passa a ter um significado político (RUBIM; RUBIM; PITOMBO, 2006). A cultura, "[...] pois, não significa apenas um elemento do progresso material: ela é a finalidade última do 'desenvolvimento' definido como florescimento da existência humana em seu conjunto e em todas as suas formas" (CUÉLLAR, 1997, p. 33). Outro resultado da autonomização é o processo de mercantilização da cultura. Em outros termos, a cultura passa a ser vista como bem, não apenas simbólico, mas submetido à lógica do capital no que se traduz na indústria cultural (RUBIM; RUBIM; PITOMBO, 2006).

Adorno e Horkheimer (1985), teóricos críticos da Escola de Frankfurt, procuraram analisar as principais características da indústria cultural e criticaram especialmente a submissão da arte à lógica da mercadoria e da racionalidade instrumental, concluindo que os diversos produtos culturais de massa possuíam como características principais a padronização e a repetição.

Conforme Costa (2001), o conceito de indústria cultural procura determinar como a arte se deixou ficar na condição de mercadoria e, mesmo que determinados artefatos culturais venham a ter isoladamente qualidades que se diferenciem dos padrões, constituem segmentos que procuram se ajustar à lógica do consumidor e de circulação de mercadoria.

A discussão de Adorno e Horkheimer (1985) sobre indústria cultural alimentou uma acalorada polêmica sobre a mercantilização da cultura. O núcleo do debate é que

a espontaneidade criativa do sujeito se transformou em simples meio de consumo. Adorno e Horkheimer (1985, p. 114) afirmam que “[...] a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma”. Durante todo o século XX, principalmente na segunda metade, aponta-se um crescimento das indústrias culturais com uma congruência crescente entre as artes e tais indústrias. Essa aproximação resultou na subordinação das primeiras ao grande capital e na mercantilização significativa da produção cultural (LIMA, 2007).

Dessa forma, pode-se perceber a mudança da lógica nas expressões artísticas; a arte pela arte deu lugar à arte pelo mercado. Assim mudou-se o caráter artístico de peças de teatro, festivais, *shows* etc. para se atender ao “*show business*”.

Para Faria e Ferron (2003), a crise em que se vive neste início de século e de milênio não é só social e econômica, mas de culturas e de valores humanos. O ser humano necessita de bens materiais e também busca bens simbólicos e imateriais (culturais). A cultura política, as trocas entre as pessoas, a humanização das relações sociais podem e devem ser modificadas também pela ação cultural. Ainda segundo os autores, a produção material e a cultural convergem, hoje, para a mercantilização das ações humanas. Conforme os mesmos autores, o mercado passa a ser o norteador também das ações culturais e o ser humano gerador de cultura tem de se adaptar às regras dessa “mão invisível” da economia. O discurso neoliberal marca a cultura só no seu aspecto mercadológico, considerando o ser humano como mero consumidor passivo de produtos culturais pré-fabricados. Através da globalização, promove-se o desenraizamento cultural, desfazendo, assim, modos de vida locais e expropriando milhões de suas referências culturais e de suas próprias vidas.

Assim, segundo Lima (2007), pode-se afirmar que há conflitos entre as percepções da academia, das organizações privadas e do poder público quanto ao tratamento dado à gestão da cultura. Enquanto os pesquisadores do campo da cultura tendem a olhar a produção mercantil da cultura como de baixo valor, ou atrelada aos objetivos do mercado, os gestores públicos tendem a desprezar o potencial produtivo das atividades culturais as considerando despesas. Já os empresários conceberam a cultura, muitas vezes, como uma oportunidade de *marketing*, investimento com retorno de imagem, transformando a lógica da arte pela lógica do mercado. A autora também

lembra que hoje há alguns indícios de que passou-se a perceber que a produção mercantil de bens culturais, por lidar com o simbólico e a formação de identidade dos indivíduos e das nações, tem particularidades as quais não podem ser desprezadas, principalmente pelo Estado.

Nesse contexto, Ramalho Filho (2002) destaca a potência destruidora do neoliberalismo globalizado manifestando-se gravemente pela tentativa de uniformização do mundo, o que leva ao pensamento único, à padronização de valores, atitudes, comportamentos, produtos, estilos de vida e espaços urbanos. Ainda de acordo com o autor, as sociedades supostamente globais estão sendo comandadas, hoje, pelos ideais e estilo de vida de apenas uma delas – a norte-americana –, como se as demais estivessem hipnotizadas por um processo de "macdonaldização" do mundo. É nesse sentido que as políticas culturais devem ser efetivas, a fim de evitar esse processo de destruição da cultura-nação. Essa unificação cultural põe em risco a identidade e o simbolismo do patrimônio cultural local, regional e nacional, misturando-lhes, ou mesmo superpondo-lhes concepções e valores de uma cultura mundial, decretando a morte da tradição, provocando segregações e frustrações sociais e graves conflitos entre classes sociais e entre o local e o global. (RAMALHO FILHO, 2002). Sintomático desse processo na última década, conforme destaca Calabre (2005), foram intensificadas as discussões acerca da responsabilidade do Estado sobre a produção cultural nacional e dos princípios que devem reger a elaboração das políticas culturais, tanto no âmbito da administração federal como no dos governos locais.

> A globalização não está apenas presente nas esferas econômica e social, mas também na área cultural. A hegemonia cultural pode mesmo servir à dominação econômica e política, como demonstrou Antonio Gramsci. Na área cultural, a globalização não esta limitada à promoção de valores de mercado como valores universais, mas conduz à imposição de uma monocultura, a dos Estados Unidos, sobre toda a "vila global" [...]. Não se pode rebaixar a cultura e a indústria cultural simplesmente à sua dimensão econômica os produtos e serviços culturais transmitem valores que projetam a diversidade criativa de indivíduos e povos. (MANIFESTO DA FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DOS SINDICATOS DE ESPETÁCULO, DO AUDIOVISUAL E ARTES CÊNICAS apud BRANT, 2003, p. 9)

Após a descrição da formação do campo da cultura, parece conveniente apresentar um pouco sobre os conceitos de campo organizacional, que também serão tratados neste trabalho.

2.2.1 Campo organizacional

Pode-se observar nos estudos organizacionais o grande número de trabalhos que utilizam a noção de campo, prevalecendo nesse sentido a lógica institucionalista presente nos trabalhos de DiMaggio e Powell, seus maiores representantes.

Para DiMaggio e Powell (2005), campo organizacional diz respeito a uma área na qual se encontram os fornecedores-chaves, os consumidores e produtores de recursos, as agências reguladoras e outras organizações que produzam serviços similares. Os autores afirmam, ainda, que:

> A virtude desta unidade de análise é que ela dirige nossa atenção não apenas para firmas em competição, como faz a abordagem da população [...] ou para redes de organizações em interação real como faz a abordagem da rede interorganizacional [...] mas para a totalidade dos atores relevantes. Ao fazê-lo, a idéia de campo corresponde à importância tanto da conectividade quanto da equivalência estrutural. (DIMAGGIO; POWELL, 2005, p. 76)

Peci (2006, p. 4) afirma que o conceito de campo organizacional que DiMaggio e Powell (2005) desenvolvem é:

> [...] similar ao conceito de setor societal (MEYER e SCOTT, 1992), um setor que inclui todas as organizações de uma sociedade que oferecem um determinado tipo de produto ou serviço junto com o conjunto de organizações associadas: fornecedores, financiadores, reguladores e assim por diante.

Peci (2006, p. 5) ressalta que a definição de campo organizacional, conforme apresentam DiMaggio e Powell (1991) em seu principal trabalho, *The new institutionalism in organizational analysis*, "[...] é uma definição-chave que vai guiar a agenda empírica do novo institucionalismo". A autora ainda destaca que:

> [...] os autores objetivam explicar os processos de estruturação (ou definição institucional) de tais campos organizacionais [e] que existem à medida que são "institucionalmente" definidos; ou seja, são caracterizados por uma ampliação do grau de interação entre as organizações no campo, pela emergência de estruturas de dominação e padrões de coalizão, além de um maior conhecimento mútuo entre os participantes envolvidos no mesmo empreendimento. (PECI, 2005, p. 4)

Já Vieira e Carvalho (2004) entendem como campo uma rede constituída de várias organizações que mantêm relações mútuas de dependência e possuem em

comum um mesmo sistema de valores, as quais, dessa forma, ficam sujeitas ao mesmo sistema regulador.

> O campo organizacional pode ser definido, a partir de um problema compartilhado por uma rede de organizações que interagem [...]. Fazer parte de um campo organizacional é, para uma organização, participar de uma grande rede não-estática e ser participante de um espaço identitário de organizações consideradas relevantes, criada pelas inter-relações que se estabelecem [...]. (VIEIRA; CARVALHO, 2003, p. 17)

No entanto, para Colignon (1997), o campo organizacional é composto de lógicas institucionais contraditórias. Essas lógicas representam conjuntos de práticas materiais e conjuntos de princípios simbólicos organizacionais. Dessa forma, a lógica institucional não é estática; muda com alterações na configuração institucional em que se verificam o apoio e a oposição das práticas materiais e simbólicas por parte dos grupos envolvidos.

Desse modo, em vez de um sistema de valores comum, na visão de Colignon (1997), encontram-se no campo diferentes sistemas de valores e significados que estão em disputa pelas posições de poder.

Ainda de acordo com Colignon (1997), o processo de estruturação precede e constitui o de institucionalização. Para explicar as mudanças institucionais, o autor analisa separadamente os temas “configurações institucionais” e “ações sociais” de forma a revelar o fator “dominação” como um dos caminhos para a institucionalização. Ele contrapõe o argumento de Selznick e demais institucionalistas, que tendem a focar nas conseqüências da institucionalização e consideram os ambientes organizacionais como homogêneos, integrados e tecidos por ações exclusivamente pré-concebidas. Além disso, destaca como foco as causas das estruturas, práticas e políticas organizacionais. Segundo Colignon (1997), essas causas são produtos de um contingente de relações de “lógica institucional contraditória” e ações estratégicas praticamente conscientes. Portanto, institucionalização é a variável dependente na qual contradições institucionais do nível social e níveis de ação dos conflitos sociais são fatores internos ao modelo, possibilitando uma explicação alternativa para a institucionalização.

> Organizations act as a result of a decision to act, and those decisions are shaped by struggles around competing substantive interests. Thus, organizational action is an indeterminate outcome of substantive struggles between groups, with different

> resources, and operating with varying skills in locations of diverse opportunities and constraints. The resources of these struggles are not individual attributes but relations among people. (COLIGNON, 1997, p. viii).

Essa visão está de acordo com as críticas de Vieira e Carvalho (2003) e Misoczky (2003), os quais afirmam que a perspectiva institucional, ao ignorar uma variável central aos estudos organizacionais que é o poder, estudando apenas os valores predominantes no campo e a institucionalização dos fenômenos organizacionais, deixa espaço a críticas quanto a sua utilização para explicar alguns fenômenos observados nas organizações.

O entendimento do conceito de campo é imprescindível para a compreensão dos microcosmos autônomos no interior do macrocosmo social, pois "O campo, então, não é senão um pequeno espaço dentro do mundo social, regido por suas leis e seus códigos próprios" (CARVALHO, 2003). Para Madeiro (2004), mesmo consideradas como exigências do campo, essas leis e regras podem ser quebradas, distorcidas ou mudadas. A estrutura do campo é constituída por suas regras de funcionamento, que estão sempre em jogo.

Misoczky (2003, p. 13) recorre a Wacquant (1992) para lembrar que o campo, para Bourdieu, "[...] é um sistema padronizado de forças objetivas, uma configuração relacional dotada de gravidade específica, imposta a todos os objetos e atores que entram nele", refletindo forças externas de acordo com a sua estrutura interna.

> Um campo é simultaneamente espaço de conflito e competição, campo de batalha em que os participantes visam ter o monopólio sobre os tipos de capital efetivos, e sobre o poder de decretar hierarquias e uma "taxa de conversão" entre todos os tipos de autoridade no campo do poder. (MISOCZKY, 2003, p. 13)

Segundo Misoczky (2003) no desenvolvimento do campo, suas formas e divisões tornam-se objetivo central, pois modificações na distribuição, na disposição e no peso relativo aos tipos de capital (ou seja, formas de poder) geram mudanças na estrutura do campo. A autora ainda ressalta que os campos sociais pertencem a um espaço social global, o qual é um campo de forças e de lutas em que se encontram tipos de capitais diferentes que vão determinar a estrutura do campo e, assim, são objetos de disputa.

O campo pode ser compreendido, de acordo com Misoczky (2002, p. 26):

> [...] como um espaço de posições, entre atores sociais, em uma relação de mútua exclusão. O campo é uma construção empírica, só podendo ser descrito a partir de critérios que precisam dar conta de um conjunto de diferenças que separam os atores ou que permitem que um conjunto de relações apareça. A partir desses critérios se reúne atores sociais, essenciais para revelar as posições com relação aos tipos de capital/recursos de poder em disputa. Ou seja, o campo é definido pela especificidade da luta e por aquilo que nele está em jogo.

Conforme Thiry-Cherques (2006), para Bourdieu os campos não são estruturas fixas. São produtos da história das suas posições constitutivas e das disposições que elas privilegiam. O que determina a existência de um campo e demarca os seus limites são os interesses específicos, os investimentos econômicos e psicológicos que ele solicita a atores dotados de um *habitus* e as instituições nele inseridas. O que determina a vida em um campo é a ação dos indivíduos e dos grupos, constituídos e constituintes das relações de força, que investem tempo, dinheiro e trabalho, cujo retorno é pago consoante a economia particular de cada campo.

O campo tem propriedades universais, presentes em todos os campos e características próprias. A busca pela dominação do capital faz com que os atores pertencentes ao campo lancem mão de estratégias que lhes permitem conservar ou conquistar posições (THIRY-CHERQUES, 2006).

> O campo é um espaço estruturado de posições (postos) que podem ser analisados [...] independentemente das características dos seus ocupantes. Mas [...] as posições na estrutura do campo são, em parte, determinadas pelos seus ocupantes e correspondem a um estado não-permanente de relações de força [...]. A estrutura do campo é dada pelas relações de força entre os atores (indivíduos e grupos) e as instituições que lutam pela hegemonia no interior do campo, isto é, o monopólio da autoridade que outorga o poder de ditar as regras, de repartir o capital específico de cada campo. A forma como o capital é repartido dispõe as relações internas ao campo, isto é, dá a sua estrutura. (BOURDIEU apud THIRY-CHERQUES, 2006, p. 37)

No conceito de espaço social, torna-se clara a idéia da existência de diferenças e oposições originárias do conceito de classes sociais (BOURDIEU, 1996). Para o autor, todas as sociedades se apresentam como espaços sociais, ou seja, como estruturas de diferenças que se pode compreender se não se construir o princípio gerador que funda as diferenças na objetividade e que estrutura a distribuição das formas de poder ou tipos de capital eficientes no universo social considerado. A percepção desse princípio possibilita construir empiricamente um campo mutável, tanto em termos da dinâmica da conservação como no da transformação da estrutura de distribuição das propriedades

ativas desse espaço (BOURDIEU, 1996). O entendimento do princípio de diferenciação permite compreender o que impulsiona os atores do campo a agirem de determinada forma, inclusive na conservação de sua posição.

Assim entende-se que o campo da cultura é formado por atores-chaves, os quais estão estruturados em posições que são determinadas pelo capital (poder) que cada um consegue acumular dentro das disputas travadas nesse campo. À medida que os interesses do campo mudam, essas posições também vão se alterar, uma vez que o campo não é uma estrutura fixa e, com isso, a lógica do campo também se transforma.

Visto que poder é um aspecto central para compreensão de um campo e das relações entre os atores que nele atuam, é importante discutir a forma como o poder será abordado neste trabalho. Como esse é um tema polêmico no âmbito da administração e dos estudos organizacionais, a próxima seção é dedicada à discussão dos principais aspectos destacados nos estudos sobre poder que contribuirão para a análise que aqui se propõe.

2.3 PODER

O estudo do poder e de suas relações é um dos mais antigos das ciências humanas e pode ser encontrado expresso já nos primeiros escritos filosóficos de Platão e Aristóteles. A origem do conceito de poder está atrelada mais propriamente à filosofia e à ciência política, mas seu uso se espalhou por todas as áreas da humanidade e dos estudos sociais, da psicologia à sociologia, da economia à antropologia, passando pela história, pelo direito, pela pedagogia e pela lingüística, cada qual com bases conceituais e objetos de análises diferentes (FARIA, 2003). O poder pode ser entendido de forma simplificada como a capacidade de um sujeito em dominar ou controlar o outro. Um dos fatores responsáveis pelo fato de o poder estar sempre em discussão são suas várias formas de se manifestar, que chama a atenção dos cientistas sociais para o seu estudo.

Vieira e Carvalho (2007) afirmam que, conforme Aubert (1994), só o amor significa tanto para o homem e para a sociedade como o poder.

> Não há ação social sem poder, sendo que todo poder supõe uma estruturação de campo, uma regulação dos comportamentos dos atores implicados, resultando, portanto, em uma relação de troca, em um jogo com regras definidas que regulam

> a ação [...], em todo campo de ação, o poder pode definir-se como a troca desequilibrada de possibilidades de ação, ou seja, de comportamento entre um conjunto de atores individuais e/ou coletivos, o que coloca a relação entre direção e o ator no centro da troca, de tal forma que a qualidade do que se troca é sempre desigual e estruturada, sendo que o domínio sobre o outro constitui a aposta central da relação (FRIEDEBERG apud FARIA, 2003, p. 85).

Vale lembrar, como destacam Vieira e Carvalho (2007), que o poder tem definições tão amplas que podem indicar fenômenos sociais relacionados à ação do ator social ou à prática social do homem, ou ainda a fenômenos físicos. Os autores citam a definição sobre poder de Bobbio (1986), o qual afirma que "[...] o poder é concebido como capacidade de agir do indivíduo, e também como a capacidade de determinar o comportamento do outro indivíduo. É o exercício do poder do homem sobre o homem" (p. 3). Essa concepção intencional de poder mais tarde é ampliada, segundo Lukes (1980), para abranger não só as interpretações da ação, mas também a falta de ação, considerando, dessa forma, o papel dos atores coletivos capazes de exercer poder sobre os indivíduos ou grupo. Assim "o poder é um ato" (HALL, 2006, p. 95) e sua compreensão pode apontar para a investigação de resultados de um ato de poder que pode originar a obediência ou o conflito (VIEIRA; CARVALHO, 2007).

Nesse ponto, cabe salientar as duas abordagens de estudo sobre poder: a simétrica e a assimétrica. Na concepção simétrica de poder, segundo Vieira e Carvalho (2007), destaca-se uma percepção benigna do poder; o homem é capaz de realizar-se coletiva e harmoniosamente perseguindo objetivos determinados em consenso, ou seja, em concordância de idéias "uma capacidade de ação coletiva em que todos ganham" (p. 4). A concepção assimétrica do poder, ainda segundo os autores, assume que as relações sociais e políticas desiguais por luta de recursos de poder resultam no desenvolvimento de práticas de resistência e conflito, isto é, percebe-se que há desarmonia na divisão de recursos e que, em decorrência disso, pode haver lutas e conflitos para obtenção de poder. Tal trabalho se debruça sobre essa percepção assimétrica do poder.

> [...] a história é considerada uma construção, que se realiza nas disputas de poder pela prevalência de uma visão de mundo particular. A reflexão sobre o poder e análise de suas formas de exercício não é concebida como uma opção intelectual pessimista e uma visão demoníaca da vida, mas, pelo contrário, é um caminho pelo qual, negando o determinismo histórico, os homens podem construir conscientemente seu destino (VIEIRA; CARVALHO, 2007, pp. 2-3).

Viera e Carvalho (2007) ressaltam três enfoques da abordagem assimétrica do poder: (1) a obtenção de aquiescência ou controle, (2) a relação de dependência e (3) a desigualdade.

A primeira abordagem está relacionada ao predomínio da vontade de uns sobre a de outros. O poder estaria vinculado à resistência e ao conflito, que são minimizados em relação a sua efetividade; ou seja, quanto maior a aquiescência mais se evitará o conflito. Essa abordagem está relacionada com o controle social (VIEIRA; CARVALHO, 2007), com:

> [...] a capacidade de pessoas ou grupos imporem sua vontade a outros apesar da resistência, pela dissuasão, seja na forma de suspensão de recompensas oferecidas regularmente, seja na forma de punição e na medida em que tanto a primeira como a segunda constituam uma sanção negativa. (BLAU apud LUKES, 1980, p. 827)

A segunda abordagem se refere às relações de dependência entre os atores sociais: “B se conforma com a vontade ou interesses de A, não em virtude de quaisquer ações ou ameaças discerníveis de A, mas em virtude das relações mesmas entre A e B” (LUKES, 1980, p. 828).

A terceira abordagem está ligada a “[...] uma noção distributiva que focaliza as capacidades diferenciais dos atores dentro de um sistema para assegurar vantagens e recursos valiosos, mas escassos” (LUKES, 1980, p. 828).

Dessa forma, apropriando-se de Faria (2003), pode-se entender poder como a habilidade que possui um indivíduo, uma classe social ou um grupo de determinar e alcançar seus interesses, objetivos específicos, mesmo contra a oposição ao exercício dessa habilidade e sem nenhuma restrição ao nível estrutural em que tal habilidade esteja baseada.

Estabelecidos os contornos a respeito do poder, a seguir serão explanadas algumas fontes ou recursos de poder de que os diversos indivíduos podem fazer uso para se apropriarem do poder em determinado campo.

2.3.1 Recursos e relações de poder

Um aspecto importante no estudo sobre poder está ligado às bases, ou determinantes, ou ainda fontes de poder, que, segundo Vieira e Carvalho (2007), dizem respeito aos recursos que os atores (indivíduos ou grupos) detêm e que dessa forma traduzem-se na capacidade de exercitar o poder sobre outrem. “O poder é o meio através do qual conflitos de interesse são, afinal, resolvidos. O poder influencia quem consegue o quê, quando e como” (MORGAN, 1996, p. 163).

Para Morgan (1996) enquanto algumas pessoas vêem o poder como um recurso, por exemplo, como alguma coisa que alguém possui, outras o enxergam como uma relação organizacional caracterizada por algum tipo de dependência, por exemplo, como um tipo de influência sobre alguma coisa ou alguém.

Não é objeto deste trabalho a análise das configurações de recursos de poder que são desenvolvidas pelos autores, no entanto, a seguir serão apresentadas algumas das concepções dos principais autores sobre poder, para ao fim se assinalar a escolha feita para este estudo.

Weber (apud FARIA, 2003, p. 73) entende poder como “[...] a probabilidade de impor a própria vontade, dentro de uma relação social mesmo contra a resistência e qualquer que seja o fundamento desta probabilidade”. Na concepção weberiana, as diferenças sociais podem ter vários princípios explicativos. O critério mais relevante é dado pela dominância de uma forma de organização ou pelo peso particular que cada uma das diversas esferas da vida coletiva possa ter. Desse modo, o predomínio da esfera econômica nas sociedades capitalistas modernas tornou a riqueza e as propriedades como os principais fundamentos da posição social, enquanto nas sociedades feudais valorizava-se a origem como principal elemento de classificação (BARBOSA; QUINTANEIRO, 2003).

Galbraith (1989, p. 3), ao interpretar a concepção weberiana de poder, vista por ele próprio como “[...] uma definição próxima à compreensão cotidiana [...] ”, afirma que há poder quando “[...] alguém ou algum grupo está impondo sua vontade e seu objetivo (ou objetivos) a outros, inclusive aos que se mostram relutantes ou contrários”. Segundo esse entendimento, quanto maior a capacidade de impor tal vontade e atingir o correspondente objetivo, maior o poder desse indivíduo ou grupo. Ainda conforme

Galbraith (1989), há três formas de utilização do poder e também três fontes ou atributos que conferem a alguém o direito de usar esse poder: (1) o poder condigno – sujeição da outra parte pela potencial capacidade de lhe impor uma conseqüência consideravelmente desagradável ou dolorosa pela não sujeição –, que é o poder gerado pela recompensa negativa advinda do ato não-conforme ao esperado; (2) o poder compensatório – ao contrário do anterior, obtém a sujeição a partir de uma recompensa positiva ao ato conforme –, em que a recompensa pecuniária nas organizações é a forma mais comum de expressão desse poder; e (3) o poder condicionado, que é exercido quando, através da persuasão, educação ou compromisso voluntário, consegue-se submeter o indivíduo ou grupo à vontade alheia. As três fontes que paralelamente agem com esses instrumentos são: (1) a personalidade ou liderança no senso comum, a qual consiste nos atributos pessoais que podem, também, dar acesso a um dos instrumentos do poder; (2) a propriedade ou riqueza, que é a posse sobre o capital e/ou bens de produção; e (3) a organização, entendida aqui como grupo de pessoas unidas para alcançar um propósito definido.

Etizioni (1974, p. 32) considera o poder a "[...] habilidade de um indivíduo para induzir ou influenciar outro a seguir suas diretrizes ou quaisquer outras normas por ele apoiadas". O autor realizou um dos mais antigos estudos a respeito de recursos de poder, e segundo esse modelo proposto por Etizioni (1974), são três os tipos de poder: (1) o coercitivo, que utiliza de uma abordagem comportamental para controlar seus subordinados, ou seja, quando eles são eficientes, recebem prêmios, quando não, são punidos; (2) o normativo, caracterizado por empregar um controle moral e ético, baseado em congratulações verbais e no reconhecimento social; e (3) o remunerativo, que visa somente à utilização de incentivos econômicos, o controle, o ser humano como *homo economicus*. O Quadro 1 apresenta as tipos de poder de acordo com Etizioni (1974).

Tipos de Poder	**Controle utilizado**
Coercitivo	Prêmios e punições
Normativo	Moral e ético
Remunerativo	Incentivos econômicos

Quadro 1: Tipos de poder
Fonte: ETIZIONI, 1974.

Já Morgan (1996) apresenta outras fontes de poder descritas no quadro 2, as quais dão aos membros da organização uma variedade de meios para ampliar os seus interesses, resolvendo ou perpetuando os conflitos organizacionais.

1. Autoridade formal
2. Controle sobre recursos escassos
3. Uso da estrutura organizacional, de regras e de regulamentos
4. Controle do processo de tomada de decisão
5. Controle do conhecimento e da informação
6. Controle dos limites
7. Habilidade de lidar com a incerteza
8. Controle da tecnologia
9. Alianças interpessoais, redes e controle da “organização informal”
10. Controle das contra-organizações
11. Simbolismo e administração do significado
12. Sexo e administração das relações entre sexos
13. Fatores estruturais que definem o estágio da ação
14. O poder que já se tem

Quadro 2: As mais importantes fontes de poder
Fonte: MORGAN, 1996, p. 164.

De acordo com Morgan (1996), a (1) *autoridade formal* é a mais clara fonte de poder numa organização, o tipo de poder legitimado que é respeitado e conhecido por aqueles com quem interage. Consoante Weber (2006), a legitimidade é uma forma de aprovação social essencial para que alguém tenha direito de mandar em alguma área da vida humana e quando aquele que é mandado considera um dever obedecer. À medida que os que estão sujeitos a um tipo de autoridade em uso aceitam e respeitam a natureza dessa autoridade, esta acaba servindo como uma forma de poder. Caso ela não seja respeitada, o poder se torna vazio e passa a depender de outras fontes, mencionadas no quadro 1. Quanto ao (2) *controle de recursos escassos*, refere-se à posse de recursos dos quais a organização depende para se perpetuar, como dinheiro, materiais, tecnologia e funcionários. Uma habilidade de exercer o controle sobre qualquer desses recursos pode, dessa forma, oferecer importante fonte de poder dentro das organizações e entre elas. Já o (3) *uso da estrutura organizacional, de regras e de regulamentos* está vinculado ao seu emprego como instrumento racional que tem por objetivo colaborar no desempenho de uma tarefa. Uma visão política desses elementos sugere que em muitas situações eles são o resultado e o reflexo de uma luta pelo

controle político. Regras e regulamentos são, assim, criados, evocados e usados de maneira tanto proativa como retroativa dentro do quadro de relações de poder. Todos os regulamentos burocráticos, os critérios de tomada de decisões, os planos e as programações, as promoções e os requisitos de avaliação de cargos, bem como outras regras que orientam o funcionamento organizacional, dão poder potencial a controlados e controladores.

Segundo Morgan (1996), o (4) *controle do processo decisório* é uma possibilidade de influenciar os resultados, já que as organizações podem ser concebidas como sistemas de tomada de decisões. Portanto, o indivíduo ou grupo que possa agir de modo claro no processo de tomada de decisão tem o poder de exercer uma grande influência sobre os negócios da organização à qual pertence. O (5) *controle do conhecimento e da informação* guarda relação com o *controle do processo decisório*, pois a idéia de que o poder emana da pessoa que é capaz de estruturar a atenção em relação a determinados assuntos de maneira efetiva deve deter-se ao capital de conhecimento e das informações como fontes de poder. O (6) *controle dos limites* está relacionado ao monitoramento e controle das transações de interface bilaterais, em que pessoas são capazes de obter considerável poder. Assim, é possível falar dos limites entre grupos de trabalho ou de departamentos, bem como entre uma organização e os seus ambientes. A (7) *habilidade de lidar com incertezas* dá ao indivíduo, grupo ou subunidades poder no todo organizacional, uma vez que organizações implicam certo grau de interdependência de forma que situações descontínuas ou imprevisíveis em algum lugar da empresa têm reflexos no funcionamento das demais partes. O (8) *controle da tecnologia* provê aos seus usuários a habilidade de chegar a resultados na atividade produtiva, fornecendo a eles também uma habilidade de manipular essa força produtiva e fazendo-a trabalhar eficazmente em favor dos objetivos dos próprios usuários. As (9) *alianças e redes* fazem com que o indivíduo possa adquirir informações importantes antes que os outros indivíduos da organização, podendo usá-las para exercer várias formas de influência interpessoal ou produzir desenvolvimentos da forma que deseja e, então, preparar proposições em que esteja interessado.

Morgan (1996) afirma ainda que o (10) *controle da contra-organização* é uma importante fonte de poder, pois se pode dominar aquelas entidades que porventura

tenham argumentos contra o negócio da organização, como, os sindicatos. Sempre que um grupo de pessoas faz algo para concentrar poder em relativamente poucas mãos, é comum que forças opostas coordenem as suas ações para criar um bloco de ação de poder rival. Desse modo, quem detiver controle em relação ao bloco de poder rival, terá vantagem competitiva. O (11) *simbolismo e significado* é outra importante fonte de poder nas organizações e reside na habilidade que uma pessoa tem para persuadir os demais a idealizar realidade que sejam mais interessantes para alguém perseguir. A liderança envolve a habilidade de definir a realidade para os demais.

Outra fonte de poder diz respeito (12) ao *sexo e administração das relações entre sexos*, e quase sempre faz muita diferença se a pessoa é um homem ou uma mulher. Muitas organizações são dominadas por valores de sexo com relação ao outro, o que fornece mais poder a um sexo em relação ao outro. Os (13) *fatores estruturais que definem o estágio da ação* são um ponto de vista relativo à estrutura profunda de poder que leva a reconhecer a importância de fatores tais como relações de classe na determinação do papel que se ocupa dentro das organizações e, conseqüentemente, do tipo de oportunidade estrutural e de poder a que se tem acesso. Por fim (14) *o poder que já se tem* diz respeito a usar o poder que já se possui para adquirir ainda mais poder utilizando uma das fontes de poder anteriormente expostas (MORGAN, 1996).

É importante destacar que, conforme Faria (2003), as estruturas não são meros instrumentos de exercício de poder. Elas não podem ser diretamente tomadas senão como campos em que se operam as relações sociais; essas sim espaços de realização das relações de poder. Dessa maneira, as relações de poder não são relações entre indivíduos em si mesmos, mas entre classes, categorias ou grupos sociais, que têm como campo de realização as estruturas e as condições de sua constituição e exercício que devem ser buscadas tanto nas relações abertas e manifestas quanto nas subjetivas e inomináveis, quanto na organização das instituições e no ambiente e no sujeito que constitui o espaço coletivo.

De acordo com Faria (2003, p. 108) o poder pode ser entendido:

> [...] como a capacidade que tem uma classe social (ou uma sua fração ou segmento), uma categoria social ou grupo (social ou politicamente organizado) de definir e realizar seus interesses objetivos específicos, mesmo contra a resistência ao exercício desta capacidade e independentemente do nível estrutural em que capacidade esteja principalmente fundamentada.

Ainda segundo o autor, é um equívoco supor que, uma vez desvendados os mecanismos do poder, já se pode enxergá-lo às claras. É certo que as relações de poder estão em toda parte, ainda que não se pretenda reconhecê-las. No entanto, não se pode fazer do poder o centro das relações sociais, pois, desse modo, ainda que esteja em todo lugar, acaba-se por colocá-lo em parte alguma.

> É necessário saber descobri-lo [o poder] onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido. Por isso, é preciso compreender o caráter simbólico do poder, essa forma invisível de seu exercício que somente pode ser exercida com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. (BOURDIEU apud FARIA, 2001, p. 72)

Faria (2003) também cita que os recursos de poder podem ser traduzidos nas bases da capacidade de realizar os interesses definidos. Essas bases (quadro 3) podem ser agrupadas em três dimensões, não-excludentes, mas não obrigatoriamente dependentes ou seqüencialmente ordenadas. São elas: (1) as articulações políticas, suas estratégias e programas, a que corresponde o desenvolvimento de competências políticas; a divulgação, através dos aparelhos, da ideologia, a que correspondem toda a trama da posse, uso e disseminação de informações e o domínio do sistema de comunicação; as atividades obscuras, que se processam à margem do sistema institucional em "segredo", que dizem respeito ao psiquismo dos sujeitos e do grupo ou aos compromissos não-formalizados que visem garantir apoio político que não pode ser manifestado na instância coletiva; (II) a autoridade legítima como foi definida por Weber (legal, tradicional ou carismática); (III) a coerção (direta indireta e sutil), geralmente empregada quando os demais mecanismos ou bases não logram garantir a consecução dos objetivos, pois se trata de uma base politicamente muito onerosa. O exercício de poder, quando se utiliza desses recursos de articulação política, da autoridade e da coerção, não o faz apoiada em uma única base. O recurso da articulação, ainda que muitas vezes possa ser usado como um anteparo com relação ao emprego da autoridade legal ou da coerção, não pode prescindir totalmente da estrutura legal ou coercitiva que venha a garantir a permanência institucional às metas perseguidas pelo grupo social.

BASES	TIPOS		
(I) Articulação política	**Orgânica**	**Oportunista**	**Encoberta**
	Ideológica	Pontual	Oculta ou obscura
	Estratégica	Circunstancial	Inominável
		Tática	De bastidores
(II) Autoridade	**Legal**	**Tradicional**	**Carismática**
	Racional	Patrimonialista	Exemplaridade
	Burocrática	Paternalista	Heroísmo
			Liderança
(III) Coerção	**Direta**	**Indireta**	**Sutil**
	Explícita	Implícita	Sofisticada
	Repressiva	Recalcante	Manipulativa

Quadro 3: As bases das relações de poder
Fonte: FARIA, 2003, p. 115.

Já Mello e Paulillo (2005) afirmam que os recursos de poder são as variáveis relevantes para análise dos processos de concorrência, de políticas públicas e de tomada de decisões estratégicas em um entorno produtivo ou não-produtivo. Os autores afirmam que esses recursos podem ser definidos como os recursos almejados pelos atores visando a melhores resultados e ao domínio sobre outro atores. O quadro 4 apresenta os diferentes recursos de poder segundo Mello e Paulillo (2005).

RECURSOS DE PODER	DESCRIÇÃO
Constitucionais	Regras e normas legitimadas.
Políticos	*Status* público atribuído pelo Estado, poder de representação de um ator coletivo, poder de aglutinação de um ator coletivo.
Financeiros	Financiamento adequado; incentivo fiscal modificado ou concedido, subsídio modificado ou concedido, postergação de pagamentos; suspensão de retenções; comissões sobre escala de produção; cotas promocionais, crescimento da demanda; crescimento da produção; ganhos de produtividade agrícola e/ou industrial; redução nos custos de produção e/ou transação; aumento das exportações etc.
Tecnológicos	Conhecimento adquirido, emprego de tecnologias agrícola, industrial, gerencial e da informação; intensificação de manutenções; controle de processos e/ou de matérias-primas específicas; elevados investimentos em P & D; certificação etc.
Organizacionais	Infra-estrutura institucional (institutos de pesquisa, centros de treinamento, agências de *marketing* etc.); informações compartilhadas e propagandas; parcerias, consórcios, informações ocultadas; proximidade de fornecedores e/ou de consumidores; terceirização e subcontratação; utilização de marca; concentração técnica e econômica da produção; integração para frente e/ou para trás; controle do mercado interno e/ou externo; condições edafoclimáticas e de logística favoráveis; maior aproveitamento de subprodutos do processo produtivo; diferenciação do produto; formação de *pools* de comercialização; elaboração de contratos de fornecimento etc.
Jurídicos	Direitos de propriedade intelectual, recursos sobre *antidumping*, ajuizamento de ações etc.
Simbólicos	Educação, aspectos familiares, estrutura social, crenças, instituições, valores espirituais e materiais transferidos e rotina setorial.

Quadro 4: Tipo de recursos de poder
Fonte: MELLO; PAULILLO, 2005, p. 19.

A sociologia de Bourdieu pode proporcionar uma síntese que inclui, de modo que parece apropriado à analise das relações de poder no campo da cultura, os diversos recursos de poder que os autores consideram no seu conceito de capital.

Segundo Mangi (2006), a noção de capital proposta por Bourdieu se distancia da noção de capital da tradição marxista indo além da concepção econômica convencional, que se caracteriza, prioritariamente, pelas operações de investimento transmitindo-se por herança, e sua reprodução se dá através da habilidade do seu detentor de investi-lo. Para Bourdieu, capital é um recurso de poder: indivíduos e grupos lançam mão de uma variedade de recursos materiais, culturais, sociais e simbólicos para manter e melhorar sua posição na ordem social vigente. Swartz (apud MANGI, 2006) afirma que Bourdieu conceitua esses diversos recursos como capitais à medida que passam a funcionar como uma "relação social de poder", ou seja, quando se tornam valiosos e, conseqüentemente, objetos de disputa. Assim, pode-se entender os capitais como trunfos de um jogo que comandam a estrutura do campo e a ocupação de posição nas lutas para conservá-lo ou transformá-lo.

Dessa luta entre os atores envolvidos em cada campo resultam processos de acumulação ou de transformação. Os atores podem atuar para aumentar ou conservar seu capital (poder) em conformidade com as regras tácitas do jogo e com os pré-requisitos da sua reprodução; mas eles também podem transformá-lo, parcial ou completamente, pela mudança das regras imanentes do jogo por meio de estratégias que mudam, por exemplo, o valor dos diferentes tipos de capital (BOURDIEU; WACQUANT apud MISOCZKY; VIEIRA, 2003).

As lutas inerentes aos campos sociais e a conseqüente mobilização dos tipos de capital (de poder) ocorrem pela existência de interesses em jogo. Interesse é “[...] estar em, é participar, é admitir que o jogo mereça ser jogado e que os alvos envolvidos merecem ser perseguidos” (MISOCZKY; VIEIRA, 2003, p. 56). Para os autores, os interesses são socialmente estabelecidos e apenas existem na relação com um campo no interior dos quais certas coisas são importantes e outras são indiferentes para os atores socializados, organizados de maneira a criar diferenças correspondentes às diversidades objetivas nesse campo. Ao mesmo tempo, querer fazer parte das mudanças na estrutura de poder em um campo é ter em comum com os oponentes a

concordância com o fato de que “[...] vale a pena luta e a respeito das coisas que estão em jogo no campo” (BORDIEU, apud MISOCZKY; VIEIRA, 2003, p. 56-57).

A noção de capital de Bourdieu, segundo Mangi (2006), também pode ser vista como uma tentativa de mediação, no plano teórico, entre a sociedade e o indivíduo. No primeiro nível, a sociedade seria estruturada pelas diferentes distribuições de capital. No outro, indivíduos lutam para maximizar sua posse de capital. Isso não significa que os atores possuam uma ordem, consciente e calculada, a qual buscam maximizar. Na verdade, alheios a algumas possibilidades reais e incapazes de tirar proveito ou conceber outras probabilidades devido ao seu *habitus* de classe, os atores buscam maximizar os benefícios que a posse dos capitais apropriados lhes atribui, dada a sua posição respectiva no campo. Os capitais que os atores estão aptos a reunir ao longo do tempo definem suas chances de sobrevivência e também colaboram para a representação e consolidação das distinções de classe (BOURDIEU apud MANGI, 2006). O centro de boa parte da obra de Bourdieu está, exatamente, na interação entre as diversas formas de capital, as quais se distinguem em capital econômico, capital cultural, capital social e capital simbólico. “O capital econômico refere-se à renda monetária e outros recursos e ativos financeiros, e encontra sua expressão institucional nos direitos de propriedade” (MANGI, 2006, p. 39).

O capital cultural está atrelado a bens e serviços não-econômicos e abrange uma grande variedade de recursos, desde a destreza de expressão verbal e escrita, conhecimentos gerais e preferências estéticas, até credenciais acadêmicas e a posse de bens culturais (MANGI, 2006). Esse conjunto de qualificações intelectuais pode ser adquirido pelo sistema escolar ou transmitido pela família (BONNEWITZ, 2003).

Bourdieu (apud MANGI, 2006, pp. 39-40) define capital social como o:

> “[...] agregado de recursos reais e potenciais que estão relacionados com a posse de uma rede durável de relacionamentos, mais ou menos institucionalizados, de conhecimento e reconhecimento mútuo.” Assim, o capital social de um indivíduo é determinado pelo tamanho da sua rede de relacionamentos, pelo somatório dos recursos acumulados nessa rede (tanto culturais como econômicos), e pela velocidade e eficácia com que é capaz de usufruí-la.

Desse modo, o capital social se define como o conjunto das relações sociais de que dispõe um indivíduo ou grupo. A detenção desse capital implica um trabalho de instauração e manutenção das relações, ou seja, um trabalho de sociabilidade.

O capital simbólico está ligado à honra e ao reconhecimento; apenas o crédito e a autoridade conferem a um ator o reconhecimento e a posse das três outras formas de capital (BONNEWITZ, 2003).

Bourdieu (1996) chama a atenção para o fato de que pode existir, em determinados campos, outro princípio de diferenciação, outro tipo de capital, cuja distribuição desigual é a base das diferenças constatadas. Também importante destacar, segundo Madeiro (2004), essa existência de diversos outros tipos de capital específicos que cada espaço de luta encontrará, dentro de cada campo social, um valor relativo dentro daquele espaço. No caso do campo em questão, o Festival de Dança de Joinville, a esses capitais pode-se acrescentar o capital político que, conforme Bourdieu (2004), é característico de empreendimentos políticos e das instituições permanentes. Esse capital, ainda de acordo com o autor, está presente quando um ator ocupa postos no seio do próprio partido político ou em organizações subordinadas ao partido, ou ainda em organismos de poder local ou central e em todas as empresas industriais ou comerciais que vivem em simbiose com esses organismos. Além do capital político, pode-se acrescentar o capital empresarial, que, segundo Madeiro (2004, pp. 121-122) poder ser entendido como:

> [...] próprio desta época, que valoriza a organização em oposição ao indivíduo, o profissional em relação ao amador, o estruturado em oposição ao informal. Com certeza a burocracia tem relação com essa confiança gerada nos indivíduos, principalmente em seus aspectos de controle e previsibilidade (na burocracia, teoricamente, as regras são pré-definidas, o que impediria favorecimentos e mudanças de última hora).

Ainda segundo Bourdieu (1996), os diversos tipos de capital (econômico, cultural, escolar ou social) constituem o capital simbólico que acontece, pela junção simbólica, quando os atores cumprem atos de eufemismo, de transfiguração e de conformação, produzem um capital de reconhecimento que lhes permite ter efeitos simbólicos, como prestígio, reputação e fama a seus detentores.

Conforme Madeiro (2004), em um campo nem todos os atores conseguem converter seus capitais específicos em capital simbólico, e o valor de cada tipo de capital não é fixo; dessa forma é objeto de luta constante. A taxa de conversão de cada capital em capital simbólico não é fixa, alternando de acordo com cada campo e temporalmente dentro do campo.

O capital simbólico é uma propriedade qualquer – força física, riqueza, valor guerreiro – que, percebida pelos atores sociais dotados das categorias de percepção e de avaliação que lhes permitem notá-la, conhecê-la e reconhecê-la, torna-se simbolicamente eficiente, como uma verdadeira *força mágica*: uma propriedade que, por responder às "expectativas coletivas", socialmente constituídas, em relação às crenças, exerce uma espécie de ação a distância, sem contato físico. Damos uma ordem e ela é obedecida: é um ato quase mágico. Mas é apenas em aparência uma exceção à lei de conservação da energia social. Para que o ato simbólico tenha, sem gasto visível de energia, essa espécie de eficácia mágica, é preciso que um trabalho anterior, freqüentemente invisível e, em todo caso, esquecido, recalcado, tenha produzido, naqueles submetidos ao ato de imposição, de injunção, as disposições necessárias para que eles possuam a sensação de ter de obedecer sem sequer se colocar a questão da obediência (BOURDIEU, 1996).

A análise do Festival de Dança de Joinville foi realizada, então, através da perspectiva de que forma um campo, ou um subcampo, do campo da cultura da cidade. Abordado como um campo, significa supor que no Festival de Dança de Joinville há atores providos de diferentes tipos e volumes de capital que disputam posições dentro do campo, a fim de realizarem seus interesses. Tais disputas e seus resultados influenciam o campo e sua lógica, transformando o Festival de Dança de Joinville e imprimindo diferentes direções em razão dos capitais e interesses que predominam no campo e dos valores compartilhados pelos grupos que os atores que ocupam as posições de poder representam.

No próximo capítulo, serão apresentados os métodos adotados para operacionalizar as principais noções teóricas que guiam este estudo e as estratégias de pesquisa utilizadas para tentar atingir os objetivos que foram construídos.

METODOLOGIA

Considerando o problema, os objetivos e o referencial teórico, é apresentado a seguir o plano de pesquisa que foi seguido para viabilizar a presente pesquisa.

3.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA

Por seu caráter subjetivo e sua tentativa de análise dos fenômenos sociais, esta pesquisa tem uma abordagem qualitativa, do tipo descritivo-interpretativa. Optou-se neste trabalho por uma abordagem qualitativa devido à possibilidade proporcionada por essa perspectiva em "[...] descrever a complexidade de determinado problema, analisar a interação de certas variáveis, [...] possibilitar, em maior nível de profundidade, o entendimento das particularidades de comportamento dos indivíduos." (RICHARDSON, 1999, p. 80). Amplamente utilizadas em estudos sociais, as pesquisas qualitativas buscam detalhar minuciosamente os fenômenos em estudo para uma melhor compreensão da realidade. Vieira (2004, p. 15) destacam que "[...] a versão qualitativa garante a riqueza dos dados, permite ver um fenômeno na sua totalidade, bem como facilita a exploração de contradições e paradoxos". Elas possuem caráter subjetivo ao valorizar a visão de mundo dos sujeitos e analisam os dados de forma interpretativa, produzindo resultados que não são generalizáveis (VERGARA, 2005).

A pesquisa descritiva, conforme Gil (2002, p. 42), "[...] tem como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou então, o estabelecimento de relações entre variáveis". Esse estudo busca analisar como se configuraram as relações de poder e assim influenciaram na transformação da lógica do Festival de Dança de Joinville.

Essa pesquisa apresenta um corte *seccional com perspectiva longitudinal*, ou seja, "[...] a coleta é feita em um determinado momento, mas resgata dados e informações de outros períodos passados; o foco está no fenômeno e na forma como se caracteriza no momento da coleta" (VIEIRA, 2004, p. 21). Conforme este autor, os dados resgatados do passado são, geralmente, usados também para explicar a configuração atual do

fenômeno. Os dados levantados compreenderam o período de 1983 a 2007 e a pesquisa se deu entre os meses de outubro de 2007 e março de 2008.

O estudo é teórico-empírico, cuja parte teórica foi realizada por meio de pesquisa bibliográfica nacional e internacional e a parte empírica através de estudo de caso, neste trabalho, do Festival de Dança de Joinville e dos recursos de poder que seus principais atores dispunham e a mudança da lógica do evento.

A estratégia de pesquisa adotada foi o *estudo de caso*. De acordo com Yin (2005), o estudo de caso é utilizado em diversas situações, para contribuir com o conhecimento que se tem sobre fenômenos individuais, organizacionais, sociais, políticos, e outros relacionados. De fato, o autor afirma que o estudo de caso tem se constituído como uma estratégia de pesquisa comum nas áreas de ciência política, administração e planejamento social.

A definição de *estudo de caso* dada por Yin (2005, p. 32) é: "[...] uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos". Assim, segundo Triviños (1994), nesta categoria de pesquisa, o objeto é uma *unidade* que se analisa profundamente e seu enfoque pode ser descritivo, explicativo e comparativo (método de caso comparativo ou de casos múltiplos), por justaposição, de fenômenos.

Como o objeto de estudo é o Festival de Dança de Joinville, buscando identificar os recursos de poder que os atores dispunham e as transformações na lógica do evento a partir desses recursos, o estudo de caso foi escolhido por oferecer uma perspectiva de pesquisa melhor e, dessa forma, por poder explicar o fenômeno que foi estudado, uma vez que o estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos permite um amplo e detalhado conhecimento, o que representa uma vantagem perante os outros métodos de pesquisa.

O simples acúmulo de fatos que o estudo de caso pode obter propicia ao pesquisador, utilizando-se do método dedutivo, que chegue a algumas generalizações. Porém, para Lipset (apud BRUYNE et al.,1977, p. 227): "Essas conclusões não se revelam necessariamente concretas em outros casos, mesmo semelhantes, e fontes de diferenças distintas das contidas no caso escapam inteiramente à análise".

Todavia, Lefebvre (apud BRUYNE et al.,1977, p. 227) ressalta que:

> [...] apesar dessas limitações evidentes, esse gênero de estudo de caso visa ultrapassar o particular e autoriza certas generalizações empíricas fundadas numa indução amplificadora que se esforça por penetrar na rede complexa dos fatos, dos fenômenos [...], constitui objetos de pensamento por análise e por abstração e deles deduz implicações.

3.2 QUESTÕES DE PESQUISA

As questões de pesquisa, que são resultado do desmembramento do problema de pesquisa visando sistematizar a realização do estudo, são:

a) Como aconteceu e quais foram os principais atores na formação do Festival de Dança de Joinville?
b) De quais recursos de poder dispunham os diferentes atores envolvidos com o Festival de Dança de Joinville ao longo do período de 1983 a 2007?
c) Qual a relação entre os recursos de poder dos atores e o processo de transformação na lógica do Festival de Dança de Joinville?

3.3 CATEGORIAS DE ANÁLISE

Segundo Richardson (1999), qualquer estudo científico, seja do tipo descritivo ou explicativo, contém variáveis que devem ser isoladas para serem conceituadas e operacionalizadas. Nesta subseção serão arroladas as categorias que permitiram a análise dos dados coletados, as quais serão apresentadas nas suas definições constitutiva (DC) e operacional (DO). A definição constitutiva de uma categoria de análise é aquela extraída da teoria, enquanto que a definição operacional é “[...] a ponte entre os conceitos e as observações [...]”, aquela que especifica como que a categoria será usada pelo pesquisador (KERLINGER, 1980, p. 46).

3.3.1 Atores

DC – Indivíduos, grupos ou organizações que têm uma atuação destacada no campo.

DO – Através da reconstituição histórica e da indicação de entrevistados.

3.3.2 Recursos de poder

DC – São atributos ou meios de que os atores possuem capacitando-os para a definição e realização de seus objetivos nas relações com outros atores em um campo (MORGAN, 1996). De posse desses recursos, os atores buscam "[...] melhores resultados e o domínio sobre outros atores [...]" (PAULILLO, 2001), garantindo uma posição privilegiada que lhes permitam ditar os padrões do campo e o que é legítimo.

DO – Neste trabalho optou-se por usar os capitais de Bourdieu como categoria de análise para recursos de poder. Os atores serão analisados conforme a posse de capital: econômico, cultural, político, empresarial, social e simbólico.

3.3.3 Lógica do campo

DC – A orientação predominante no campo dado pelos valores compartilhados pelos atores que detêm os capitais mais importantes.

DO – Neste trabalho escolheu-se utilizar as lógicas seguintes.

- De mercado: identificar, com base no valor dado, as ações comerciais dos atores, tais como vendas de ingressos e outros produtos, e também o licenciamento de marcas com fins de lucro. Interessa principalmente o destino dos recursos: se para acumulação e lucro, se para gastos e investimentos nas atividades (MADEIRO, 2004).
- Cultural: identificar, com base no valor dado, as ações culturais dos atores, tais como exposições de artes, apresentações artísticas e outras atividades focadas pela arte. Interessa especialmente a intenção de promoção artística.
- Política: identificar, com base no valor dado, as ações políticas dos atores, tais como nomeações através de acordos políticos. Interessa principalmente a intenção de promoção política.

3.4 COLETA DE DADOS

A pesquisa aqui desenvolvida compreendeu duas etapas de coletas de dados. A primeira, com a intenção de se aproximar mais do problema proposto, além de levantar dados importantes para a pesquisa, foi uma pesquisa de dados secundários. A segunda, a pesquisa de dados primários, procurou coletar aqueles dados que não existem e são fundamentais para o estudo.

3.4.1 Primeira etapa: dados secundários

Esta fase foi caracterizada pela pesquisa documental, em que se procurou buscar, em documento federais, estaduais e municipais, dados importantes para o estudo. Esse tipo de pesquisa se caracteriza por ser uma importante fonte de dados, assumindo que materiais diversos sobre a população em estudo podem não ter recebido o tratamento analítico adequado para transformar os dados em informação. Essa forma de obtenção de dados permite acesso a informações que não se poderia coletar de pessoas que já morreram, por exemplo. Outra vantagem que a pesquisa documental oferece é a aquisição de dados por um longo período de tempo. Entretanto nessa pesquisa alguns materiais utilizados não foram elaborados para uma pesquisa e, então, podem não ter obedecido a critérios científicos e assim acabar por favorecer viés nas análises dos dados. Além disso, a forma escrita dos dados sem interação face a face não permite ao pesquisador conseguir dados de comportamentos não-verbais (RICHARDSON, 1999; GODOY, 1995).

Os dados secundários que compreenderam esta pesquisa foram levantados no Arquivo Histórico de Joinville e na Fundação Cultural de Joinville. A maior parte dos documentos eram recortes de jornal, atas de reuniões e relatórios dos eventos. Nesses documentos pode-se encontrar dados referentes ao público participante, ao público presente nos espetáculos e aos investimentos envolvidos, além de estatutos e regimentos internos que regem as entidades participantes da organização do evento, assim como informações das dinâmicas empreendidas nos 25 anos de história do Festival de Dança de Joinville.

3.4.2 Segunda fase: dados primários

Esta etapa compreende os dados que nunca antes foram levantados. Desse levantamento fizeram parte os atores relevantes para a formação e o desenvolvimento do Festival de Dança de Joinville, com a realização de entrevistas semi-estruturadas (Anexo 1).

A entrevista semi-estruturada é comumente usada em pesquisas qualitativas e descrita por Triviños (1994, p. 146) como "[...] aquela que parte de questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses que interessam à pesquisa [...]", possibilitando "[...] amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que recebem as respostas do informante". Como principais vantagens das entrevistas semi-estruturadas, Selltiz et al. (1987) destacam sua abrangência – enquanto que na aplicação de questionários muitos indivíduos não conseguem responder por escrito, as entrevistas verbais não apresentam essa dificuldade –; a flexibilidade em corrigir enganos dos informantes quando estes interpretam erroneamente a questão; por favorecer a emergência de sentimentos subjacentes à opinião expressa; e, finalmente, a vantagem de se utilizar de recursos visuais ou outros artifícios, quando necessário, para aumentar a validade e a taxa de respostas.

A seleção dos atores selecionados para compor a lista dos entrevistados destinada à pesquisa buscou atores que tivessem feito ou que fazem parte da criação, da gestão ou que tenham sido participantes do Festival de Dança nos 25 anos de sua história. Para selecionar os atores que tiveram papel determinante na construção do Festival de Dança, foi realizada uma pesquisa exploratória de dados secundários obtidos na Fundação Cultural e no Arquivo Histórico de Joinville. Nesses documentos, que em maior parte eram atas de reuniões e recortes de jornal de diversas edições do evento, foram apontados quem eram seus coordenadores, idealizadores, diretores, presidentes, principais bailarinos convidados, críticos de dança e outros convidados do evento. Também contribuiu para definição da amostra inicial a lista de homenageados que foi elaborada pela Câmara de Vereadores de Joinville em comemoração aos 25 anos do evento. Dessa forma, a definição da amostra inicial partiu do julgamento da autora em relação a fatos que

corroborassem a participação decisiva dos atores no processo de construção e desenvolvimento do evento.

Tal método de seleção de entrevistados é chamado de “bola de neve” e, segundo Cooper e Shindler (2003, p. 170):

> No estágio inicial da amostragem “bola de neve”, as pessoas são descobertas e podem ser ou não selecionadas através de métodos probabilísticos. Esse grupo é então usado para localizar outras pessoas que possuem características similares e que, por sua vez, identificam outras pessoas. Similar a uma reserva de fontes bibliográficas, a “bola de neve” reúne sujeitos à medida que avança.

Os autores afirmam que esse modelo encontra grande utilidade em aplicações nas quais os respondentes são difíceis de serem identificados e são mais bem localizados através de redes de referência.

Após esse levantamento, chegou-se a vinte e um nomes, conforme a tabela 1. Na impossibilidade de contatar todos os atores, foram escolhidos aqueles que facilitaram o acesso e que se mostraram dispostos a participar da pesquisa. No entanto foi levado em consideração o papel que o ator em questão havia desempenhado ou desempenha dentro do Festival de Dança de Joinville.

	Nome	**Cargo/Função**
1	Afonso Imhof	Idealizador Instituto Festival de Dança. Envolveu-se no festival em 1998.
2	Albertina Ferraz Tuma	Idealizadora e Coordenadora Executiva do Festival de Dança (1983-1994).
3	Aliatar José Cordeiro	Idealizador Festival de Dança de Joinville. Envolveu-se com o festival em 1998.
4	Carlos Adauto Virmond Vieira	Presidente da Fundação Cultural de Joinville (2003-2004).
5	Carlos Tafur	Idealizador do Festival de Dança de Joinville, Coordenador Técnico de 1983 a 1985.
6	Edson Busch Machado	Presidente da Fundação Cultural de Joinville (1998-2002) e do Instituto Festival de Dança (1999-2002).
7	Hermes Ruck	Presidente da Fundação Cultural (1987-1988).
8	Ivone Fleith	Diretora Financeira do Festival de Dança (1983-1998) e idealizadora do Instituto Festival de Dança de Joinville.
9	José Francisco Payão	Diretor Financeiro de Instituto Festival de Dança (2007-atual) e Diretor Financeiro da Fundação Cultural de Joinville (2003-atual).
10	Karin Busch	Coordenadora Técnica do Festival de Dança de Joinville (1994-2000).
11	Luiz Gomes	Prefeito de Joinville (1989-1992).
12	Luiz Henrique da Silveira	Prefeito de Joinville (1998-2002).
13	Luiz Renato Zimmermann	Presidente da Fundação Cultural.
14	Marco Antonio Tebaldi	Prefeito Municipal de Joinville (2003-atual).
15	Miraci Deretti	Presidente da Fundação Cultural (1983-1986).

16	Moacir Thomazi	Presidente da Fundação Cultural.
17	Rodrigo Bornholdt	Presidente da Fundação Cultural (2004-atual) e do Instituto Festival de Dança de Joinville (2002-2006).
18	Rolf Sell	Coordenador Executivo do Festival de Dança de Joinville (1983-1994) e Coordenador-Geral (1995-1997).
19	Sílvia Regina Borges	Coordenadora Técnica do Festival de Dança de Joinville (1986-1994).
20	Wittich Freitag	Prefeito de Joinville (1983-1988/1993-1996).
21	Zelândia Ramos dos Anjos	Presidente da Fundação Cultural (1994-1997).

Tabela 1: Principais atores destacados do Festival de Dança de Joinville
Fonte: Elaboração da autora, 2008.

Selecionados os atores, foram, pelos entrevistados, apontados outros atores, que também foram contatados para serem entrevistados até que as informações se tornaram semelhantes, não mais contribuindo para o estudo. A tabela 2 informa os nomes dos entrevistados que foram convidados a fazer parte da pesquisa. Destaca-se que, em virtude de algumas opiniões guardarem informações em relação a outras pessoas envolvidas no processo, certos entrevistados preferiram manter alguns comentários no anonimato.

	Nome	**Cargo/Função**
1	Afonso Imhof	Idealizador Instituto Festival de Dança. Envolveu-se no festival em 1998.
2	Albertina Ferraz Tuma	Idealizadora e Coordenadora Executiva do Festival de Dança (1983-1994).
3	Aliatar José Cordeiro	Idealizador Festival de Dança de Joinville. Envolveu-se com o festival em 1998.
4	Beatriz Goldemann	Bailarina, coreógrafa, Diretora da Escola e Coordenadora Técnica do Festival de Dança em 1985.
5	Borges de Garuva	Teatrólogo. Atua no campo da cultura em Joinville há mais de 20 anos.
6	Carlos Adauto Virmond Vieira	Presidente do Instituto Festival de Dança e da Fundação Cultural de Joinville (2003-2004).
7	Carlos Tafur	Idealizador do Festival de Dança, Bailarino, coreógrafo e professor. Coordenador Técnico do Festival (1983-1985).
8	Helena Katz	Bailarina, crítica de dança e jurada do Festival de Dança de Joinville. Participa do Festival desde 1984.
9	Iraci Seefeldt	Diretora Executiva do Instituto Festival de Dança de Joinville. Participa do Festival de Dança desde 1994.
10	Ivone Fleith	Fundadora do Instituto Festival de Dança. Participa do Festival de Dança desde 1983.
11	João Saldanha	Bailarino e coreógrafo. Participa do Festival de Dança desde 1999.
12	Joel Ghelen	Jornalista e crítico de dança e autor de "15 Anos de Festival de Dança de Joinville". Participa do Festival de Dança desde 1998.
13	Karin Busch	Bailarina, coreógrafa e ex-Coordenadora Técnica do Festival de Dança de Joinville (1994-2000).
14	Linda Suzana Poll	Artista plástica. Atua no campo da Cultura em Joinville há mais de 20 anos.

15	Lucas Davi	Bailarino e coreógrafo. Atuou no campo da cultura em Joinville de 1983 a 1995.
16	Marcos Bragato	Jornalista e crítico de dança. Participa do Festival de Dança desde 1983.
17	Mironilce Regino	Coreógrafa e bailarina. Participa do Festival de Dança desde 1984
18	Roberto Pereira	Conselheiro Artístico do Festival de Dança, Bailarino, coreógrafo e crítico de dança. Participa do Festival de Dança desde 2002
19	Rolf Sell	Coordenador Executivo do Festival de Dança de Joinville (1983-1994) e Coordenador-Geral (1995-1997).
20	Sandra Meyer	Crítica de dança. Participa do Festival de Dança desde 1999.
21	Sylvia Regina Borges	Bailarina e coreógrafa. Foi Coordenadora Técnica do Festival de 1987 a 1994.
22	Suzana Braga	Crítica de Dança e autora de "15 anos de Festival de Dança de Joinville". Participa do Festival de Dança desde 1990.

Tabela 2: Atores que fizeram parte da pesquisa
Fonte: Elaboração da autora, 2008.

Diante da impossibilidade de encontrar pessoalmente alguns dos entrevistados que moram fora da cidade e até fora do Brasil, utilizou-se o telefone e a internet (*e-mail*) para contatá-los. No primeiro contato deito com cada entrevistado, era explicado o motivo da pesquisa e seu objetivo, deixando claro nesse ponto que se tratava de dados que iriam servir de base para a elaboração de uma dissertação de mestrado. Esse primeiro contato acontecia por e-mail ou por telefone. Se o ator selecionado mostrava-se propenso a participar do estudo então era marcado um horário para que a autora encontrasse com o entrevistado para realizar a pesquisa. Cada entrevista pessoal teve duração média de duas horas.

No entanto, alguns dos entrevistados encontravam-se fora da cidade de Joinville e outros fora do Brasil, neste caso, a autora entrou em contato por e-mail ou telefone convidando a participar da pesquisa, esclarecendo seu objetivo e finalidade e aqueles que aceitavam o convite de participar do estudo definiam se preferiam responder a pesquisa pelo telefone, por e-mail ou skype e além de apontar o melhor dia e horário para a entrevista. As entrevistas realizadas pelo telefone e skype tiveram duração média de quarenta minutos e as entrevistas enviadas por e-mail foram respondidas até cinco dias após o envio do questionário, neste caso os entrevistados eram incentivados a escrever sobre sua história com o Festival de Dança.

O questionário semi-estruturado serviu como um roteiro de entrevista com aquelas questões que deveriam ser respondidas pelos entrevistados. No entanto destaca-se que em cada caso de entrevista realizada pessoalmente ou por telefone

surgiam novas questões que eram expostas aos entrevistados. Importante destacar também que as entrevistas foram realizadas durante o mês de março de 2008.

Diante dos dados levantados fase dos dados primários e dos dados secundários partiu-se para

3.5 ANÁLISE DOS DADOS

"A análise tem como objetivo organizar e sumariar os dados de forma tal que possibilitem o fornecimento de respostas ao problema proposto para investigação" (GIL, 1994, p. 166).

A análise dos dados obtidos tanto através dos documentos relacionados quanto das entrevistas será feita via análise de conteúdo. Richardson (1985) expõe que, metodologicamente, a análise de conteúdo deve se caracterizar por (1) objetividade, (2) sistematização e (3) inferência.

A objetividade é a apresentação das regras e dos métodos empregados em cada estágio da análise de conteúdo. Para o autor:

> [...] a objetividade implica que essas descrições se baseiem em um conjunto de normas, para minimizar a possibilidade de que os resultados sejam mais um reflexo da subjetividade do pesquisados que uma análise de conteúdo de determinado documento. (p. 176)

A sistematização consiste no delineamento de regras consistentes e sistemáticas capazes de estabelecer os parâmetros necessários para decidir o que será incluído ou excluído. Assim o pesquisador deve investigar todo o material disponível, mesmo aquele que não apóia suas hipóteses e, desse modo, fará de forma completa e eficiente o teste de suas hipóteses de estudos. A inferência acontece quando uma sentença é positivada em relação a outras que já haviam sido aceitas. "Se a descrição é uma primeira etapa da análise e a interpretação a última etapa, a inferência é um procedimento intermediário que permite a passagem entre uma e outra" (RICHARDSON, 1985, p. 177). Nesse momento pergunta-se: Quem diz o quê, a quem, como e com que efeito? (BARDIN, 1979)

Bardin (1979), Richardson (1985) e Dellagnelo e Silva (2005) apresentam como etapas da análise de conteúdo: (1) pré-análise, (2) análise do material e (3) tratamento/ interpretação dos resultados. Para Richardson (1985), a primeira etapa se caracteriza

pelo levantamento dos documentos, pela leitura do material e sua organização. Bardin (1979) expõe que nessa fase acontece a seleção dos documentos, a elaboração das hipóteses. Conforme Richardson (1985), a etapa posterior, a análise do material, é fatigante e longa e se baseia na codificação, categorização e quantificação da informação. Dellagnelo e Silva (2005, p. 106) afirmam que "[...] aqui o pesquisador deixa claro os procedimentos utilizados para sustentar suas conclusões e considerações". As autoras ainda afirmam que:

> Tendo à sua disposição resultados significativos, do ponto de vista qualitativo, e fiéis, do ponto de vista quantitativo, o pesquisador pode apresentar suas inferências e interpretações relativas aos objetivos propostos previamente no estudo, ou àqueles que emergiram no trabalho, ou, ainda, especular novas possibilidades de investigação. (DELLAGNELO; SILVA, 2005, p. 107)

A terceira etapa de tratamento e interpretação dos dados é o:

> [...] momento da reflexão, da intuição com embasamento nos materiais empíricos e nos referenciais teóricos disponíveis, buscando estabelecer relações, verificar contradições, compreender os fenômenos que nos propomos estudar. É o momento de buscar os sentidos daquilo que os dados nos revelam. (DELLAGNELO; SILVA, 2005, p. 113)

Sobre as etapas da análise de conteúdo, Ricardson (1985, p. 188) afirma que "[...] a primeira responde à pergunta: que unidades de conteúdo serão consideradas? A segunda responde a que sistema de quantificação dos dados será utilizado? A última responde como se define o problema de pesquisa em termos de categorias?".

Pela sua natureza científica, a análise de conteúdo deve ser eficaz, rigorosa e precisa. Trata-se de compreender melhor um discurso, de aprofundar suas características (gramaticais, fonológicas, cognitivas e ideológicas) e extrair os momentos mais importantes. Portanto, deve se basear em teorias relevantes que sirvam de marco de explicação para as descobertas do pesquisador (RICHARDSON, 1985, p. 178). Neste ponto cabe-nos chamar a atenção para o fato de que nesse processo há também envolvido na análise de conteúdo o julgamento pessoal da autora, baseado na vivência no campo da autora que precedeu a pesquisa ora elaborada.

Diante de todos os dados levantados, foi elaborada primeiramente uma organização por ordem cronológica dos documentos com o intuito de traçar a história do Festival de Dança. Nessa parte foram selecionados os documentos que participariam da descrição

do caso diante da confirmação dos dados levantados pelos entrevistados da pesquisa. Esse levantamento também auxiliou na elaboração do roteiro da entrevista. No entanto, como já foi destacado, novas informações surgiam à medida que se avançava no levantamento dos dados primários e estas eram confrontadas com os dados levantados e com informações reveladas por outros entrevistados.

Após o delineamento dos principais fatos históricos do festival e que causaram mudanças em sua trajetória, a entrevista com os principais atores, que corroboraram com as informações levantadas e apresentaram novos fatos para a pesquisa, procurou-se identificar nas informações dados que pudessem revelar os capitais envolvidos e a possível mudança na transformação da lógica do campo. O resultado deste esforço está exposto na próxima seção, de análise dos dados.

ANÁLISE DOS DADOS

Para análise e apresentação dos dados, adotou-se a construção de uma descrição episódica, divida em três partes cujos períodos são demarcados pela mudança de lógica do campo, além de alterações nas posições e valorização de determinados tipos de capital no campo; essas são permeadas por diferentes características de participação na construção do Festival de Dança. Assim, destacaram-se atores envolvidos, capitais e eventos ocorridos capazes de influenciar na construção do Festival de Dança de Joinville. Fundamentou-se na cronologia dos períodos caracterizados pelos arranjos, pelas lutas e pelos acertos entre os atores do campo fazendo-se, no entanto, incursões e digressões temporais no texto. No entanto, antes de começar a apresentação dos dados, parece conveniente a apresentação de um contexto histórico e cultural a respeito de Joinville, cidade que realiza o Festival de Dança há 25 anos.

4.1 FORMAÇÃO DO CAMPO DA CULTURA DE JOINVILLE

A fim de delinear um contexto histórico da cidade de Joinville apresentando possíveis fatos determinantes para a realização do Festival de Dança na cidade, passa-se agora à exposição de acontecimentos históricos determinantes na construção do campo da cultura da cidade.

A discussão sobre o processo histórico-cultural joinvilense inclui, necessariamente, suas raízes germânicas por um lado e, por outro, o contato dos imigrantes com aqueles que anteriormente ocupavam as terras da região colonizada. Pelo menos quatro grupos se associam aos germânicos, que compõem a maioria, na construção da identidade cultural da região de Joinville: o português, o indígena, o caboclo (mistura dos dois anteriores) e o africano (THIAGO, 2001).

Em 1850, a Europa iniciava um processo de emigração como nunca antes visto. As razões apontadas para isso vão além da “vontade de mudar de vida”; encontram razões geopolíticas, econômicas – a Revolução Industrial –, sociais e religiosas. A Província de Santa Catarina começava então a receber mais imigrantes, principalmente os europeus, com o estabelecimento das colônias em Blumenau e nas terras da chamada

Colônia Dona Francisca na época. O povoamento da Colônia Dona Francisca (hoje Joinville), desde o início e em razão de um projeto agrícola de larga escala através de pequenas propriedades, determinou a ocupação de forma espalhada pelo interior da colônia; assim, o município tinha (e tem até hoje) vários núcleos (TERNES, 1993).

No final do século XIX até mais ou menos os anos vinte do século XX, Joinville, já elevada a município, deixou de ser uma colônia administrada pelos alemães de Hamburgo, integrando-se política e administrativamente ao cenário nacional. Mesmo assim, Schneider (apud THIAGO, 2001, p. 16), em suas memórias, observa:

> Então, apesar todas as providências tomadas pelo governo provincial [...], Joinville continuava uma pequena cidade alemã encravada no território nordeste de Santa Catarina que o nosso poeta e escritor historiador Wolfgang Ammon em 1903 [...] chamou de Klein-Deutschand (Pequena Alemanha).

O teatro falado em português seguiu sua trajetória, iniciada já em 1878, quando pela primeira vez aconteceu a apresentação de um grupo de São Francisco do Sul, o que estimulou a formação de grupos teatrais por luso-brasileiros residentes em Joinville. No começo do século XX, foi o Clube Joinville o principal reduto desse teatro, encabeçado por Ignácio Bastos, figura muito importante na cultura joinvilense daquele período (THIAGO, 2001).

Em 1922, Fritz Alt chegava à cidade e com ele certa animação cultural. Seu temperamento extrovertido e espontâneo, o talento, a cultura e as excentricidades reuniram a sua volta um interessante círculo de amizade, enriquecendo o ambiente cultural da classe média joinvilense. Atuou não somente nas artes plásticas, mas também no teatro como autor de textos, ator, figurinista e cenarista (THIAGO, 2001).

Alt representou praticamente sozinho a escultura joinvilense entre os anos trinta e sessenta. Seus trabalhos variavam desde os relevos extremos, como o do Palacete Schlemm (1930, hoje Hotel Príncipe), e os relevos e estuque dos salões da nova sede da Sociedade Harmonia-Lyra, também em 1930, dentre outros, até as esculturas em bronze. O maior referencial é o Monumento ao Imigrante, concebido e realizado por ocasião do centenário da cidade. As diversas obras públicas de Alt, principalmente os painéis do Sesi (1949) e da Biblioteca Pública Municipal Rolf Colin (1955), conferiram à então pequena cidade de Joinville um halo de grandiosidade e cultura (TERNES, 2002).

No contexto econômico após o fim da Segunda Guerra Mundial, o Brasil começou o processo de industrialização e Joinville acompanhou este sendo palco de instalação de diversas indústrias, consolidando-se como um grande centro industrial; um perfil que permaneceu até o final do século XX, quando a globalização impôs um novo quadro da economia mundial e Joinville teve que se adaptar a esse novo ambiente econômico:

> [...] a vocação joinvillense para acolher indústrias do setor metal mecânico vai representar neste momento [década de 50] o instrumento decisivo para que o município rapidamente atinja a liderança na produção econômica interna, com um parque fabril bastante diversificado [...]. (SINGER apud TERNES, 2002).

À cultura, em 1952, chegou o ucraniano Victor Kusancew, artista plástico com formação acadêmica em Viena. Era nos retratos que seu talento se mostrava com mais vigor. Ao lado de Fritz Alt, Kursancew foi referencial para artistas que ansiavam por aperfeiçoar sua arte. Seu talento levou alunos e admiradores a homenageá-lo, dando-lhe seu nome à Galeria de Arte da Casa da Cultura nos anos setenta (THIAGO, 2001).

Entre 12 e 15 de novembro de 1960, realizou-se a I Mostra de Arte Moderna – Artistas Paranaenses em Joinville, fato que certamente incrementou o intercâmbio entre artistas plásticos dos dois Estados. Fritz Alt, Victor Kusancew e Yonne Aastrup, pintora e promotora do evento, em participação especial, foram os representantes da arte joinvilense (TERNES, 2002).

Mário Avancini foi a grande revelação da década. Ex-calceteiro, na época talhador dos granitos e dos pedestais de bronze de Alt, começava a ser notado e, dali para a frente, teve chance de pôr a descoberto o seu talento. A ele, Fritz Alt teria dito: "Olha, Mário, você vai ser escultor em pedra, porque é escultor. Agora, não tenta fazer o meu serviço, porque o meu serviço é porcaria, não dá dinheiro, dá fome e trabalho” (THIAGO, 2001).

Joinville, no contexto das suas limitações do regime militar de 1964, estava em sintonia com o clima de criação e transgressão artística. O Grupo Renascença de Teatro, por exemplo, tinha uma crítica bastante apurada e reunia em torno de 30 atores, a maioria de bairro, sobretudo da Boa Vista. Ao chegar à cidade, em 1964, Miraci Deretti tomou contato com esse grupo e, em 1966, passou a dirigi-lo. Em 1968, o Renascença começou realmente um trabalho sistemático, com os ensaios da peça escrita por Deretti, intitulada "Os Palhaços". Foi num período delicado, pois o famigerado AI-5 acabara de ser instituído.

Nessas circunstâncias, a exibição de "Os Palhaços" enfrentou alguns problemas com a censura, mas foi liberada por um juiz federal e apresentada no festival de teatro de Blumenau (THIAGO, 2001).

Nessa ocasião, Apolinário Temes, recém-chegado à cidade e que, além do jornalismo, fazia teatro, apresentou um monólogo também no festival de Blumenau. Mas, quando Deretti decidiu que o grupo deveria levar "Os Palhaços" a Joinville, surgiram problemas:

> Ai, quando voltamos para Joinville, eu pensei não vou deixar esse pessoal aí na mão! Então, vamos levar essa peça em Joinville, E levamos na Lyra, independente de perguntar se queriam ou não queriam, se a censura ia permitir ou não permitir, nós simplesmente mandamos brasa [...] o delegado da polícia me disse o seguinte: “nós somos amigos, acho que a tua peça não tem nada a ver, mas você não leva mais porque senão eu vou ser obrigado a botar meus homens”, bem desse jeito eu não levo mais. E terminou aí. (DERETTI apud THIAGO, 2001, p. 23)

Em 1968, a cidade recebeu do poder público a Escola de Artes. Logo após sua inauguração, foi chamada de Escola de Artes Fritz Alt, em homenagem ao artista, que fazia parte do corpo docente e faleceu um dia após ministrar a aula inaugural da escola. Em 1969, surgia o Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville; em 1970, seria inaugurada a Casa da Cultura; e, em 1971, foi criado o Arquivo Histórico. Ainda em 1970, o local onde morou Fritz Alt, no morro do Boa Vista, e onde o artista instalara seu ateliê, foi adquirido pela prefeitura, que ali abrigou o “Museu Casa de Fritz Alt” em 1972. A cidade passou a contar com os espaços que faltavam para que se deflagrasse um movimento cultural de envergadura. Os reflexos logo se fizeram notar. Por esse tempo, circulava na cidade alguns daqueles que viriam a consolidar seus nomes nas artes plásticas, produzindo o clima que antecedia a agitação cultural dos anos setenta (TERNES, 2002).

Em 1971, onze artistas se reuniram e realizaram a Primeira Coletiva dos Artistas Joinvilenses. Eram eles: Mário Avancini, Odil Campos, Índio Negreiros da Costa, Nilson Delay, Albertina Ferraz Tuma, Victor Kursancew, Edson Busch Machado, Hamilton Machado, Antonio Mir, Luiz Henrique Schwanke e Maria Angelina Keller Valle. Pela primeira vez, foi possível aos joinvilenses o acesso a trabalhos que, em conjunto, sinalizavam para a eclosão de um movimento artístico que vinha se estruturando desde os anos sessenta. Vivia-se um momento de intensa discussão, conflitos, exaltações

artísticas e ideológicas, pois se estava criando, inovando, marcando uma época. Dali surgiram significativas lideranças, as mesmas que fundariam a Associação de Amigos do Museu e a Associação de Artistas Plásticos de Joinville (AAAPLJ) (THIAGO, 2001).

A Primeira Coletiva, exposta no prédio dos Correios, onde estava instalada a Secretaria da Cultura, fez sentir a dimensão do problema da falta de um local adequado para exposições. Nesse contexto nasceu o Museu de Arte de Joinville, criado em 1973 e inaugurado em 1976, cuja sede passou a funcionar na antiga residência de Ottokar Doerffel. Oferecia o espaço desejado e ainda local para armazenamento e conservação das obras já existentes, sob a guarda da Secretaria da Educação. No porão foi abrigado o Bar do Museu, que passou a congregar estudantes e intelectuais numa confraternização peculiar, quando, não raro, despontavam discussões acaloradas. Junto com o museu, a cidade ganhava, naquele momento, o lugar, por excelência, do movimento cultural joinvilense. Especula-se, inclusive, que a idéia da realização do Festival de Dança de Joinville tenha surgido das mesas de discussões do Bar do Museu (THIAGO, 2001).

A Coletiva dos Artistas Joinvilenses nunca sofreu interrupção nas suas exposições, embora os altos e baixos tenham permeado sua história. A um período de intensa movimentação, seguiu-se certo esvaziamento, com tendência, na atualidade, a uma reestruturação.

Talvez, devido à movimentação pioneira em torno das artes plásticas, a Casa da Cultura esteve mais voltada para essa área, o que inibiu a criação de escolas em outras áreas, notadamente teatro, música e dança. As duas últimas foram criadas posteriormente. A escola de teatro ainda paira no campo da utopia, o que não deixa de ser coerente com o fato de que a Casa da Cultura, embora abrisse as portas para todas as camadas sociais, respondia principalmente aos anseios da classe média (TERNES, 2002).

Por conta dessa realidade, é de significativa importância o trabalho da Igreja Católica no desenvolvimento do teatro. Em abril de 1973, quatro atores de pastoral decidiram residir no bairro Floresta com o propósito de se inserir no meio popular e – à luz do Evangelho e da Teologia da Libertação – iniciar um trabalho de Comunidades Eclesiais de Base. Em 1975, com auxilio de suíços e da comunidade, o centro comunitário estava construído. Ainda naquele ano foi criada a paróquia Cristo Ressuscitado, que hoje em dia é o reduto da esquerda em Joinville (THIAGO, 2001).

Sob a liderança do padre Luís Facchini, o serviço paroquial se ocupou primordialmente em levar o povo à descoberta da sua dignidade e dos seus valores comuns. Com as chamadas "equipes de animação", cuja principal finalidade era conhecer e analisar a realidade socioeconômica e política do bairro, buscava-se levar à comunidade uma igreja nova, preocupada em devolver a palavra e a ação ao povo, preparando lideranças com consciência crítica e cristã no intuito de identificar, respeitar e valorizar a cultura e a sabedoria popular. Tais princípios tiveram enorme influência na formação artística de jovens, que, ao encenarem reflexões teatrais, tomavam gosto pelas artes cênicas. Iniciando-se na Igreja, muitos jovens prosseguiram no exercício do teatro, incorporando-se a outros grupos, dentro e fora dela (THIAGO, 2001).

Enquanto no centro da cidade ocorria uma intensa movimentação cultural, notadamente nas artes plásticas, com base na classe média, na periferia plasmava-se um movimento cultural de base popular, voltado principalmente para o teatro.

A par da influência da Igreja Católica no desenvolvimento da arte teatral em Joinville, secundada por outras instituições, a música deve o seu desenvolvimento, em grande parte, às Igrejas Protestantes, em especial à Igreja Presbiteriana e às Igrejas Evangélicas Luterana, que ainda hoje contribuem com excelentes profissionais na Casa da Cultura e na Univille (THIAGO, 2001).

O chamado "milagre brasileiro", atribuído à economia nacional no final dos anos sessenta, sem dúvida se refletiu em Joinville, trazendo mudanças em todos os sentidos. As indústrias passaram a operar em sua plenitude, gerando a necessidade de mão-de-obra para o “chão da fábrica”. O resultado foi uma intensa migração, quando acorriam à cidade centenas, talvez milhares, de pessoas, “expulsas" do campo, vindas do Norte do Paraná, Mato Grosso e, especialmente, do interior e do Sul de Santa Catarina (TERNES, 1986).

> Entre os anos de 1964 e 1977 Joinville como o resto do Brasil assiste ao “milagre brasileiro” e a cidade que tinha uma infra-estrutura razoável conhece o maior fluxo de imigração e chega a quase triplicar sua população. Em Joinville, a “revolução” contou com a maciça adesão da população, que contribuiu em peso com a campanha “ouro para o bem do Brasil” e também participou com entusiasmo do ciclo desenvolvimentista que, adiante, seria chamado de “milagre brasileiro”. (TERNES, 2002, p. 54).

A partir do final dos anos sessenta, começaram a chegar novos atores ao cenário cultural joinvilense, principalmente na arte de representar: Apolinário Ternes e Miraci Deretti e, mais tarde, Borges de Garuva, Silvestre Ferreira, Jairo Maciel, Lucas David e tantos outros. Com eles, o teatro alcançou os mais altos níveis de transgressão e criatividade. O momento era propício. A Joinville do PMDB daquele tempo, crítica e avançada, seria contemplada, em 1983, com a criação da Fundação Cultural, destinada a administrar os órgãos culturais surgidos nas últimas décadas, definindo políticas e diretrizes para a cultura joinvilense. Novas propostas, então, foram formuladas, nas quais prevalecia a cultura popular de acordo com os ideais democráticos. Foi quando Joinville realizou os primeiros projetos culturais nos bairros ainda hoje não-superados em suas ações, tanto no planejamento dos projetos quanto no empenho em levá-los a sério. São de grata lembrança as promoções de artes infantis, que reuniam centenas de crianças nas praças e ruas do centro da cidade (TERNES, 2002).

Convidado por Deretti para assumir o teatro da Casa da Cultura nos anos oitenta, Borges de Garuva, que já passara pelo Teatro Guairá, de Curitiba, e convivera com a vanguarda intelectual da capital paranaense, desfrutou, por um tempo, da oportunidade de implantar um novo teatro em Joinville. Surgiu, assim, o Grupo Matinada de Teatro (1983), destinado à preparação de atores para teatro infantil. Estreou com "Bento que Bento Frade" e em seguida montou “Clotilde: Brisa, Vento e Cerração" e "A Fonte lá do Morro atrás de Casa" e outros trabalhos curtos. Enfim, esse foi um período de intensa movimentação teatral, especialmente voltado ao teatro infantil. Para o teatro adulto, em 1985, Borges estreava a peça "Norigama”, com o "Grupo Não-Amassa-Esse-Pão-de-Ló", também da Casa da Cultura. Destinado a um público maior de 18 anos, foi a primeira peça montada em Joinville, mostrando o nu como recurso de cena, o que gerou polêmica, naturalmente (THIAGO, 2001).

O salto desenvolvimentista decorrente dos ajustes administrativos deflagrados pelo militares no âmbito nacional, bem como os planos de crescimento econômico do período 1964 e 1979, foi bem acompanhado pela economia joinvilense, que aproveitou o impulso para consolidar o surto industrial pós-Segunda Guerra. Apesar da preocupação da comunidade e, particularmente, dos responsáveis pela administração da cidade, Joinville foi perdendo a qualidade de vida de seus habitantes ao longo dos anos finais

da década de setenta e por todos os anos oitenta. Um conjunto de fatores colaborou continuamente tanto de ordem externa, de caráter estadual e nacional quanto de ordem interna, pela impotência do poder público em atender às novas e exigências da população. Nessas circunstâncias, a partir da metade da década de setenta a prefeitura já não mais conseguiria dar encaminhamento eficiente às múltiplas situações de desequilíbrio social e atrofiamento urbanístico. Começaram a surgir casos de invasões, de ocupações desordenadas e de favelização das periferias e das áreas de mangue (TERNES, 1993).

A década de setenta foi favorável às artes plásticas, e os anos oitenta se mostravam promissores nas artes cênicas. Além da criação do Festival de Dança, em 1983, o teatro ganhava espaço institucional com o empenho da Igreja, da universidade, das escolas, da Fundação Cultural e até das empresas. Respirava-se teatro. Além de Borges, na Casa da Cultura, Jairo Maciel dirigia o teatro no Sesi com os grupos "Cheiro de Vida" e "Caminhando", além do "Grupo TEU" (Teatro e Expressão Universitária). Silvestre Ferreira, que iniciou com atividades culturais na escola Básica Tuffi Dippe, logo estaria dirigindo o "Grupo TEU". (THIAGO, 2001).

Concomitantemente, a cidade era contemplada com significativo movimento na área literária. No entanto foi com a poesia que as letras alcançaram maior popularidade, ancoradas por intensa atuação da então Furj junto aos poetas da cidade. Varais literários se deslocavam do *campus* universitário para a Praça Nereu Ramos, onde aconteciam interessantes e animados recitais. Ali se reuniam poetas e declamadores, cujas vozes soavam pelos microfones, levando poesia ao clima festivo-artístico das manhãs de sábado (THIAGO, 2001).

À movimentação cultural dos anos oitenta, viria juntar-se o Festival de Dança de Joinville (1983). Durante o modesto evento da primeira edição, não se poderia prever as dimensões que alcançaria nos anos noventa. É interessante notar que a dança nunca se pronunciou como uma tradição cultural na cidade. No entanto, a iniciativa de apoio dos seus criadores aos bailarinos do local colocou os limites da dança em Joinville para além das suas fronteiras.

> Na década de 90, a economia brasileira mudou, e a de Joinville também e na mesma direção. A década, no Brasil, foi marcada politicamente pela retomada e, economicamente, foi muito influenciada pelas idéias liberais de mercados externos livres, moeda saudável e restrita presença do Estado na atividade econômica. (ANDERLE, 2001, p. 87)

A cidade, que sempre procurou se revelar no contexto artístico e cultural promovendo eventos de manutenção de tradições deixadas pelos seus fundadores, procurando manter vivos os costumes populares e valorizando sempre os talentos existentes, inaugurou um novo capítulo da sua história e da história da dança no Brasil (CORRÊA, 1996; MODRO, 1998).

Viu-se, então, que o final dos anos sessenta e os anos setenta marcaram um despontar artístico, cultural e intelectual. Os anos oitenta chegariam para completar a edificação do aparato oficial da cultura joinvilense, no entanto não foi o que aconteceu: a cultura ficou um tanto estagnada. O teatro, que sofrera um golpe com a demissão de Borges de Garuva da Casa da Cultura e o fim dos grupos "Matinada" e "Não-Amassa-Esse-Pão-de-Ló", mais a saída de Jairo Maciel do cenário cultural joinvilense, resistiu graças ao empenho de grupos específicos, como, o “Grupo TEU”, que ainda conseguiu realizar duas grandes apresentações teatrais (THIAGO, 2001).

Apesar de uma política cultural que o ignora, o teatro joinvilense cresce e se aperfeiçoa. Atualmente, destacam-se a “Dionisos Teatro e Eventos”, de Silvestre Ferreira, e o “Grupo Itinerante”, conduzido por Cristóvão Petry, assim como a “Companhia Experimental de Teatro de Repertório da Univille”, dirigido por José Sizenando Morais (THIAGO, 2001).

Tenta-se, na euforia da chegada do novo século, conferir a Joinville o *status* de "pólo cultural" usando-se como referência, insistentemente, dois fatos mais importantes, mas não dominantes: a edificação do Centro de Eventos Cau Hansen e a instalação, em Joinville, da Escola do Teatro Bolshoi. Esquecem, no entanto, os desenhistas dessa imagem, da alma cultural da cidade em todo o processo aqui estudado: os artistas locais e seu trabalho. Nos últimos anos, a população tem sido contemplada com grandes espetáculos, é verdade, mas correndo o risco de incentivar um movimento cultural acentuadamente contemplativo e eventual (THIAGO, 2001).

4.2 1983-1988: A ARTE PELA ARTE

Há alguns anos, Calos Tafur, bailarino colombiano e diretor da Escola Municipal de Balé, a qual faz parte da Casa da Cultura, tinha a intenção de realizar um encontro

entre escolas de balé do Estado de Santa Catarina para proporcionar intercâmbio de experiências e coreografias.

> O objetivo era difundir a dança na região de Joinville e no estado, marcar de maneira extraordinária tudo que se refere à dança, dando-lhe uma nova imagem e mais difusão e enriquecer a cultura e a arte do município. Uma promoção como esta não existia no sul do Brasil seria um intercâmbio fascinante. (TAFUR [idealizador e coordenador técnico (1983-1985)], entrevista, mar. 2008)

> Como promovíamos muitos cursos, para onde fluíam representantes de diversos estados e países vizinhos, ele imaginou que pudéssemos aproveitar dessa efervescência na área da dança, [...] Joinville abraçou o evento e, para isso, cercou-se de pessoas com conhecimento técnico e voluntários interessados em colaborar com a causa. [...] O caseiro, em nossa opinião, tem sentido positivo, o sentido de sentir-se bem, de estar em casa. [...] o festival não teria alcançado a dimensão que tem na atualidade se não houvesse a formatação inicial. Grandes ícones da dança passaram por Joinville. O reconhecimento se deve ao pensamento de vanguarda que já existia e que foi adotado desde o começo. (TUMA [coordenadora-geral do FDJ (1983-1994)], entrevista, mar. 2008)

No ano de 1983, Tafur encontrou na artista plástica Albertina Tuma, então diretora da Casa da Cultura, o apoio de que precisava para a realização do evento. Esta, por sua vez, procurou o professor e autor Miraci Deretti, presidente da recém-criada Fundação Cultural de Joinville, e o prefeito e empresário Wittich Freitag para apresentar a idéia de Tafur. Ambos os dirigentes públicos foram contra a realização do festival, já que o prefeito acabara de assumir o cargo e encontrara a prefeitura sem liquidez. Ainda assim Albertina resolveu pôr a idéia de Tafur em prática. Ela convocou o funcionário público, técnico em contabilidade e então secretário de Infra-Estrutura da Casa da Cultura e disse: “Rolf, o Tafur ‘tá’ inventando um festival e já prometeu alojamento para Deus e todo mundo e nós vamos ter que atendê-los aqui na Casa da Cultura” (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008). Naquele momento nenhum deles imaginava que estava começando, assim, o maior Festival de Dança do Brasil.

> Uma série de sonhos e esperanças levou-me a conceber a realização de um festival de dança. Queria, em minhas coreografias, descrever a dança como uma coisa íntima do homem e, como tal, o homem em seu todo participando dela sem preconceito de raça, cor ou nível social [...]. Hoje, quando o festival de dança não é mais um sonho, mas uma palpável realidade, vejo refletir-se nele minha própria realização como homem e artista. Vejo o povo ir de encontro da arte, cara a cara com a dança. E posso observar, entre os bailarinos, a comunhão de idéias, o enriquecimento de experiências e o intercâmbio cultural, artístico e técnico dos mais diversos estilos que compõem a maravilhosa arte da dança. O Festival de

> Dança de Joinville, do qual me orgulho de ser o idealizador e arquiteto, traz o povo para mais perto da cultura e da arte. E estimulam nossos jovens a fazer parte do elemento vivo que compõe a coreografia os sentimentos do homem que dança. (TAFUR [idealizador e coordenador técnico (1983-1985)], entrevista, mar. 2008)

> Naquela época havia uma agitação cultural na cidade, esperava-se que algum evento fosse criado, no entanto, não foi imaginado que seria um evento de dança. Mas quando foi divulgada a idéia do festival de dança, toda a classe artística de cidade empregou seu apoio diante da certeza que este evento poderia colocar a cidade no circuito cultural do estado e assim ajudar na divulgação de outros artistas da cidade. (GHELEN [jornalista e escritor, participa do FDJ desde 1998], entrevista, mar. 2008)

Em busca de viabilizar o festival, Rolf e Albertina começaram a procurar os empresários da cidade para captação de verbas. A maior parte deles tinha seus filhos estudando na Casa da Cultura, o que facilitava muito o acesso.

> Naquela época a Casa da Cultura era referência de ensino em artes para toda Santa Catarina e os filhos dos principais empresários e diretores industriais de Joinville freqüentavam os diversos cursos da Casa da Cultura, então o acesso a essas pessoas foi muito tranqüilo. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

A essa altura, Tafur e Albertina já previam que o evento havia tido muita aceitação dentro da classe artística: “[...] esperávamos no máximo trinta grupos, quando vimos já havia mais de sessenta inscritos, quase seiscentos bailarinos de Santa Catarina, São Paulo e Rio de Janeiro” (TUMA [coordenadora-geral do FDJ (1983-1994)], entrevista, mar. 2008). A necessidade de oferecer infra-estrutura e alojamento para todos inscritos fez com que os coordenadores do festival buscassem auxílio da comunidade para viabilização do evento. Foram prontamente atendidos por dezenas de voluntários, que trabalhavam em comissões tanto para realizar a infra-estrutura dentro da Sociedade Harmonia Lyra e a montagem do palco do primeiro festival quanto disponibilizando suas casas para receber os bailarinos.

> O Tafur conhecia muita gente da dança. Quando a Tuma deu sinal verde para a realização do evento ele começou a fazer contatos com os diretores de escola que ele conhecia e todo mundo ficou muito entusiasmado a participar do evento isso foi importante, pelo menos para realização do primeiro. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

Então, entre os dias 10 e 15 de julho de 1983, aconteceu o primeiro Festival de Dança de Joinville. A receptividade da comunidade foi grande e lotou todos os dias de espetáculo, que incluía balé clássico, *jazz* e dança folclórica.

> A [Sociedade Harmonia] Lyra ficou lotada! O seu Miraci [então presidente da Fundação Cultural de Joinville] teve que subir ao palco para pedir para o público parar de bater os pés nas frisas porque parecia que aquilo tudo ia cair, foi de cara um sucesso de público também. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

No entanto, para uma parte dos seiscentos bailarinos que participavam desse primeiro festival, o interesse principal não era participar da mostra competitiva, e sim dos cursos que o festival oferecia com personalidades nacionais e internacionais da dança. Tais cursos viriam a se tornar os principais destaques do festival; eles são apontados por todos os entrevistados como fator determinante do sucesso do evento.

> O principal destaque do festival, desde a primeira edição, são os cursos. As apresentações são ótimas, para os bailarinos é ótimo assistir os espetáculos de colegas, mas os cursos chamam muito a atenção para os bailarinos terem acesso a personalidades da dança que antes eram apenas ídolos para eles. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

> A gente vai lançar os cursos na semana que vem para este ano, e você não pode imaginar a quantidade de pessoas que já nos contataram para fazer as inscrições e saber quais cursos serão oferecidos! Os cursos são com certeza o grande diferencial do festival de Joinville em relação aos outros festivais que existem! (SEEFELDT [assessora de imprensa (1994-1998), FDJ coordenadora executiva [1997- 2006] e diretora executiva (2007-atual) do IFDJ], entrevista, mar. 2008)

Nessa descrição acerca do primeiro festival, pode-se perceber a composição dos capitais que estão envolvidos no desenvolvimento do evento nesses primeiros seis anos. Em primeiro lugar, é importante destacar o capital cultural que detinham os idealizadores do festival: Albertina Tuma, artista plástica radicada em Joinville, atuava no campo da cultura da cidade há mais de quinze anos; e Carlos Tafur, outro ator importante para a realização do festival, bailarino colombiano e que estava morando em Joinville há mais de cinco anos. Esses dois atores usaram seu capital cultural para gerar a idéia do festival de dança. Além do capital cultural, Albertina também dispunha de capital social, já que possuía uma rede social com empresários e industriais decorrente da sua posição como diretora da Casa da Cultura, que naquela época representava o

melhor do ensino de arte na cidade. A rede de contatos de que Albertina e Rolf Sell, o secretário da Casa da Cultura, dispunham foi determinante para a viabilização econômica do primeiro festival de dança, acrescentando-se a isso a mobilização da sociedade em favor da realização do festival, a qual participou de forma voluntária da sua organização ou apoio na acomodação dos bailarinos. Outro fato determinante para a ocorrência do festival foi o capital social de Tafur, que estava radicado no Brasil há dez anos e tinha vários contatos em escolas do eixo Rio–São Paulo, o que naquela ocasião representava o local onde os debates ao redor da dança aconteciam. Outro destaque necessário se faz diante do depoimento de Tafur citado anteriormente. Ali ele deixa claro qual era a lógica do evento quando ele o idealizou: a arte pela arte.

É importante destacar também que Albertina Tuma dispunha de capital político. Como a Casa da Cultura é um órgão ligado ao poder público do município e teve seu cargo nomeado pelo prefeito da cidade, nesse caso o antecessor de Wittch Freitag, Luiz Henrique da Silveira, ela poderia se valer de meios políticos para ter acesso a vantagens, como foi o caso da utilização de carros e funcionários da prefeitura.

Entre críticas positivas e negativas, o primeiro Festival de Dança aconteceu e chamou a atenção de bailarinos e do público. Coreografias bem-elaboradas conseguiram atrair os olhares de um público que não:

> [...] estava acostumado a assistir um espetáculo de dança técnica porque não a compreendia. A dança em nível nacional naquela época era vista como elitista, isto fazia com que as pessoas com nível socioeconômico supostamente menos privilegiado se afastassem. (TAFUR [idealizador e coordenador técnico (1983-1985)], entrevista, mar. 2008)

O bom resultado de público do festival despertou nos jovens a vontade de dançar, e isso acabou gerando o surgimento de várias escolas particulares de dança, o que pode denotar a validade da iniciativa de Tafur.

A segunda edição do Festival de Dança de Joinville aconteceu entre os dias 7 e 13 de julho de 1984. Os atores permaneceram os mesmos: o prefeito Wittich Freitag, a presidente da Fundação Cultural de Joinville Miraci Dereti, a diretora da Casa da Cultura e coordenadora executiva do Festival de Dança Albertina Ferraz Tuma, o diretor da Escola de Balé e coordenador técnico do Festival de Dança Carlos Tafur e o secretário de

Infra-Estrutura da Casa da Cultura e coordenador executivo do Festival de Dança Rolf Sell.

No entanto, podem-se notar algumas mudanças na configuração do Festival de Dança. A fórmula que mistura competição e cursos permaneceu a mesma, porém o festival ganhou mais um dia e os cursos aumentaram em número. Com o sucesso da primeira edição, o festival também mudou de palco. O evento se realizou naquele ano – e nos próximos quatorze anos – no Ginásio Ivan Rodrigues, que, como não dispunha de infra-estrutura própria para a realização de um evento de dança, foi todo adaptado para a realização do festival. Assim, essa casa tinha a possibilidade de atender a um público maior; se na primeira edição a média era de quinhentas pessoas por espetáculo, esse ginásio poderia receber até cinco mil pessoas por noite. Além disso, a partir de 1984, as noites de abertura começaram a receber companhias nacionais e internacionais de balé para o espetáculo de estréia.

Porém o grande aporte daquele ano no festival foi o reconhecimento dos pares. O campo da dança começou a reconhecer o Festival de Dança de Joinville como um dos principais do Brasil.

> O grande destaque dos primeiros festivais era a organização. Em nenhum outro festival do país os bailarinos eram tão bem tratados e orientados. Outro fator que contribuía para o sucesso do festival era a receptividade da população de Joinville, a cidade se preparava para receber o festival, era lindo ver aquilo! (DAVI [bailarino e coreógrafo, participou do festival entre os anos de 1983 a 1995], entrevista, mar. 2008)

Em 1984 os principais grupos de dança do País marcaram presença no festival. A comissão de organização contou com mais de duzentas pessoas envolvidas na organização do Festival de Dança. Assinalado pelo aumento de tamanho do festival, naquele ano também já se começava a falar na necessidade de uma pré-seleção dos grupos participantes, a fim de manter o nível elevado das apresentações.

> Essa movimentação paralela aos espetáculos [cursos e seminários] e a própria iniciativa em realizar o festival era um sinal dos novos tempos no Brasil: o de enterrar o estigma de que nosso país não tinha tradição cultural e não apoiava a dança em sua totalidade. O problema aparecia em vários estados da Federação. No entanto para a manutenção do festival era necessário o apoio das entidades oficiais e nesse sentido Joinville colocou-se nos primeiros lugares das cidades que mais ajudaram essa arte cênica, assim o festival consolidou-se no cenário do país e tornou-se um evento obrigatório no calendário artístico e turístico brasileiro.

> (BRAGATO [coreógrafa e bailarina, participa do Festival de Dança desde 1984], entrevista, mar. 2008)

Os dirigentes do setor privado notaram o aumento do turismo nessa época do ano, e então o setor hoteleiro da cidade, assim como bares e restaurantes, além de lojas de vários tipos, lucraram muito com o evento, o qual passou a ser uma boa fonte de lucros para os setores envolvidos; assim, sua realização ganhou o apoio desses grupos.

Com a manutenção dos principais atores, Albertina, Tafur e Sell, os principais capitais dos atores que desenvolveram e mantiveram o evento permaneceram os mesmos: cultural, social e político, dos quais o principal é o capital cultural. No entanto deve-se prestar atenção ao fato de que o capital social dos atores se transformava em capital econômico através da captação de recursos para realização do evento. Além disso, como naqueles anos as autoridades públicas municipais começavam a perceber o festival de dança como um evento com apelo social, diante do apoio da sociedade para a sua realização, pode-se afirmar que os atores envolvidos acumularam capital político. Tal afirmação é corroborada com a reforma que a prefeitura promoveu no ginásio que era destinado ao esporte para receber espetáculos de dança usando recursos próprios. Além disso, percebe-se uma maior atenção dos setores públicos ao festival, disponibilizando mais infra-estrutura de transporte e funcionários públicos para a sua realização.

O terceiro Festival de Dança de Joinville, que se realizou entre 13 e 20 de julho 1985, foi marcado pelo apoio da Fundação Catarinense de Cultura, que se traduziu em um ator de capital político e econômico, entrando no campo do festival e corroborando a afirmativa de que este se tornou um evento de interesse do poder público municipal e estadual diante da mobilização social ao seu redor. A Fundação Cultural de Joinville aprovou esse projeto e mais dois, que eram: (1) A Viola no Bairro e (2) Circuito Educativo de Teatro Infantil. “Esses dois outros projetos eram importantes para a difusão da cultura na cidade, mas só foram possíveis graças à formação de platéia a partir da realização do festival” (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008). A formação de platéia levantada aqui por Sell naquele momento teve o interesse de fazer com que as pessoas, principalmente aquelas com nível socioeconômico mais baixo, conhecessem essas expressões culturais para também freqüentarem os espetáculos do festival de dança. Como será visto a seguir, o próprio

festival de dança se tornou um formador de platéia, e dessa forma acabou colaborando para a instalação de outros festivais, além de outros aparelhos culturais.

Os atores do festival permaneceram os mesmos dos anos anteriores, e mais uma vez a comunidade joinvillense colaborou com o evento como voluntários na organização ou acomodando os participantes em suas residências. Esse ano foi assinalado com a participação de grandes empresas apoiadoras do evento, através da lei de incentivo estadual de apoio à cultura: Fundição Tupy, Cônsul (que hoje faz parte da americana Whirlpoll e na época era de propriedade de Wittich Freitag), Embraco (atualmente Whirlpoll e também com participação de Wittich Freitag) e Tigre. Mais uma vez não houve doação orçamentária da prefeitura para a realização do evento, que se deu com a captação de recursos e arrecadação do festival entre ingresso e inscrições. Isso não representa falta de investimento da prefeitura no evento, uma vez que esta disponibilizava uma estrutura de carros, motoristas e outros funcionários para trabalharem no festival.

Em 1985 o festival, além dos cursos em paralelo, de mostras de artes plásticas e de mostras de vídeos, começou a se realizar nas instalações da Casa da Cultura, na qual acontecia durante o dia. Com a movimentação dos bailarinos, montou-se uma feira onde eram oferecidos, além de artesanato local, artigos específicos para dança. Outro evento de destaque naquele ano foi um seminário que aconteceu no último dia de festival, cujos participantes procuraram discutir temas como: a dança na educação, a dança e o mercado de trabalho, a dança e a realidade sociocultural brasileira e a comercialização da dança nas escolas.

Na organização do evento, mais de quinhentas pessoas estavam envolvidas entre funcionários públicos da Fundação Cultural de Joinville, técnicos contratados e voluntários.

Neste ponto cabe ressaltar que a lógica do campo está voltada para a arte. Todas as ações empregadas pelos principais atores estavam direcionadas à realização de um evento cultural de qualidade técnica. Apesar de os atores de capital político terem participação dentro do festival e os atores de capital econômico terem entrado no campo do evento através dos patrocínios, o que ainda orienta as decisões é a arte.

Isso pode ser percebido pelo capital mais importante no campo no momento, que é o capital cultural, detido pelos atores que ocupam as principais posições no campo, e os valores compartilhados por estes, voltados para a arte e a cultura.

O festival de 1986, realizado entre 18 e 26 de julho, foi marcado pela mudança de um dos seus principais atores: Carlos Tafur, diretor da Escola Municipal de Balé, coordenador técnico e idealizador do Festival de Dança de Joinville, deixou o evento e abriu uma escola de balé particular, a Corpus Academia de Dança. Assumiu seu lugar na Direção da Escola Municipal de Balé e na Coordenação Técnica do evento a bailarina e professora Maria Beatriz Goldemann.

> Saí do Festival porque queria algo mais para a minha carreira, abrir uma escola minha onde poderia empregar todos os desejos coreográficos. Mas nunca pensei em deixar o festival totalmente, queria continuar participando como consultor técnico, mas eles não me chamaram para nada, recebi o regulamento pronto e percebi a mudança de dois itens que mudaram toda a estrutura do festival. Não era possível separar grupos de dança por idade. Desapareceram os grupos amadores e profissionais e surgiram modalidades infantil e juvenil. Quase todos os grupos do Brasil têm idades heterogêneas. Não podia misturar arte com esporte. (TAFUR [idealizador e coordenador técnico (1983-1985)], entrevista, mar. 2008)

> O Tafur quis conquistar um espaço dentro do mercado das escolas de dança que se criava dentro de Joinville, era muito mais lucrativo, quando ele saiu era natural que a pessoa que assumisse seu lugar tivesse outra forma de encarar o festival, mudanças eram esperadas. (dirigente FDJ, mar. 2008)

O depoimento de Tafur traz à tona uma característica importante do festival de dança, que mais tarde vai servir de pano de fundo para uma discussão a respeito do modelo do evento. Quando Tafur afirma que estavam misturando “arte com esporte”, chama a atenção do perfil meramente competitivo, sem, no entanto, respeitar os arranjos próprios desse tipo de arte segundo o idealizador do festival.

Esse foi o festival mais criticado pelos bailarinos e coreógrafos: “[...] o festival foi organizado de maneira amadora” (TAFUR [idealizador e coordenador técnico (1983-1985)], entrevista). “O público ficou decepcionado com as apresentações, talvez pela nova divisão entre infantil, juvenil e adulto. A forma mais certa de separação é amador e profissional” (REGINO [coreógrafa e bailarina, participa do FDJ desde 1984], entrevista, mar. 2008).

> As falhas da edição de 1986 foram mais “burocráticas”, de infra-estrutura, a área artística não sofreu especificamente. Um grande número de grupos se apresentou

> porque pensou-se em democratizar o evento, esse era um dos diferenciais do nosso festival: a democratização, possibilitando acesso a vários grupos, o *crescimento* era previsto desde o final do terceiro festival, foi inevitável. A expectativa foi muito grande e para *firmar a cidade*, deveria ter o *dobro de participantes* do ano anterior. O festival já era sucesso conhecido de norte a sul, leste a oeste é natural que as pessoas sentissem inveja do que havíamos conquistado. Havia a possibilidade de descentralização das comissões para agilizar a organização, mas as pessoas que detinham o poder de decisão não concordaram com isso. (GOLDEMANN [coordenado técnica do FDJ 1985, entrevista, mar. 2008) grifos nossos)

Goldemann quer se referir especificamente a Albertina, com quem mantinha diferenças na Direção do evento. A primeira acusava a segunda de centralizadora, e esta acusava aquela de não ter experiência na coordenação desse tipo de evento. Também importante destacar no depoimento da então coordenadora técnica do festival uma tônica que se pode perceber até hoje quando se chega ao evento: os grandes números. Parece que o festival tenta se firmar no cenário da dança através dos números que atinge, e não pela qualidade técnica a que um evento desse porte deveria obedecer. Desse fato é importante depreender a importância econômica que o festival representaria para a cidade: mais bailarinos, mais público, mais movimentação na cidade, mais lucro para comerciantes e mais prestígio para os organizadores do evento – capital simbólico. Vale ressaltar que essa classificação por idade está valendo até hoje, o que colabora com a discussão a respeito do impacto do festival, seu modelo e suas limitações, fatos que apareceram em seguida. Outro aspecto importante a ser depreendido do depoimento de Goldemann é citação de que o festival tinha de “crescer”; assim, parece que o festival perseguia o crescimento a qualquer preço, precisava firmar a cidade como “capital da dança” e com isso ganhar mais destaque. Essa será a tônica do festival: a busca por grandes números, firmando-se como o maior em público, participantes, modalidades, sem, no entanto revelar qual o seu impacto no campo. O festival não aparece como de grande impacto, mais sim “o maior” título atribuído pelo “Guinness Book 2005”.

As empresas patrocinadoras mais uma vez utilizaram as leis de incentivo à cultura a fim de fazer suas doações para a realização do festival.

> Era importante para as empresas participarem de um evento como o festival, que estava entrelaçado com a sociedade joinvilense, era uma opção de marketing muito boa. Um evento grande e que trazia tantas pessoas à cidade e de bom nível

> cultural merecia o apoio dessa empresas. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

O que chamou a atenção em 1986 no festival foi a falta de infra-estrutura da cidade para receber os turistas atraídos por ele. Mais de mil pessoas ficaram sem hotéis. A cidade contava com mil e quinhentos leitos para uma demanda, só de bailarinos, de duas mil pessoas. Apesar disso, o setor hoteleiro foi o que registrou maior lucro com o festival, já que naquela época do ano trabalhavam com ocupação completa.

Tal ano foi o ano do começo das apresentações ao ar livre, que facilitavam o acesso às apresentações a pessoas que não podiam comprar os ingressos; além disso, foi instalado, do lado de fora do ginásio, um telão para transmissão dos espetáculos. Outras atividades paralelas, como cursos e exposições de artes, foram mantidas pela organização, assim como a feira que acontecia nas instalações da Casa da Cultura e no lado de fora do ginásio.

A desorganização, as falhas no sistema de transporte dos bailarinos e o excesso de participantes serviram, em 1986, para a avaliação do evento e, dessa forma, para a preparação de um próximo festival mais organizado e sem mudanças bruscas como naquele ano. “Aconteceu que o festival cresceu muito e superou nossas previsões, mas isso não refletiu de forma negativa nos outros anos. Tínhamos experiência para enfrentar as dificuldades” (TUMA [coordenadora-geral (1983-1994)], entrevista, mar. 2008).

O resumo da quarta e mais criticada edição do Festival de Dança de Joinville, então, inclui: ameaças de paralisação; reclamações quanto à elaboração do regulamento e divisão das categorias competitivas; briga entre coordenadores; demissão de Tafur, idealizador do festival; falta de infra-estrutura da cidade para receber turistas atraídos pelo festival; e insuficiência de transporte público para participantes e público do espetáculo. Assim aquele ano serviu como alerta para o modelo de crescimento que o festival estava perseguindo, parecendo muito mais preocupado em “inchar” do que em construir nova infra-estrutura para o modelo que se almejava.

Mas 1986 ainda reservou mais uma mudança no campo do Festival de Dança e da Cultura de Joinville. Mais um de seus atores, o diretor da Fundação Cultural de Joinville, Miraci Dereti, foi exonerado no final do ano, acusado de irregularidades nas

prestações de contas da Fundação, envolvendo inclusive o Festival de Dança e outros projetos da Fundação como “A Viola no Bairro” e “Circuito Educativo de Teatro Infantil”.

> Dereti tinha desgastado muito sua imagem com os problemas de organização do festival e é claro que o sucesso obtido com o evento, esta pasta começou a ser alvo de disputas políticas, vários partidos queriam assumir a pasta. (dirigente FDJ, entrevista, mar. 2008)

Assumiu interinamente a Presidência da Fundação o chefe de gabinete da prefeitura Afonso Fraiz, o qual deixou claro que era temporário enquanto o prefeito esperava a indicação do partido de quem iria assumir o cargo. Nessa mesma ocasião da demissão de Dereti, o então prefeito Wittich Freitag havia trocado de partido, o PMDB pelo PFL, o que representava mudança no campo político da cidade, resultando, como será visto a seguir, numa maior participação desse partido no festival de dança.

O agitado ano de 1986 foi caracterizado pela mudança no campo do Festival de Dança. Apesar da mudança de um dos principais atores e das críticas à nova coordenadora técnica do festival, continuou dando valor à cultura como nos anos anteriores e, ainda mais, proporcionando maior acesso aos espetáculos com a instalação de palcos ao ar livre. Um importante destaque diz respeito à valorização econômica que o festival encontrou naquele ano por meio dos comerciantes da cidade, que perceberam o aumento de turistas na cidade no período. Pode-se notar a movimentação política em torno do cargo com a saída do ex-presidente da Fundação Cultural de Joinville. Isso demonstra que o campo político queria participar mais do festival de dança ao perceber que este poderia representar vantagem política nas eleições.

Atento à necessidade de continuidade do festival, por já estar marcado no calendário cultural do País, sua importância para a economia da cidade e relevância política dentro do Estado, o prefeito Freitag, nos primeiros dias de janeiro de 1987, comunicou que o escolhido para ocupar a Presidência da Fundação foi o empresário e ex-diretor da Tupiniquim (hoje Termotécnica), que fazia parte do Grupo Tupy, Hermes Rück. Apesar da carreira de administrador, Rück era muito ligado aos meios culturais da cidade; músico da Fundação Harmonia Lyra, acompanhava exposições de arte e era membro de diversas entidades culturais. O nome de Rück foi apontado após um acordo do prefeito com a bancada do PFL. A associação dos Artistas Plásticos de Joinville havia sugerido dois outros nomes: (1) o escritor Werner Zotz, que então foi indicado

para a direção cultural da fundação, e (2) o poeta e advogado Carlos Adauto Vieira, o qual foi indicado para o Museu de Arte de Joinville.

A nomeação de uma pessoa ligada a empresas, como Hermes Rück, trouxe para o festival mais capital empresarial e político, uma vez que esse ator dispunha desses capitais para empregar na sua gestão diante da Fundação Cultural e do Festival de Dança de Joinville. Além disso, deve-se registrar a perda de capital cultural, já que a atuação cultural do ator em questão é mínima.

Além da mudança de Rück na Presidência da fundação, saiu da coordenação técnica do evento naquele ano Beatriz Goldemann e entrou em seu lugar Sylvia Borges, uma respeitada bailarina do eixo Rio–São Paulo; isso quer dizer que ela dispunha de capital cultural para coordenar o evento. Ainda com essas mudanças de atores, a lógica permanecia a mesma – a arte pela arte –, apesar de servir também a interesses econômicos. Os outros atores não foram substituídos: Albertina Tuma como coordenadora geral e Rolf Sell na Coordenação Executiva do Festival de Dança; a primeira dispondo de capital cultural, político e social e o segundo baseado no capital social que tinha em seu poder.

Essas mudanças nas principais posições do festival parecem indicar o início de uma maior interferência no campo de pessoas fortemente ligadas a interesses políticos e econômicos. Parece que naquele momento o festival já não era mais percebido simplesmente como um evento cultural, mas como uma possibilidade para a realização de interesses econômicos, a movimentação dos negócios na cidade e aos políticos, com a projeção de certas pessoas e partidos através da popularidade do evento.

O desafio para 1987 era fazer com que o número de participantes do festival permanecesse o mesmo, mas esse tinha a obrigação de ser bem-organizado, sob a ameaça de o festival desaparecer. Diante dessa preocupação, as coordenações geral e técnica do festival optaram pela contratação de serviços de terceiros visando a uma maior profissionalização do evento.

> Apesar de algumas funções como assessoria de imprensa ter sido terceirizada, nós primávamos que a própria fundação fosse a responsável pelo festival, no entanto, os funcionários da fundação não eram suficientes para todas as demandas e a população apesar de ser muito participativa não tinha perfil técnico para algumas funções como, por exemplo, a organização da venda de ingressos, por isso nessa época do ano, que coincidia com as férias da rede municipal de ensino, era normal a gente absorver muitos funcionários de outras secretarias, como a de educação,

> tinha quase seiscentas pessoas envolvidas no festival. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

A quinta edição do Festival de Dança de Joinville, que ocorreu entre 13 e 20 de julho de 1987, foi realmente um sucesso de público e crítica. Com um trabalho planejado pela fundação em parceria com uma empresa de publicidade, a Matriz, o festival teve naquele ano duas novidades importantes. A primeira é que houve uma pré-seleção dos grupos; dessa forma aqueles que haviam obtido boa pontuação no ano anterior estavam automaticamente classificados para o próximo ano e aqueles que nunca haviam participado ou não tinham obtido uma boa pontuação eram obrigados a passar pelo crivo de uma comissão, que foi estabelecida dentro do festival, responsável pela seleção das coreografias. A segunda novidade está mais relacionada com o envolvimento da classe artística da cidade com o festival. Foi promovido um concurso para eleição da logomarca do evento com artistas plásticos da cidade. Uma bailarina estilizada fazendo um movimento de dança com os braços e pernas se fundindo numa flor foi a idéia vencedora, do artista plástico Wilson Rolf Noernberg.

A busca pela profissionalização foi o meio encontrado para isso, e a contratação de uma empresa de publicidade parece ter acentuado o que foi destacado antes. O caráter da “arte pela arte” do festival parece começar a ceder à lógica do mercado. As disputas parecem, assim, se acirrar, uma vez que uma parte habitualmente pouco atrativa passou a atrair a cobiça de atores políticos.

A quinta edição do festival contou com mostras paralelas de artes plásticas, e as apresentações nos palcos ao ar livre e a feira de artesanato e artigos de balé na Casa da Cultura também foram mantidos, assim como o telão fora do ginásio, proporcionando acesso aos espetáculos às pessoas que não tinham condições de adquirir os ingressos. Toda a estrutura do festival foi possível ser montada pela captação de recursos nas empresas da cidade, por meio da lei de incentivo à cultura do Estado de Santa Catarina e da Lei Sarney, que havia sido aprovada no ano de 1986.

O sexto Festival de Dança de Joinville, que aconteceu entre 15 e 23 de julho de 1988, deixou como marca a consagração como o maior festival da América Latina e o quarto do mundo em números de participantes. Os mais de três mil e quinhentos bailarinos que participaram da sexta edição nas mostras competitivas ou nos mais de vinte cursos oferecidos puderam contar com uma estrutura completa de alojamento e transporte,

que foi viabilizada graças à captação de recursos da empresas joinvilenses através da Lei Sarney de incentivo à cultura.

A tabela 3 mostra alguns dos principais dados desse período do Festival de Dança.

Ano	Participantes/média	Público médio (1.000)	Orçamento (US$)
1983	600	4	12.000
1984	1200	20	30.000
1985	2500	30	50.000
1986	4000	30	50.000
1987	3000	40	70.000
1988	3500	30	70.000

Tabela 3: Principais números do período 1983-1988
Fonte: Fundação Cultural de Joinville.

Os dados da tabela 3 não demonstram uma lógica de evolução nos números do festival nesses primeiros seis anos. Quando o festival conheceu seu maior número de participantes, não teve um orçamento significativo. Ressalta-se que foi no ano 1986 que o festival foi mais criticado, o que pode justificar, em contrapartida, a diminuição do número de participantes no outros anos e o aumento do orçamento.

Esse primeiro período do festival foi marcado pela predominância da lógica da arte, apesar de interesses políticos e econômicos despontarem no campo. Nele também se nota, desde sua criação, o destaque econômico com a movimentação financeira que os milhares de participantes traziam à cidade nos dias do festival e o destaque político com o interesse da sociedade pelo evento. Os principais atores que desenvolveram o festival no período dispunham principalmente de capital cultural, social, econômico. Cabe aqui destacar o principal ator do festival entre 1983 e 1988, a coordenadora-geral do evento, Albertina Tuma, que converteu seus capitais cultural, social e político em capital simbólico, sendo vista pelos pares e pela maior parte dos atores pertencentes ao campo como figura fundamental para a realização do festival de dança.

Outro destaque importante do período é a nomeação de Rück para a Fundação Cultural de Joinville. O empresário, que detinha capital cultural, inaugurou no campo o começo de uma transformação da lógica, a qual aos poucos foi transformada em mercantil. Mais um destaque desse período, que ficou mais claro nos períodos seguintes, é o caráter de competição do evento, fato esse que mais tarde suscitou uma discussão a

respeito dos valores do festival. Além disso, outra importante questão levantada nesse período é a perseguição de grandes números, fazendo parecer que o festival buscava a quantidade, esquecendo-se de alguns aspectos qualitativos do festival e próprios da dança. Isso também será discutido mais adiante neste trabalho.

Aqui se pretende destacar aquilo que representa o diferencial do festival responsável, na visão da maioria dos entrevistados, pelo sucesso e pela perpetuação do evento: os cursos. Com duração de até cinco dias, os cursos são oportunidades para bailarinos de todo o País e do exterior fazerem um intercâmbio com colegas, professores e coreógrafos. Esse espaço do festival chama a atenção tanto de bailarinos em início de carreira como daqueles que estão procurando uma atualização de conhecimentos, já que não é preciso estar inscrito na mostra competitiva para participar dos cursos. Assim, é um importante diferencial do Festival de Joinville, pois naquela época e até hoje não se encontram festivais que mesclem cursos com apresentações, sejam elas competitivas ou não.

4.3 1989-1996: ONDE FOI PARAR A ARTE?

O ano de 1989 trazia como fato novo a mudança no poder público da cidade de Joinville. Vencedor das últimas eleições, Luiz Gomes (PDS) assumiu a prefeitura em janeiro daquele ano e nomeou como presidente da Fundação Cultural de Joinville o jornalista e empresário Moacir Tomazi. “O Tomazi e a Albertina não se davam bem, mas, naquela época só interessava a realização do festival, diferenças pessoais eram postas de lado” (dirigente FDJ, mar. 2008).

Esse novo ator que entrava no campo trazia capital econômico e empresarial, já que era proprietário de um dos maiores jornais de Joinville, além de capital político, uma vez que ocupava uma vaga indicada pelo prefeito da cidade. No campo da cultural, Moacir Tomazi tinha uma atuação conhecida, pois havia há alguns anos se tornado o mecenas de algumas exposições de artes. Diante do fato de cada vez mais atores ligados a meios empresariais e políticos estarem assumindo posições dentro do festival de dança e da opção de deixar a cargo de uma empresa, nesse caso a Matriz, atividades antes executas exclusivamente por funcionários ou pessoas ligadas à

fundação e ao festival, pode-se notar que a orientação lógica do festival passava por uma sutil, porém significativa, mudança, estando agora mais atrelada à lógica do mercado ou econômica, podendo ser notada até nos discursos dos atores que afirmam que o festival precisa ser mais “profissional e eficiente”, adjetivos próprios do mundo da empresa e do mercado.

O evento parecia consagrado. Centenas de grupos enviaram fitas para seleção, e milhares de bailarinos puderam participar da sétima edição do Festival de Dança de Joinville, que aconteceu entre 14 e 22 de julho de 1989. A viabilização do evento foi mais uma vez possível através da aprovação do projeto do festival pela Lei Sarney. Assim, mais de vinte empresas regionais apoiaram o evento.

> As boates da cidade, os restaurantes, a rede de hotéis, a gente matinha contato com todas essas pessoas, ligava e pedia apoio em troca a gente deixava que eles viessem na Casa da Cultura distribuir panfletos da casa deles. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

Com poucas mudanças nos atores do festival, 1989 foi marcado pela manutenção e ampliação do evento. No entanto é importante reforçar a importância econômica que o festival de dança começava a representar para a cidade de Joinville. Dessa forma, a não-realização do evento constituiria prejuízo para centenas de pessoas: de hotéis a pequenos artesãos, que esperavam pela movimentação do festival para verem seus lucros aumentarem. Assim, ficam reforçados o apoio e a pressão desses grupos para a realização do evento. Além dos estabelecimentos da cidade, os bailarinos e coreógrafos também poderiam sair perdendo financeiramente, uma vez que, não apresentando seus trabalhos no maior evento da área no País, poderiam não receber convites para participar de outras apresentações e festivais.

A eleição de Fernando Collor de Mello para a Presidência do Brasil no pleito de 1989 trouxe muitas mudanças ao setor cultural em 1990 no âmbito nacional, e o Festival de Dança de Joinville foi bastante atingido pela recessão econômica que o País enfrentou, além do corte da Lei Sarney, que impediu a captação de recursos através da renúncia de parte do imposto de renda.

Diante das dificuldades econômicas, a oitava edição do Festival de Dança de Joinville, que aconteceu entre 21 e 29 de julho de 1990, teve que reduzir o número de grupos participantes e atividades paralelas para viabilizar a realização do evento. O festival

aconteceu com o patrocínio de empresas da cidade e a participação do governo do Estado de Santa Catarina e do município de Joinville, que até essa edição do festival não havia disponibilizado efetivo monetário para o evento; somente disponibilizava aporte logístico e de pessoal. Isso pode corroborar para identificar a importância política e econômica da realização do evento. A mobilização desses atores para atender ao festival pode ser gerada pela percepção do destaque negativo que a cidade, o Estado e os empresários teriam em cenário nacional, diante da representatividade do festival para o campo da dança; e a não-realização do festival poderia representar, assim, um desgaste de grandes proporções. Vale ressaltar que o evento também estava procurando se firmar como o maior do gênero no País, apesar disso não necessariamente representar o de maior impacto para o campo da dança. Outros festivais, menores em número de participantes e público, podem ter maior impacto através da valorização de outros aspectos ligados à qualidade técnica que um evento desse tipo requer. Aqui se destaca mais uma vez o ponto que vai ser o gerador de vários questionamentos sobre a evolução e perpetuação do festival: a insistência em grandes números sem, no entanto, garantir qualidades técnicas desejáveis e a manutenção da competição como forma de apresentação.

Apesar da redução no tamanho do evento e de determinadas atividades, foram mantidas as exposições de artes plásticas paralelas, além de alguns palcos ao ar livre, Segundo Sell, coordenador executivo (1983-1994) e coordenador- geral (1995-1997):

> Fomos considerados sobreviventes, tivemos que fazer muitas modificações até chegar à realização. Cancelamos palcos pedimos dinheiro para todos que conhecíamos, reduzimos o número de participantes aumentando os critérios para seleção e saiu um evento bem bonito ainda. (entrevista, mar. 2008)

O nono Festival de Dança de Joinville foi marcado pela superação das dificuldades financeiras. Apesar da recessão que o País ainda enfrentava devido às medidas econômicas e as que destruíram todo o aparato cultural que havia sido construído nas legislações anteriores, impostas pelo então presidente Collor, o evento naquele ano pôde contar com um orçamento muito próximo ao proposto pelas comissões, deixando para trás as dificuldades do ano anterior e a ameaça de desaparecer.

O festival de 1991, que aconteceu entre 16 e 27 de julho, foi assinalado pelo reconhecimento da mídia nacional, demonstrando que o evento não era só conhecido

entre os pares pertencentes ao campo, mas tinha notoriedade em todo o território nacional. Outro marco desse festival foi o elevado nível técnico. Mais rigorosos na seleção dos grupos participantes e com a experiência adquirida dos anos anteriores, contou com uma pré-seleção minuciosa dos grupos concorrentes, elevando o nível técnico a um patamar que até então o festival não havia atingido.

Paralelamente aos espetáculos, além dos cursos na área da dança, foram realizadas outras atrações culturais, a exemplo dos anos anteriores, como palcos ao ar livre, exposições de arte e feira de artesanato e produtos para balé. Naquele ano a novidade ficou por conta do palco móvel, que visitava algumas das principais indústrias de Joinville com apresentações dos grupos concorrentes, como forma de levar o festival a uma camada da população que não estava habituada a freqüentar as platéias.

> A intenção não era levar cultura a esse público, até porque eu acredito que todos têm cultura, nossa vontade era democratizar o acesso aos espetáculos do festival. Alguns desses operários trabalhavam em segundo turno, ou seja, quando saíam da fábrica o espetáculo já tinha começado no ginásio. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

Nota-se nesse ponto uma menor participação da população nas comissões organizadoras em virtude de uma vontade de profissionalização do evento. Com isso a participação dos funcionários públicos na organização aumentava: “[...] eram seiscentas pessoas envolvidas na organização do festival, quase oitenta por cento do efetivo municipal acabava envolvido com o evento” (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)] entrevista, mar. 2008). Isso demonstra o interesse crescente que a prefeitura e os atores políticos direcionavam ao festival.

Em 1992 o Festival de Dança de Joinville completou dez anos, e essa edição teve como destaque a sua internacionalização, com a participação de seis grupos da Argentina. A décima edição do evento teve mais uma vez a atenção focada no nível técnico das apresentações. Preocupada em manter a qualidade das coreografias apresentadas, houve a fixação de um limite de grupos que poderiam participar da mostra competitiva, além de outros critérios técnicos que deveriam ser contemplados pelos grupos. Essas considerações da organização do evento demonstram a preocupação com seu nível cultural. No entanto, nessa fase o festival começava a servir mais a interesses econômicos e políticos, apesar do evento tentar se pautar pela qualidade das apresentações, demonstrando que o caráter cultural é importante. No entanto, o

destaque alcançado dentro da comunidade joinvillense atraiu indivíduos interessados em explorar isso em benefício de interesses econômicos e políticos.

Apesar da recessão econômica que permanecia no País, o evento mais uma vez teve um orçamento privilegiado em se tratando de manifestação artística e pôde contar com o patrocínio de algumas indústrias de Joinville, além do governo do Estado e de um banco. Acerca da importância do Festival de Dança após dez anos de sua criação, a coreógrafa e crítica de dança Suzana Braga afirma:

> Os incentivos a dança eram parcos, os bailarinos tinham que fazer "das tripas coração" para sobreviver. A Ana Botafogo recebia em torno de quatrocentos dólares americanos, uma vergonha. Os festivais existentes eram caros e os bailarinos não tinham condições de freqüentarem; o público-alvo eram as classes econômicas mais favorecidas, não os bailarinos e coreógrafos para possibilitar intercâmbio entre os artistas. Por estas razões também que o festival de Joinville é tão importante para bailarinos e coreógrafos, é uma oportunidade incrível de demonstrar o trabalho que se está fazendo e funciona como vitrine para levar teu trabalho para outras cidades e ganhar um pouco de dinheiro com as apresentações. Acho que naquela época nem mesmo as pessoas envolvidas no festival tinham consciência da sua grandiosidade e importância (BRAGA [crítica de dança e escritora], entrevista, mar. 2008)

O ano de 1993 trouxe novamente ao poder público municipal Wittich Freitag, eleito pelo PFL, que nomeou para a Presidência da Fundação Cultural de Joinville o ex-presidente da Celesc Luiz Renato Zimmermann. A nomeação de Zimmermann foi uma indicação política, feita pelo PDS, partido que havia apoiado Freitag no segundo turno das eleições municipais. Enquanto a classe artística havia indicado três nomes – (1) a poetisa Zelândia Ramos dos Anjos, (2) o diretor teatral Borges de Garuva e (3) o artista plástico Índio Negreiros – de pessoas envolvidas com o campo da cultura na cidade, o prefeito preferiu atender ao acordo político fechado antes da sua posse.

O novo presidente da Fundação Cultural de Joinville dispunha de capital político para assumir o cargo, já que era presidente indicado de um órgão da administração estadual e foi indicado para o cargo a partir de um acordo político. Este não tinha tradição de atuação no campo da cultura, apenas no campo da política. Além do capital político, Zimmerman também possuía capital empresarial, pois fora presidente da estatal Celesc. O novo presidente da FCJ assumiu o cargo devido a um acordo político e representou mais uma vez a contínua ampliação da presença de atores em cuja composição de capital predominava o capital político, corroborando mais uma vez a

afirmação de que o festival passava a atender a outros interesses, como os políticos e econômicos. Além disso, era mais um indício de que esses novos interesses, os quais são, desse modo, atrelados ao festival, faziam com que sua lógica se transformasse de predominantemente cultural para do mercado.

No cenário nacional o presidente Itamar Franco havia chegado ao poder depois do *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello. O setor cultural começava a dar sinais de reorganização, mas ainda assim o País sofria as conseqüências do governo de mau êxito de Collor.

Dentro desse contexto, o décimo primeiro Festival de Dança de Joinville quase não se realizou por falta de patrocínio e teve que ser socorrido mais uma vez pelos governos estadual e municipal. Conforme Sell, coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997):

> Era uma situação muito difícil. Faltavam quase US$100 mil, e já havíamos pedido dinheiro a todos que podíamos, apesar de muitos não terem ainda dado o não definitivo, não podíamos correr o risco de fazer o evento contando com aquele dinheiro sem o ter de verdade. Tivemos que pedir auxílio para a prefeitura porque a outra solução era diminuir o evento tirando alguns palcos ao ar livre ou diminuir o número de convidados especiais, mas isso não seria bem aceito nem pelo público nem pelos participantes. (entrevista, mar. 2008)

Novamente é importante notar que a ajuda dos governos estadual e municipal para a realização do evento demonstra o interesse político na sua realização. Dessa forma, pode-se afirmar que o festival de dança começou a ser usado também como “entidade pública” para angariar votos, pois, com o investimento de recursos financeiros para sua sobrevivência, os governos teriam a opinião pública ao seu lado. Além do mais, muitos interesses econômicos já estavam atrelados ao evento, o que favorecia a sua manutenção. Quando Sell afirma que “[a diminuição do evento], não seria bem aceita nem pelo público e nem pelos participantes”, é importante ressaltar a imprecisão da afirmação. De fato a manutenção do “megaevento” e de nomes famosos como participantes, na verdade, favorecia ao evento e à manutenção de seu prestígio alcançado por meio do pagamento de generosos cachês a personalidades da dança como convidados (BRAGA, entrevista, mar. 2008).

Apesar de mais uma vez enfrentar dificuldades financeiras, o décimo primeiro Festival de Dança de Joinville se realizou entre 17 e 28 de julho de 1993. A exemplo

dos anos anteriores, as grande atrações, além das mostras competitivas, foram os cursos, as apresentações nos palcos ao ar livre e móvel (que visitava as indústrias da cidade), as exposições de arte e a feira de artesanato e artigos para balé, além das gincanas, que eram responsáveis pelo entretenimento de público e bailarinos durante o dia na Casa da Cultura.

O festival no ano de 1993 apresentou duas novidades ao público e participantes: (1) eram realizadas nos palcos abertos aulas de diversos ritmos, em que o público era convidado a dançar com os professores; e, (2) a partir desse ano, o evento homenagearia uma personalidade da dança. Em 1993 foi escolhido o bailarino russo Rudolf Nureyev, considerado um dos melhores bailarinos do século XX. O sucesso do Festival de Dança também chamou a atenção de outros comerciantes, que resolveram promover na mesma época do festival uma Feira de Inverno, a qual acontecia na Expoville para chamar a atenção de bailarinos e turistas que visitavam a cidade em virtude do evento. Esse fato corrobora mais uma vez a afirmação de que outros interesses estavam atrelados ao evento, nesse caso, o econômico

Vale ressaltar que, com a estrutura necessária para a realização do festival e a diminuição do número de voluntários que participavam da organização e produção do evento, quase oitenta por cento de todo o efetivo de funcionários da prefeitura municipal fazia parte do festival nessa época do ano.

> Isso representava um transtorno para nós, porque precisávamos deles para ajudar na organização, mas como trabalhavam muito o banco de horas crescia demais e depois do festival tinha gente que ficava dois meses em casa só compensando horas, era um absurdo porque o trabalho daquela pessoa na prefeitura ficava descoberto, mas por outro lado não tinha como pagar essas horas porque a prefeitura não tinha essa verba. Em alguns casos a gente começou a pagar por fora com recibo, daí deu uma revolução na prefeitura por que ninguém mais queria compensar horas e sim dinheiro e começou todo um protesto até ameaça de greve a gente teve que enfrentar! (SELL, [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

O ano de 1993 ainda guardava mais oscilações. No final daquele ano, a Fundação Cultural de Joinville foi envolvida num escândalo de desvio de verbas. Outro contratempo da administração de Zimmermann veio com o protesto de pais e alunos sobre as condições da Casa da Cultura. A alegação era de que os alunos haviam sido abandonados pela prefeitura depois da transferência de Albertina Tuma para a Direção de Difusão

Cultural na Fundação Cultural de Joinville – ela continuava sendo coordenadora-geral do Festival de Dança.

O desgaste público da denúncia de desvio de verbas e do sucateamento da Casa da Cultura, que fora a responsável pela promoção do Festival de Dança, aliado à falta de apoio do campo cultural da cidade, culminaram no pedido de demissão de Zimmermann no início de 1994.

Esses conflitos parecem denotar a direção que o festival havia tomado. A paralisação de atividades da prefeitura pelo comprometimento de 80% dos seus funcionários até o denunciado abandono da Casa da Cultura, passando pela oposição de artistas de outras áreas da cultura e, evidentemente, pelos graves problemas relacionados ao desvio de verbas, parece evidenciar que o festival se afastou muito de seus propósitos iniciais.

Decorrente das oscilações do ano anterior, 1994 começou com apreensão no campo da cultura devido principalmente à indefinição do novo presidente da Fundação Cultural de Joinville (FCJ). Corriam boatos de incorporação da fundação novamente à Secretaria da Educação e os protestos da associação dos artistas plásticos, teatrólogos e artesãos, que reivindicavam mais atenção às manifestações culturais da cidade e reclamavam contra o veto do prefeito da participação de membros dessas classes no Conselho Executivo do Fundo de Recursos Incentivados, que houvera sido criado especialmente para decidir sobre a destinação específica dos recursos oriundos de doações feitas à fundação por pessoas físicas e jurídicas com os benefícios das Lei Sarney/Rouanet, gerando especulações sobre a continuidade do evento.

> Essa atitude [o veto a participação de membros da classe artística no Conselho Executivo do Fundo de Recursos Incentivados] do Freitag só coroava o alijamento das pessoas que faziam cultura do processo cultural da cidade, um reflexo da postura de visão estreita da cultura de Joinville! Era uma administração pouco participativa e democrática para a cultura. O pior é que hoje essa situação melhorou muito pouco. (POLL [artista plástica], entrevista, mar. 2008)

Do conselho faziam parte: um membro da Fundação Municipal Harmonia Lyra (Fundhaly), que já era credenciada ao Ministério da Cultura e repassava os recursos captados para a FCJ; um membro da Associação Comercial e Industrial de Joinville que, desde o primeiro momento, havia se incorporado ao movimento que a prefeitura tinha encetado; e vinte membros que seriam designados à razão de um membro para cada

empresa que tenha efetuado à FCJ doações incentivadas, considerando-se para o exercício dessa designação as vinte empresas que tivessem doado a maior soma pertinente a dois anos consecutivos levando em conta para tal fim o próprio ano do início da vigência da lei (1986). Ainda havia mais dois membros permanentes: (1) o prefeito e (2) o presidente da Câmara de Vereadores, totalizando vinte e quatro membros.

Essa distribuição dos cargos do conselho demonstra a pouca participação de atores da cultura nas decisões, privilegiando empresários e políticos. Essa orientação se tornaria a tônica do campo da cultura e do festival, como será explicado a seguir.

Tal conselho foi criado com o intuito de captar e gerenciar recursos para construção de um teatro em Joinville. Esse era um sonho antigo do campo da cultura da cidade, incluso as associações que foram proibidas de participar do Conselho Executivo do Fundo de Recursos Incentivados pelo prefeito. De acordo com Sell (coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997):

> Os empresários e o prefeito afirmavam que não era discriminação, estavam preocupados com o destino dos recursos. Havia essas associações e o importante era assegurar que os recursos estavam sendo destinados ao lugar certo, neste caso para a construção do teatro de Joinville. O prefeito afirmava que o teatro era um empreendimento muito grande e se os recursos fossem dispersos poderia se correr o risco de não ver a obra terminada. (entrevista, mar. 2008)

Na verdade até hoje população e campo da cultura estão esperando a construção de um teatro em Joinville. No lugar do teatro, foi edificada e inaugurada em 1998 uma Arena Multiuso, que serve a bailes de formatura, passando por jogos de tênis – no saibro – e às apresentações do Festival de Dança. No entanto esse tema será tratado mais adiante.

Em contrapartida ao discurso dos empresários e do prefeito, a classe artística afirmava:

> Tudo bem os empresários participarem do conselho, eles têm o direito de participar para ter certeza para onde o seu dinheiro está indo. Mas a certeza dos recursos bem aplicados poderia vir com a participação de pessoas que participavam ativamente da produção cultural da cidade, pois os artistas é que fazem cultura. Quem perde nessas ocasiões é a sociedade, pois fica na mão dos empresários a decisão de como usar as verbas da cultura. Nós que sempre lutamos por recursos próprios promovendo a cultura, esta seria a oportunidade de participar das decisões sobre este setor imprescindível a uma comunidade e naquele momento fomos esquecidos. O importante não era só o dinheiro, mas sim a participação nas decisões. (GARUVA [teatrólogo], entrevista, mar. 2008)

As dificuldades e os escândalos da última gestão da Fundação Cultural apontavam para a necessidade da nomeação de um nome que o campo da cultura aprovasse, diminuindo assim o risco de mais protestos e escândalos. Todavia o cargo era importante dentro da hierarquia municipal, dada a importância que o festival de dança havia assumido para empresários e comunidade. A divulgação do projeto de construção de um teatro colaborava para que a sociedade se acalmasse, já que esse era um pedido antigo e todos concordavam que o Ginásio Ivan Rodrigues comprometia as apresentações de algumas modalidades, principalmente o sapateado, pela falta de acústica própria a esse tipo de apresentação. Fora isso, a falta de infra-estrutura para as apresentações e para o crescimento do festival ameaçava a continuidade de sua realização em Joinville, o que representaria para a cidade uma perda lastimável, já que esse era, além de um evento cultural reconhecido em todo o Brasil, um apelo turístico à cidade.

Como medida para amenizar a crise, o prefeito Freitag nomeou para a Presidência da Fundação Cultural de Joinville a poeta Zelândia Ramos dos Anjos, que houvera sido indicada ao cargo pelos atores pertencentes ao campo da cultura no ano anterior. Mila Ramos, como gostava de ser chamada, fazia parte do PFL desde sua fundação em Joinville e teve seu nome indicado numa reunião entre artistas plásticos, atores, professores e outros atores culturais.

A nomeação de Mila Ramos introduziu no campo um ator com capital cultural de atuação respeitada dentro do campo da cultura de Joinville. Outro capital que a ator possuía era o político, o qual seria determinante para a sua continuidade no cargo, como se apresentará mais à frente.

Assim que Mila Ramos assumiu a Presidência da FCJ, prometeu responder aos anseios do campo da cultura afirmando que sua gestão seria marcada pela criatividade. No entanto a demora na nomeação de um diretor para o Museu de Arte de Joinville e as reformas de que a Casa da Cultura tanto precisava mais uma vez irritou alguns atores do campo da cultura.

Mila Ramos possuía novas idéias para o festival. A intenção era incorporar ao evento mais uma semana. Seria a semana que antecederia o evento, durante a qual iriam acontecer, na idéia de Mila, apresentações de academias locais. A idéia foi fortemente combatida por Albertina Tuma, coordenadora-geral do Festival de Dança, a qual alegava

ser inviável devido às características técnicas que o evento havia atingido. O resultado foi a manutenção do festival nos moldes que a experiência de doze anos havia consagrado. Todavia Mila Ramos não se conformou com essa derrota e, mais tarde, utilizou-se desse argumento para demitir Albertina da Coordenação-Geral do festival. As duas, que não concordavam em termos artísticos em vários pontos, já haviam tido outros desentendimentos a respeito de divergências artísticas antes mesmo de Mila chegar à Presidência da fundação. A proposta de Mila privilegiava o local enquanto Tuma pretendia seguir a direção que já havia sido tomada, de um grande festival técnico e competitivo.

Naquele ano as mudanças do festival ficaram por conta da instalação de uma comissão artística responsável pela análise das fitas submetidas à inscrição no evento e pela definição do regulamento do festival. Participavam dessa comissão bailarinos conhecidos com experiência mundial dos critérios da dança. Outra novidade foi a contratação da empresa EDM Logos, prestadora de serviços de assessoria de imprensa, que começava a prestar também outros serviços ao Festival de Dança. Tal empresa iria, nos anos seguintes, assumir um papel importante dentro do campo do festival, representada na figura de seu proprietário, Ely Diniz, como será tratado mais tarde.

Apesar das oscilações dentro do campo da cultura, o Festival de Dança aconteceu normalmente entre 15 e 26 de julho. Para a realização dessa edição, seiscentas pessoas estiveram envolvidas na sua organização.

Contudo o ano de 1994 reservava mais hesitação no campo da cultura joinvilense. No final de setembro, um incidente marcaria a administração de Mila Ramos. A Associação de Artistas Plásticos da cidade publicou um manifesto em que contestava as atitudes da diretora e a atenção do poder público somente para o Festival de Dança, deixando de lado outros setores da cultura joinvilense, como artes plásticas e teatro. O manifesto dos artistas afirmava que a presidente era centralizadora e autoritária, além de ter demitido a diretora do Museu de Arte de Joinville, a artista plástica Alexandrina Souto, que era a favor da associação de artistas plásticos de Joinville para nomear uma pessoa de sua confiança, o historiador Luciano Costa Pereira, proibindo os artistas de se reunirem na sala do museu. Além disso, os artistas também alegavam que a presidente da FCJ prejudicava e estagnava o desenvolvimento da cultura local em favor de um programa

incompetente e superficial de cultura. O manifesto ainda acusava a FCJ de inoperância e descrédito perante os mais variados setores da cultura e terminava dizendo que Joinville precisava de muita cultura e que isso deveria começar pelos órgãos oficiais da cidade que eram responsáveis por isso.

A presidente Mila Ramos se defendeu afirmando que, desde o início de seu mandato, tinha procurado todos os setores culturais para conversar e que eles haviam abandonado o Museu de Arte de Joinville depois da demissão da diretora e que estava disposta a conversar com os insatisfeitos.

Na ocasião do episódio vários artistas se posicionaram a favor do manifesto dos artistas plásticos, afirmando que o Festival de Dança era útil a outros interesses. Outros diziam que a FCJ era boa para o festival, mas para outras atividades deixava muito a desejar. O resultado dessa discussão foi a manutenção de Mila Ramos na Presidência e o sucateamento dos outros setores culturais da cidade, com exceção do Festival de Dança, por vários anos.

> Todos sabiam que o prefeito Wittich Freitag não tinha interesse nas manifestações culturais que ele considerava fonte de desperdício de dinheiro, nas palavras dele não dava retorno. (GARUVA [teatrólogo], entrevista, mar. 2008)

> Por anos a principal, para não dizer a única, política pública de cultura de Joinville foi o festival. Já que envolvia um planejamento longo e eram poucos funcionários nem se pensava em outra coisa, além do festival. Essa situação começou a mudar faz pouco tempo e eu acho que a política pública mesmo pode ser considerada a partir de 2005, quando foi criada a lei municipal de apoio da cultura. (dirigente FCJ, mar. 2008)

Juntaram-se às manifestações artísticas contra o festival a indignação dos professores e funcionários da Secretaria de Educação, os quais alegavam que verbas destinadas à educação haviam sido repassadas ao Festival de Dança e, mais uma vez, ameaçavam com uma greve no setor caso isso se repetisse.

Ainda para terminar o tumultuado ano de 1994 na cultura de Joinville, Sílvia Borges, coordenadora técnica do Festival de Dança, foi demitida por Mila Ramos em dezembro, oficialmente porque não tinha concurso público para ocupar o cargo.

Sob o efeito da crise de 1994, o ano de 1995 começou prometendo mais mudanças nos atores do Festival de Dança. Dessa vez foi uma de suas idealizadoras, a coordenadora-geral do festival, Albertina Ferraz Tuma, que perdeu o cargo na primeira semana de

janeiro. Pesava sobre ela a acusação de improbidade administrativa. A denúncia dizia respeito ao uso da máquina pública em seu favor. Além disso, Tuma era acusada de insubordinação nas decisões tomadas sobre o Festival de Dança de 1994.

> A Tuma e a Mila nunca se deram bem, discutiam muito, tinham diferenças pessoais e profissionais, as duas eram centralizadoras, por exemplo. Mas uma coisa eu posso afirmar: A Tuma não foi demitida nem por causa das diferenças pessoais com a Mila, nem por causa de alguns telefonemas que deu de dentro da fundação como diziam. O real motivo não é esse, pode até ter contribuído, mas não foi decisivo. O principal motivo eu não posso falar e nem ela [Tuma] mesma sabe. (dirigente FDJ, mar. 2008)

Essa foi a primeira grande surpresa do festival. Como Albertina tinha o respeito tanto dos pares quanto da comunidade joinvilense, não era esperada sua demissão, já que desfrutava de prestígio e reconhecimento no campo – capital social.

A demissão de Tuma fez vários grupos reagirem mal. Alguns deles falavam em fim de Festival de Dança de Joinville, outros decretavam um assassinato cultural.

> O temor era que nenhum patrocinador sério iria mais pôr dinheiro no festival depois de tanta roupa suja que havia sido lavada. A imagem do festival estava seriamente envolvida e o medo era que o festival fosse para outra cidade como Curitiba, que é próximo de Joinville e até oferece condições de infra-estrutura bem melhores que a cidade. (BRAGA [crítica de dança e escritora], entrevista, mar. 2008)

Juntamente à demissão de Tuma, mais trinta diretores das 38 diretorias do festival haviam pedido afastamento ou demissão e outro trezentos funcionários que estavam envolvidos no festival pediram recolocação, deixando a organização do evento.

> O prefeito Freitag na época afirmava que se o Festival de Dança dependesse de uma pessoa só era melhor "fechar", mas quando mais de trezentas saíram da organização foi temeroso, ainda bem que consegui reverter a situação. Estava em casa de férias quando o carro da prefeitura estacionou na frente, saiu o chefe de gabinete e logo pensei "meu Deus, o que será que eu fiz de errado?'" ele me levou até o gabinete do prefeito e quando entrei dei de cara com ele e a D. Zelândia, eles nem pediram para eu sentar, o prefeito foi logo dizendo "Sell você dá conta de fazer sozinho o festival?" Eu respondi "sim senhor" e quando ia perguntar "mas e a D. Albertina?" ele disse "então agora é coordenador-geral do festival, Albertina vai ser demitida". Pediu para eu sair da sala e eu fiquei lá fora sentado sem saber o que fazer. Organizar o festival era um desafio do lado da D. Albertina, que conhecia todos os grupos de dança e etc. Fazer sozinho era quase uma loucura. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

Rolf Sell era técnico em contabilidade e funcionário da FCJ, trabalhava no festival de dança como coordenador executivo desde a sua primeira edição, era

responsável ao lado de Albertina pela captação de recursos e divisão das comissões de organização. Quanto aos capitais, Rolf dispunha naquele momento de capital social e político, no entanto ele não conseguiu convertê-los em capital simbólico mesmo com a saída de Albertina do festival.

> Recebi muitas críticas, diziam que não era competente, que não tinha conhecimento para assumir o cargo, que eu ia destruir o Festival de Dança, que o festival estava acabado, que depois que eu saísse o festival ia precisar de mais de dez anos para chegar no mesmo patamar, enfim, foram muitas críticas de todos os lados da sociedade, só quem mesmo me apoiava era minha família, que me conhecia e sabia que eu sempre dei o sangue para o festival acontecer. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

No início daquele ano já haviam saído do campo do Festival de Dança dois importantes atores: (1) a coordenadora técnica do Festival de Dança, Sylvia Borges, e (2) a coordenadora-geral do Festival de Dança, Albertina Ferraz Tuma. Ambos os cargos foram assumidos por Rolf Sell.

> Havia uma crise na cultura e o festival era acusado de ser responsável por isto, queriam transformar o festival numa fonte de recursos para outras aéreas da cultura e eu não ia deixar que os bailarinos fossem parasitados, servissem a trabalho de outra arte, acho que isso também ajudou na minha demissão, mas o prefeito Freitag nunca mais falou comigo, fiquei sabendo da minha demissão pelo telefone, o gerente de recursos humanos da prefeitura me ligou e me demitiu me senti como se tivessem roubado um dos meus filhos. Tudo que falaram a meu respeito naquela época era mentira eu jamais seria capaz de prejudicar o festival, o festival não dava lucro para a FCJ e nem para mim. A única pessoa que poderia responder por que fui demitida era Wittich Freitag, mas agora é impossível de perguntar [Freitag morreu em 1998]. Lembro que na ocasião ele declarou que entre a secretária dele e eu ele teve que escolher a secretária. Me senti muito humilhada e depois do trabalho que eu tinha feito pelo festival, achava que não merecia o que estava passando. (TUMA [coordenadora-geral FDJ (1983-1994)], entrevista, mar. 2008)

Vários bailarinos e coreógrafos ameaçaram boicotar o Festival de Dança caso a demissão de Albertina não fosse revogada. Boatos de que o festival ia ser transferido para outra cidade começaram a se alastrar pela cidade, deixando a população agitada e revoltada. Para abrandar a crise, foi indicada à coordenação técnica do festival a bailarina Karin Busch e realizadas várias reuniões com bailarinos, coreógrafos e diretores de companhias para ouvir opiniões sobre o formato do festival, seu regulamento e seleção dos grupos. A entrada de Karin Busch representou um ator com

capital cultural, no entanto sua pouca atuação no campo da cultura fazia com que os pares questionassem sua capacidade técnica para coordenar o evento.

> Precisava logo acabar com essa crise e mostrar que o festival era de Joinville e que daqui não ia sair. Foi então que eu tive a idéia de trazer o Teatro Bolshoi da Rússia, era a mais famosa companhia de balé na época e nunca tinham se apresentado no sul do Brasil. Foi um sucesso, tivemos até que fazer noite extra porque muitos não conseguiram assistir na noite de abertura. E os russos que chegaram aqui torcendo o nariz acabaram adorando a cidade e o festival, esse também foi o embrião da Escola do Teatro Bolshoi que depois abriram em Joinville. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

O festival daquele ano que aconteceu entre 14 e 26 de julho e contou com a participação da companhia Stuttgard de balé da Alemanha, outra das mais famosas do mundo.

> O festival daquele ano foi o mais bonito de todos, eu consegui calar alguns críticos que achavam que eu não era capaz de exercer o cargo. Cerquei-me de gente competente e deu tudo certo. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

Com a economia do País mais estável e através da Lei Rouanet, a captação de recursos para essa edição do Festival de Dança foi facilitada. Os patrocínios foram captados entre empresas públicas e privadas de atuação nacional, como Coca-Cola e Petrobras. Esse fato marcou a saída do capital local no apoio o festival de dança, o que parece representar que o festival ganhou definitivo reconhecimento nacional com o apoio majoritário de companhias nacionais.

A necessidade de profissionalização das atividades do festival aliada à demissão de vários diretores de comissões do evento depois da demissão de Albertina Tuma resultou numa participação maior da EDM Logos na organização do Festival de Dança de Joinville em setores como produção de palco, organização de bilheterias, alojamentos, receptivo aos bailarinos e convidados, além da assessoria de imprensa, função esta que desempenhava desde 1994. Destaca-se a participação nesse processo de Ely Diniz, proprietário da empresa, um ator que entrou no campo e foi acumulando mais capital político e econômico, além do empresarial. Assim, pode-se perceber que a lógica que antes se afirmou latente dessa vez apareceu definida como a do mercado.

A tabela 4 apresenta os principais dados do segundo período do Festival de Dança.

Ano	Participantes/média	Público médio (1.000)	Orçamento (US$)
1989	4500	40	80.000
1990	1200	40	30.000
1991	3000	50	100.000
1992	4000	75	300.000
1993	4000	70	350.000
1994	4200	70	300.000
1995	4500	70	500.000
1996	4500	70	450.000

Tabela 4: Principais números do período 1989-1996
Fonte: Fundação Cultural de Joinville.

Essa tabela ilustra os dados referentes a público, participantes e investimentos compreendidos entre 1989 e 1996. Nota-se um aumento no número de participantes e no orçamento. Esse fato parece demonstrar que o modelo de grande evento foi alcançado, e para isso pôde-se contar com investimentos de empresários através das leis de incentivo, para proporcionar uma infra-estrutura mínima, corroborando, mas uma vez, a afirmação de que o foco do festival está nos números. Chama-se aqui a atenção ao investimento. Como será apresentado adiante, o investimento no evento irá quase dobrar e, no entanto, o número de participantes irá diminuir.

A segunda fase do Festival de Dança destacada no presente trabalho traz algumas características que devem ser lembradas: o principal ator do festival desde sua criação era Albertina Tuma, que havia acumulado capital cultural, social e político e os convertido em capital simbólico (BOURDIEU, 1996), o que lhe atribuía prestígio nos onze anos que ficou no comando do festival. Sua lógica predominante era a da arte pela arte, todavia no campo havia outros atores que se atrelaram ao festival e outros capitais foram aos pouco tomando o espaço através da atuação de empresas na organização do evento, seu registro no INPI em 1995 e o licenciamento da marca do festival para estampar camisetas, moletons e outros tipos de materiais que eram vendidos por uma empresa na ocasião. Deve-se ressaltar nesse ponto que a Presidência da Fundação Cultural de Joinville, passou nesse período pelas mãos de dois atores ligados ao capital empresarial e econômico, e só depois de um escândalo que envolvia improbidade administrativa é que Mila Ramos assumiu a Presidência. Destaca-se que, apesar de

Mila Ramos ter no início o apoio do campo da cultura para a sua nomeação, esta se mostrou muito mais propensa a atender interesses políticos do que culturais, desencadeando mais uma nova crise no campo da cultura de Joinville. Lembra-se aqui que Mila é poetisa e há muitos anos militava no PFL, partido que ocupava a prefeitura naquele momento. A entrada de Mila Ramos, as contratações de serviços de terceiros para aumentar a eficiência do festival e as tentativas de conciliar as regras públicas nas contratações de terceiros levam a afirmar que aos poucos a lógica do campo foi se alterando.

Apesar de guardar forte vocação cultural, não há como não perceber que a lógica mercantil e política entram no jogo de forma definitiva, portanto há um conflito que parece latente entre a lógica cultural contra a política e mercantil. Corrobora essa afirmação a nomeação sucessiva de pessoas ligadas aos meios políticos e empresariais, como Hermes Rück e Luiz Renato Zimmermann, além dos diversos protestos da classe artística da cidade. É interessante observar que esse conflito denota os interesses que, ao longo dos anos, se associaram ao festival.

Neste ponto também se que realçar que, com a demissão de Tuma e a nomeação de Sell para seu cargo, houve uma perda significativa de capital cultural. Isso apóia a afirmação de que a lógica do campo passa a ser a política e do mercado, negligenciando os aspectos culturais que deveriam estar envolvidos no evento. A quase improvável saída de Albertina surpreendeu a todos os pertencentes ao campo e, apesar das manifestações a seu favor e dos boatos sobre o fim do festival ou sua transferência para outra cidade, o festival continuou, aumentou e ganhou ainda mais destaque, o que parece indicar uma institucionalização dentro do campo da cultura. Sell, o incumbido de substituir Albertina, apresentou-se como de importância para o festival na medida em que ele era o responsável pela captação de recursos para a realização do evento. Esse fato, unido a interesses econômicos e políticos que o festival havia angariado com a contratação de Karin Busch para a coordenação técnica, pode explicar a manutenção do evento.

4.4 1997-2007: EM BUSCA DE UM “EQUILÍBRIO”

O ano de 1997 começou trazendo mudanças de atores no campo da cultura de Joinville, e sua reflexão se deu no campo do Festival de Dança. No pleito municipal de 1996, foi eleito para prefeito de Joinville entre os anos de 1997 e 2000 Luiz Henrique da Silveira (PMDB), que nomeou como presidente da Fundação Cultural de Joinville o jornalista e artista plástico Edson Busch Machado. O novo presidente da Fundação Cultural possuía capital cultural, não só pela sua formação artística, mas pela sua atuação no campo da cultural tanto em Joinville como em Curitiba, onde foi por quase dez anos diretor do Museu de Arte de Curitiba. Porém, cabe ressaltar que esse ator também dispunha de capital político e tinha sua atuação ligada ao PMDB, o mesmo partido do prefeito. Além disso, o nome de Busch era apoiado pela maior parte da classe artística, o que era importante diante de mais uma crise que enfrentava na época.

Edson Machado assumiu o cargo cumprindo uma exigência feita pelos atores pertences ao campo da cultura: conversar com o poder público depois de todos os conflitos da gestão anterior, pois era necessário estabelecer um diálogo com o campo da cultura.

O desafio de Edson Machado era contatar os artistas insatisfeitos com a gestão anterior e convencê-los a novamente trabalharem na cidade e pela cultura desta construindo uma identidade cultural, porque a única que possuía era de um evento que nenhum aspecto de educação cultural tinha, pautado por disputa e cursos pontuais; assim, não ficava nada do festival para a cultura da cidade de Joinville. A sua tarefa então era dinamizar as ações culturais na cidade, implementar ações que poderiam contemplar os anseios culturais da população, formar e instigar um público para as artes, ampliar o caráter educativo do Festival de Dança e recuperar os museus da cidade; em suma, readquirir a identidade cultural de Joinville criando condições para que os artistas pudessem passar seus conhecimento a jovens aprendizes.

O ano de 1997 ainda trazia a mais difícil decisão dentro do campo da cultura: a construção do Teatro Municipal de Joinville estava parada, sem recursos, a comissão criada já havia desaparecido e estava lá no centro da cidade mais uma obra inacabada e necessária à população. O prefeito Luiz Henrique decidiu transformar o teatro num

centro multiuso, que poderia atender tanto a espetáculos de dança como a *shows* e outros grandes eventos.

> É um “elefante branco” mal-acabado que todo mundo tem que pagar uma grana se quiser utilizar, inclusive o festival. A obra foi toda malconstruída, falta estrutura. Bom até D. Ivete [esposa de LHS] disse uma vez “foi falar para ele [LHS] arrumar esse banheiros ta uma vergonha’” não só os banheiros são uma vergonha, as arquibancadas têm vários pontos cegos e do camarote do prefeito você só consegue enxergar o palco com binóculos. (artista, entrevista, mar. 2008)

Nesse contexto a realização do décimo quinto Festival de Dança de Joinville aconteceu entre 11 e 23 de julho, contando com o maior orçamento até então: mais de um milhão de reais foram captados e mais de vinte empresas fizeram doações se valendo da Lei Rouanet.

Com a posse de um presidente e de novos diretores, apesar da manutenção quase completa da equipe que produzia o festival de dança, era natural que houvesse algumas mudanças na filosofia do evento, o qual ora começava a se preocupar mais com seu caráter educacional, além de uma maior participação de escolas da cidade.

> Era no mínimo engraçado, diziam por aí que Joinville era a “Capital da Dança” e estávamos cheios de ver as escolas de balé da cidade fechar as portas durante o ano porque ou não tinham alunos – os pais corriam para fazer matricula depois do festival, mas não deixavam mais de dois meses na escola, era tudo “fogo de palha”, como dizia minha vozinha! – ou porque não tinham público para suas apresentações e nesta época ainda nem um espaço adequado. (participante do FDJ, entrevista, mar. 2008)

A declaração do participante do FDJ traz à tona uma discussão que desde os primeiros anos do festival estava latente: o festival de dança era um evento pontual, trazia milhares de pessoas da cidade, ajudava a projetar o turismo local, mas não deixava herança cultural e uma de suas principais vocações, que deveria ser a formação de platéia, dava sinais de não estar sendo contemplada pelo evento. Essa questão foi colocada na mesa para discussão e punha em xeque a continuidade do evento.

Logo no fim do festival daquele ano, o coordenador-geral Rolf Sell, que havia assumido o evento depois da saída de Tuma, pediu licença do cargo por dois anos alegando motivos pessoais. A saída de Rolf coincidia com o afastamento de vários funcionários que faziam parte da organização do festival. Assim, ficaram poucas pessoas haviam começado no festival e participavam agora da produção do evento.

> Eu não concordava e não concordo no que o evento se transformou, então pedi meu afastamento e hoje fico olhado de longe. Sofro muito com o que vejo, o evento que era feito com muito amor e participação de todos, hoje ficou um negócio mecânico, me dói muito ver no que o nosso trabalho se transformou, onde está o caráter social e cultural do evento? Ele hoje é basicamente comercial. (SELL [coordenador executivo (1983-1994) e coordenador-geral (1995-1997)], entrevista, mar. 2008)

A declaração do ex-coordenador-geral do festival, que participou por quinze anos de sua organização, dá a tônica daquilo no que o festival de transformou: um negócio, ou seja, a lógica que predomina é a do mercado. No entanto parece que a falta de público e a crítica de especialistas na área fizeram com que os atores que permaneceram no campo percebessem que essa lógica sozinha não faria com que o festival continuasse por muito tempo. Nesse sentido houve pequenas alterações, que serão mencionadas em seguida.

Foi também em 1997 que se começou a especular a privatização do festival de dança. A intenção era entregar a organização do evento a uma empresa, evitando assim a burocracia do setor público:

> Todo dinheiro captado entrava na conta da FCJ e para fazer as contratações do festival era tudo através de licitação. Isso era moroso demais e, além disso, não conseguíamos contratar quem fazia o melhor serviço, o que era muito frustrante, a privatização ia colaborar para um evento mais profissional, mais didático e de melhor qualidade técnica nas apresentações. (dirigente FDJ, mar. 2008)

> Eles afirmavam que o festival era “um bom produto cultural”, que o evento servia para vender não só a imagem da cidade, como tudo o que era produzido nela. Eu achava isto um absurdo, e o intercâmbio entre os grupos que foi o motivo da criação do evento? E as manifestações artísticas que ele continha? E o seu caráter democrático? A filosofia que criou o festival estava de vez enterrada. (dirigente FDJ, mar. 2008)

A declaração de um dos dirigentes do FDJ representa no que o evento se transformou: um produto cultural que faz parte de uma indústria cultural, seguindo uma tendência nacional de vender as manifestações artísticas e transformando a lógica em predominantemente do mercado. Isso aconteceu principalmente pela omissão do Estado em vários níveis, deixando nas mãos de empresas a decisão de onde investir o dinheiro, que em última instancia é público, uma vez que faz parte da renúncia fiscal de impostos federais e estaduais. Assim, sob a ameaça de desaparecer, o evento foi aos poucos incorporando interesses políticos e econômicos; no fim, quem saiu perdendo foi o público assistente ou participante. O evento, exatamente porque conseguiu alcançar

números significativos, acabou sendo alvo de muitas disputas em todas as áreas. Cabe aos dirigentes se questionarem se vale mais a notoriedade ou a responsabilidade com a arte envolvida nessas manifestações.

A saída de Rolf da coordenação-geral e de boa parte dos outros membros da comissão organizadora do evento e a necessidade da produção de um grande evento diante da inauguração do Centreventos Cau Hansen, o espaço multiuso que deveria ser teatro e agora tinha um palco com dimensões gigantescas (quase duas vezes e meia o palco anterior, num total de 1.200 m^2) e capacidade para um público de até sete mil pessoas, aliada à já intenção de privatização da organização do evento, abriu espaço em 1998 para uma atuação mais extensiva de empresas na organização do festival sob o título de terceirização de atividades. O escolhido para ocupar a coordenação-geral do evento, agora denominada executiva, foi Ely Diniz da Silva Filho, sócio-proprietário da EDM Logo, empresa que desde 1994 prestava vários serviços para o Festival de Dança, como assessoria de imprensa e produção de palco sob a forma de terceirizado do evento.

> A construção do Centrentos Cau Hansen foi fundamental para o festival! Sem ele o festival teria saído de Joinville, teria ido muito provavelmente para Curitiba. (VIEIRA [presidente da FCJ (2003-2004)], entrevista, mar. 2008)

> A obra do Centreventos não acabou até hoje! A gente perde muito em acústica para espetáculos de sapateado, por exemplo, mas é a única opção que a gente tem! (SEEFELDT, [assessora de imprensa FDJ (1994-1998), coordenadora executiva (1997-2006) e diretora executiva (2007-atual) do IFDJ], entrevista, mar. 2008)

No ano de 1998, além dos cursos que aconteceram paralelamente, aquela feira de produtos de balé e ginástica se transformou na Feira da Sapatilha, que continuava a oferecer os mesmos artigos, mas coibia a realização de outras feiras dentro da cidade que dividisse o público do festival. Isso porque havia, fora a feira oficial dentro das dependências da Casa da Cultura, uma espécie de feira paralela que ocorria na frente da entidade. Estes ambulantes informais não pagavam pelo espaço e tinham como prerrogativa a falta de infra-estrutura da Casa da Cultura para atender a todos os que tinham interesse em participar da feira.

Contudo, o sucesso alcançado mascarou uma crise por que o festival estava passando:

> Um festival que vinha há anos se apregoando como o maior do mundo em número de participantes, modalidades e categorias não deveria deixar claro que adota um modelo sem eco – e, portanto sem competidores nos centros importantes de dança no mundo inteiro? O Festival de Joinville floresceu a partir de uma necessidade do mercado das escolas de dança que pipocavam pelo Brasil, na esteira da expansão que a dança teve, no início dos anos 80. Como manter o interesse do aluno por uma profissão que pede muitos anos de disciplina rigorosa antes de ele poder pisar num palco profissional? A fúria classificatória que grassou por todos os festivais que adotaram a estrutura de modalidades e níveis amador e profissional I a XV, trombou num impasse: não havia unanimidade conceitual entre as autoridades escolhidas para legislar sobre a questão. Esse era o ponto nevrálgico uma vez que a definição do que seja balé moderno ou balé contemporâneo, sua diferença com a dança moderna e com a dança contemporânea, por exemplo, permanece sob júdice das opiniões pessoais dos jurados. Esse tipo de festival, genuinamente brasileiro, responde ao interesse das escolas e instituições que o promovem. Se algum dia a eles forem agregados valores realmente educacionais, festivais como o de Joinville poderão colaborar para fazer nascer, no Brasil, uma dança de fato competitiva. Não no jargão interno, mas no mundo real. (KATZ [crítica de dança], entrevista, mar. 2008)

A crise a que a crítica de dança Helena Katz se refere está ligada ao aspecto competitivo do Festival de Dança de Joinville, o que na sua opinião não colabora para uma efetiva busca de melhoria e desenvolvimento da dança no Brasil. Esse caráter de competição apenas servia para a apresentação de coreografias que, na sua opinião, nem sempre estavam de acordo com a modalidades competitivas, já que para estas mesmas não havia unanimidade em sua definição. No foco dessa crise estava o caráter pouco didático do evento, que não proporcionava mais debates em torno de temas da atualidade ligados à dança, e sim estava pautado em uma "[...] competição por dezenas de troféus que não 'catapultam' ninguém a canto algum" (KATZ, entrevista, mar. 2008). Por essa mesma crise passava naquele momento o Festival Universitário de Teatro de Blumenau e o Festival do Triângulo de Uberlândia (MG). O escritor e jornalista Joel Gehlen diz que essa crise de identidade que o festival vivia era saudável:

> [...] questionava-se se era melhor que os grupos continuassem brigando pelos primeiros lugares ou se o festival deve estimular a discussão, o estudo, a troca de informações. O assunto era discutido pelos coordenadores de festivais de todo o Brasil, mas não havia se chegado a uma resolução. A Jô [Braska Negrão, bailarina e professora do Teatro Bolshoi] defendia o modelo que eu acho que é o que hoje funciona, a competição que é boa para bailarinos apresentarem seus trabalhos e terem um *feedback* de jurados e público em geral, não só a família, e uma reunião cultural em torno da dança, com seminários, cursos e mesas- redondas de discussão, na minha opinião a gente está muito perto disso hoje!. (entrevista, mar. 2008)

Todas as reclamações tinham como base a falta de público para as apresentações artísticas fora do contexto do Festival de Dança. Escolas de balé eram muitas vezes obrigadas a fechar as portas devido à falta de demanda, e aquelas que sobreviviam não conseguiam fazer mais que as apresentações de fim de ano, cujo público, em sua maioria, era composto de parentes.

> Com sacrifício, os grupos mais altruístas da cidade conseguiam levar uma montagem ao ano até o público, outros ficam restritos às academias. Embora 350 dias do ano a cidade se pareça mais como um túmulo que a capital da dança, havia algo novo no ar. A falta de um espaço adequado era apontada como a principal vilã, mas a fogueira de vaidades também contribuía para piorar a situação. Sem apresentações não forma-se público e, conseqüentemente, não há evolução estética. (GHELEN [jornalista e escritor], entrevista, mar. 2008)

Assim, as críticas giravam em torno da característica competitiva do festival e da falta de espaço de apresentação para grupos locais, além da pouca vocação educacional do evento, apesar do oferecimento de cursos com autoridades da dança.

A maior novidade de 1998, no entanto, foi a criação, em 5 de dezembro, do Instituto Festival de Dança de Joinville (IFDJ). O instituto, sem fins lucrativos, de interesse coletivo e com caráter de entidade cultural de assistência social e beneficente, foi criado para o desenvolvimento da dança e das artes cênicas e especificamente à realização anual do Festival de Dança de Joinville. “Com o passar dos anos, ele deixou de ser uma grande família para assumir ares de uma grande empresa” (FLEITH [tesoureira FDJ (1983-1992)], entrevista, mar. 2008)

O quadro social do Instituto era formado pelos seguintes órgãos: (1) Assembléia Geral, (2) Conselho dos Associados, (3) Conselho de Administração, (4) Conselho Fiscal, (5) Diretoria e (6) Conselho Artístico. Nenhum cargo é remunerado, salvo aqueles que integram a Diretoria e o Conselho Artístico.

Do Conselho de Associados, podem fazer parte pessoas que têm afinidades com seus princípios, ideais e finalidade, devendo a sua proposta de admissão ser indicada e aprovada pela Diretoria, na forma definida pelo Conselho de Administração. São consideradas sócio-fundadoras do Instituto as pessoas que tenham assinado a ata de constituição do instituto: (1) Edson Busch Machado (artista plástico e jornalista), (2) Aliatar José Carneiro (na ocasião secretário da Fazenda de Joinville), Vicente Jair Mendes (na época diretor de Ação Cultural da FCJ), (3) Margit Olsen (na ocasião diretora de

eventos da FCJ), (4) Tânia Maria Marcelino (funcionária pública), (5) Marilene Vivert (funcionária pública), (6) Geovana de Carvalho Silva (funcionária pública), (7) Alexandrina Faria Souto (professora e artista plástica), (8) Eliana Maria Vieira (funcionária pública) e (9) Maria Estelita Michels Mohr (funcionária pública).

O Conselho de Administração é formado por dez integrantes: três representantes do Poder Público Municipal, indicados pelo prefeito na qualidade de membros natos, três representantes indicados pelas entidades representativas da sociedade civil organizada na qualidade de membros natos – um membro indicado pelo presidente da Associação Empresarial de Joinville (ACIJ), um pelo presidente da Câmara de Dirigente Lojista de Joinville (CDL), um pelo Conselho Municipal de Cultura, dois eleitos pelo Conselho de Administração (dos quais um empresário com atuação na produção ou gerenciamento artístico-cultural e um profissional da área de educação com reconhecida competência em sua área de atuação), um representante da sociedade artística cultural, indicado pelo presidente do Conselho dos Associados na qualidade de membro nato e o presidente do Conselho dos Associados. O Conselho de Administração compreende os seguintes cargos: (1) presidente, (2) vice-presidente e (3) secretário. O presidente do Conselho de Administração era também o presidente do Instituto Festival de Dança de Joinville, e esses cargos seriam ocupados pelo presidente da Fundação Cultural de Joinville. Os demais cargos seriam nomeados pelo presidente do Instituto/Conselho de Administração. Cabe ao presidente do Instituto também indicar quem será o diretor executivo do IFDJ.

O Conselho Fiscal é composto de três membros efetivos e três suplentes eleitos em Assembléia Geral do Instituto. Os recursos necessários para manutenção do IFDJ durante todo o ano deveriam ser captados por ele.

A Diretoria do Instituto é constituída pelos seguintes cargos: presidente, diretor executivo e diretor administrativo-financeiro. Segundo o estatuto do IFDJ:

> As atividades da Diretoria Executiva poderão se desempenhadas por profissional(is) qualificado(s) ou então por empresa especializada, contratado(s) diretamente para esta função. Em ambas situações serão exigidas a comprovação de experiência na organização e produção de eventos artístico-culturais de nível nacional. (ESTATUTO DO IFDJ)

O Conselho Artístico é formado por no mínimo quatro membros profissionais da área da dança, entre bailarinos, professores, coreógrafos, críticos ou estudiosas da área

da dança, com currículos e experiência artística comprovada e reconhecida. Os integrantes desse conselho são indicados pelo presidente do instituto e têm mandato de dois anos, sendo permitida uma recondução desde que com intervalo de uma gestão.

> O Conselho artístico representou uma grande vitória para o festival. Com ele evitamos o clientelismo isso dá seriedade ao trabalho do festival e, além disso, como os membros são substituídos a cada dois anos o festival ganha novas idéias e dinamismo. (VIEIRA [presidente FCJ (2003-2004)], entrevista, mar. 2008)

A criação do Instituto Festival de Dança de Joinville resolvia três problemas: desonerava a prefeitura da organização do festival, apesar desta não colaborar financeiramente com o festival; a necessidade do envolvimento de quase oitocentas pessoas trabalhando mais de oito horas por dia fazia o banco de horas de alguns funcionários públicos aumentarem muito e fossem compensadas ou pagas horas extras, o que isso representava perdas para a prefeitura; a não-participação de uma empresa para a realização do festival, o que poderia resultar num risco da manutenção do evento na cidade. Outro problema resolvido dizia respeito à captação de recursos e contratação de serviços de terceiros. Como todos os recursos captados não seriam depositados na conta da FCJ, e sim na do IFDJ, isso desobrigava a organização de efetuar licitação para contratação de serviços de terceiros, dando mais liberdade para contratação de empresas, como de prestar contas com a comunidade, já que tinha de se prestar contas do dinheiro captado pela fundação à comunidade joinvilense através da publicação do balanço no jornal.

A crise interna de caráter artístico do festival, aliada à criação de um instituto que se intitula sem fins lucrativos, mas é gerenciado pelo presidente da FCJ, conota as disputas e transformações do campo do Festival de Dança.

Em 1999, com a criação do IFDJ no ano anterior,vos principais atores do evento eram: o jornalista e artista plástico Edson B. Machado, presidente do Instituto Festival de Dança e da FCJ; o empresário Ely Diniz, proprietário da EDM Logo e diretor executivo do Festival de Dança; e a jornalista Iraci Seefeldt, coordenadora executiva do FDJ (esta já trabalhava no festival desde 1994 prestando serviços de assessoria de imprensa e depois de produção, uma vez que era funcionária da EDM Logos). A parte artística do festival ficou por conta do Conselho Artístico, que naquele ano foi formado por dez nomes consagrados na dança do País, como Ana Botafogo.

O evento daquele ano, que aconteceu entre 20 e 30 de julho e apresentou como novidade a diminuição de dias de espetáculos e competições de doze para dez e a redução de público (foram quarenta mil pessoas enquanto em anos anteriores chegou a setenta e cinco mil pessoas), representou bem a crise interna e de “identidade” que o festival estava sofrendo. Ainda assim seus organizadores correram à imprensa para lançar números positivos do festival na economia da cidade, como a geração de diversos empregos e o crescimento da economia em dez por cento nesse período do ano.

Em 1999 o IFDJ fez acordos com as agências de turismo da cidade para a venda de pacotes fechados do FDJ, inclusive com ingressos que eram disponibilizados para venda apenas uma semana antes da abertura do festival como forma de divulgação e aumento do público do espetáculo.

Enquanto isso os críticos de dança voltavam a assinalar o pouco caráter didático do festival, que se pautava apenas pela mostra competitiva e em cursos de curta duração semelhantes a palestras. Como reação a essas críticas, foi anunciada a construção de um teatro dentro do Centreventos Cau Hansen que ocuparia o lugar da orquestra embaixo do palco principal da arena multiuso. A intenção era oferecer um aparelho condizente com apresentações para um público menor. Este poderia inclusive servir para a apresentação de outras mostras do próprio festival. A construção de um teatro num subsolo, localizado exatamente embaixo do palco do Centreventos, fez surgir mais críticas; afinal, quando há evento no palco do Centreventos, fica comprometido o uso do teatro, já que não há isolamento acústico adequado. Ainda assim a construção do teatro, que recebeu o nome de Juarez Machado, artista plástico mais conhecido de Joinville, serve para pequenas apresentações e é um aparelho onde se podem apresentar espetáculos a um público menor – são quinhentos lugares – durante todo o ano. Dessa forma uma das reivindicações da comunidade artística era atendida.

O ano de 1999 serviu de consolidação da validação dos capitais econômico, político e empresarial, representados pelo ator Ely Diniz, proprietário da EDM Logos, que assumiu nesse ano a Coordenação Executiva do Festival de Dança. A lógica do evento predominante continuava a do mercado, porém havia uma mudança em busca de correção do rumo do evento e assim parecia que a intenção era torná-lo mais cultural e artístico. A venda do evento como um produto turístico, junto à propagação como um

bom negócio para a cidade e ainda à falta de interesse em atender as demandas dos artistas, evidenciado pela manutenção da forma competitiva do evento, além da reformulação cultural do festival, corrobora a afirmação.

Reagindo as críticas, em 2000 os organizadores do Festival de Dança anunciaram novas regras para o evento. Entre elas se destacam a idade mínima de treze anos para participação, o estabelecimento de nota nove como mínima para se atribuir o primeiro lugar em cada modalidade disputada e a criação do Festival Meia Ponta, em que crianças a partir de seis anos de dança poderiam se apresentar na parte da tarde no novo espaço aberto do Teatro Juarez Machado. Apesar do caráter competitivo ser mantido, essa era uma oportunidade de criação e formação de platéia, além de aumentar o caráter cultural do evento.

As mudanças satisfizeram os críticos e os bailarinos, e como resultado houve um aumento de mil participantes na décima oitava edição do Festival de Dança, que aconteceu entre 19 e 29 de julho de 2000. Os bailarinos, professores, coreógrafos e alunos de cursos puderam contar com a Feira da Sapatilha, além dos palcos alternativos. Esses agora estavam localizados apenas em duas praças e nos dois principais *shoppings* da cidade. O evento teve todo o orçamento captado por meio da Lei Rouanet.

Aquele ano foi o da instalação da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, a única filial do respeitado Theatro Bolshoi fora da Rússia. Sua instalação, segundo seus idealizadores – o empresário Antônio João Ribeiro Prestes e a empresária e bailarina Jô Braska Negrão –, deu-se graças à formação de público que o Festival de Dança gerou. “O Festival de Dança de Joinville é conhecido no mundo todo. E a vinda da Escola Bolshoi para Joinville é sim graças a esta notoriedade do festival” (ADAUTO, entrevista, mar. 2008).

Pode-se afirmar que o ator Ely Diniz começava a transpor o campo de poder e chegava muito próximo ao poder simbólico. Vale ressaltar que os capitais que esse ator acumulava eram: político, econômico e empresarial. Machado, que possuía capital cultural e político, permaneceu no campo de poder, e entrou no campo um grupo de atores representado pelo Conselho Artístico do festival que dispunham de capital cultural. Esse conselho dentro do campo pareceu dar à lógica econômica predominante ares de cultura, pois, pelas experiências anteriores que o festival teve, a lógica mercantil sofreu

várias críticas, já que o evento trata de cultura. No entanto, a criação de um Instituto sem fins lucrativos, que na sua maioria é formado por empresários e políticos e a nomeação para o cargo de diretor executivo de um empresário que ao mesmo tempo era proprietário da empresa que por anos coordenou a produção do evento, deixava transparecer que a *doxa* do campo (BOURDIEU apud TRHIRY-CHERQUES, 2006) era o interesse econômico. Assim, a lei geral do campo eram interesses mercantis. Isso pode ser corroborado, como será visto a seguir, pela não discussão do Festival de Dança, sua filosofia e abrangência ou ainda seu impacto, as discussões que são promovidas e as grandes mudanças que geram em torno de pequenas adaptações coreógrafas e de espetáculos. Tal afirmação ainda pode ser apoiada por artísticas que afirmam que é preciso que o festival se transforme mesmo numa empresa para garantir sua perpetuação pelos anos (BRAGA [crítica de dança e escritora], entrevista).

Com a reeleição de Luiz Henrique para prefeito de Joinville, não houve alteração nos principais atores do Festival de Dança de Joinville em 2001.

A décima nona edição do festival aconteceu entre 18 e 28 de julho e contou com o aperfeiçoamento dos cursos oferecidos durante os dez dias das competições de dança. Nesse festival também se deu a primeira Mostra Contemporânea, criada para atender a grupos de todo o País que possuíam bons trabalhos, porem não obteve público nem palco para apresentar suas coreografias. A dança contemporânea é considerada pelos bailarinos o futuro da dança no mundo por seu caráter menos rígido do que o clássico, abrindo mais possibilidade de criação para os coreógrafos. A mostra acontecia à noite depois das competições no palco do Teatro Juarez Machado.

> O papel do festival é muito importante porque é uma vitrine, e antes ele era mais fechado em outros gêneros de dança. Com a questão da dança contemporânea, trazer companhias ativas no cenário da dança no Brasil é muito importante, e criar uma mostra na qual os amadores possam envolver a criatividade é fundamental. Eu não sei se sou muito favorável a essa questão competitiva. Eu não vejo a arte como um esporte. Tudo bem que existe a competição de mercado de trabalho e tal, que a vida estabelece esse caráter competitivo. Mas quando você vai ganhar um prêmio ou um prêmio em dinheiro, primeiro lugar, o melhor [...]. Eu não consigo associar isso ao universo da arte. Então eu não sei se isso é um bom estímulo para quem está competindo ou pra quem está vendo. O que eu percebo no público é uma euforia desnecessária para o universo da arte. (SALDANHA, [bailarino e coreógrafo], entrevista, mar. 2008)

O festival de 2001 contou com quase o dobro de participantes do ano anterior, o que representou uma recuperação diante das edições anteriores, cujo número de participantes havia diminuído e o público médio era de quatro mil pessoas por espetáculo, ainda longe das médias de anos anteriores. Essa edição do festival também pôde contar com um maior número de participantes da cidade e de Santa Catarina vindos de várias academias que surgiram exatamente por causa do Festival de Dança de Joinville. Isso ocorreu porque naquele ano começou a ser realizada em Joinville uma seletiva ao vivo com os grupos que se inscreviam para o festival. Estes eram submetidos aos mesmos critérios dos outros grupos, mas, desse modo, se criava uma oportunidade de grupos joinvilenses apresentarem seus trabalhos fora do período do Festival de Dança. Essa foi uma sugestão da Comissão Artística do evento.

Devido ao trabalho da Comissão Artística, constituída novamente por dez personalidades da dança, e a algumas mudanças feitas no currículo, como a determinação de um mínimo de 20 horas/aula, os cursos oferecidos pelo festival começaram a partir de 2000 a oferecer aos participantes certificado de conclusão com registro no Ministério da Educação, podendo ser contado como extensão no currículo dos participantes, no lugar de apenas um certificado de participação. O festival manteve o interesse do campo da cultura e assim pôde garantir sua manutenção.

O orçamento do evento foi todo coberto pela captação de recursos via Lei Rouanet com patrocinadores nacionais e regionais. Segundo estimativas dos próprios organizadores do evento, naquele ano o Festival de Dança movimentou na cidade cerca de R$40 milhões, gerando dezenas de empregos temporários.

Ao assumir atender aos críticos e imprimindo ao festival um caráter mais didático por meio da reformulação dos cursos e com a criação de uma mostra didática de dança aliada às seletivas regionais, os principais atores do festival demonstraram a nova valorização do aspecto cultural no campo. Entretanto isso não representou a diminuição da valorização dos aspectos político, econômico e empresarial, uma vez que não houve alteração nos atores principais e a manutenção do IFDJ.

Quando o Festival de Dança completava vinte edições, podia celebrar a sua consolidação no campo da cultura nacional. Em virtude das mudanças ocorridas depois da instalação do Conselho Artístico, o festival ganhou envergadura para se transformar

em um fórum capaz de discutir, propor soluções, melhorar o nível de ensino e oferecer novos parâmetros para grupos, companhias e profissionais da área.

Conforme os próprios organizadores, depois da criação do instituto foi possível estabelecer um relacionamento mais profissional com os patrocinadores de uma forma contínua e com retorno de imagem compatível ao investimento financeiro empregado, o que mais uma vez corrobora a lógica econômica predominante do Festival de Dança. O evento foi transformado em produto da indústria cultural, cujos atores o ofereciam como um bom investimento com retorno de imagem garantido.

A mudança do ano de 2002 no festival ficou por conta da seleção de grupos para se apresentarem em mais de quatorze palcos alternativos que foram montados pela cidade. Nos anos anteriores não havia critério para se apresentar nesses palcos, bastando apenas se inscrever para tanto, estando ou não participando da mostra competitiva ou dos cursos. Naquele ano, com a instituição de uma seleção prévia, pretendia-se manter o nível técnico, no entanto tirava a possibilidade de pequenos grupos que estavam começando o trabalho da arte de se apresentar.

Com a eleição de Luiz Henrique da Silveira para governador do Estado, em 2002 entraram dois novos atores no campo do festival e da cultura em Joinville em janeiro de 2003: (1) o engenheiro Marco Tebaldi, vice de Luiz Henrique que assumiu a prefeitura em seu lugar; e (2) o advogado Carlos Adauto Virmond Vieira, o qual assumiu a Presidência da FCJ e do IFDJ. Carlos Adauto é filho de um dos mais respeitados advogados e escritores de Joinville, Carlos Adauto Vieira, e teve sua indicação apoiada pelo campo da cultura.

> Eu sou advogado pessoal do prefeito e na época era presidente da Sociedade Cultural Alemã. Fui indicado por que tinha bom trânsito entre o empresariado, os políticos e a classe artística de Joinville. Mas quando resolvi assumir pedi ao prefeito liberdade para administrar a FCJ com os rigores que uma empresa requer. O negócio tava meio bagunçado. Na minha visão não é papel da FCJ ficar financiando festas, publicações, exposições ou coisas do gênero. A partir de agora queríamos orientar os artistas e grupos que nos procuravam a formular um projeto com qualidade e indicar possíveis financiadores, sempre buscando resultados junto à lei estadual que permite o uso do Imposto Sobre Circulação de Mercadorias (ICMS). (VIEIRA [presidente FCJ (2003-2004)], entrevista, mar. 2008)

Era essa a visão do novo presidente da FCJ e foi assim que trabalhou nos dois anos em que ficou à frente da entidade. Outra marca da gestão de Carlos Adauto foi o

que denominou de “popularização da cultura”, levando as caravanas da cultura, que procuravam inserir a população dos bairros no mundo das artes através de oficinas semanais itinerantes da cultura, até os bairros da cidade de Joinville com o objetivo de formar platéia para outros espetáculos, inclusive o próprio Festival de Dança. O novo presidente da FCJ é um ator que detêm capital cultural, com destacada atuação diante de diversas entidades e principalmente por ser o herdeiro natural de um dos mais queridos poetas joinvilenses, e capital político, que fica claro no seu depoimento, e traz consigo uma lógica mercantil muito forte que ser percebida na sua fala. Na visão dele a cultura não é obrigação do Estado e para isso mesmo é que foram criadas as leis de incentivo; o papel do Estado fica limitado a criar e regulamentar essas leis.

O festival daquele ano, que aconteceu entre 17 e 27 de julho aparentemente encontrando a fórmula perfeita, repetiu as mesmas atrações do ano anterior: uma mostra competitiva no palco principal, a mostra competitiva meia ponta e mostra contemporânea no palco do Teatro Juarez Machado, mais a seletiva regional em Joinville dos grupos que se inscreveram para a mostra principal e a seletiva geral para apresentação nos palcos abertos que naquele ano chegaram a vinte e dois, instalados em praças, *shoppings*, hospitais e bairros da cidade.

> Os palcos instalados nos bairros não tiveram muita procura naquele ano. A intenção era despertar a vontade da população de vir ao centro e assistir aos espetáculos. Se o cidadão se desloca para o centro para assistir ao futebol, porque não pode vir para ir ao teatro, ao cinema e ao festival? (VIEIRA, [presidente FCJ (2003-2004)], entrevista, mar. 2008)

> A consolidação da mostra de dança contemporânea se confirma como uma atitude acertada, pois ao mesmo tempo em que oportuniza o acesso à produção atual da dança e oferece uma referência aos estudantes, grupos e coreógrafos, abre um mercado de trabalho para os grupos e companhias profissionais. (MEYER [crítica de dança], entrevista, mar. 2008)

A novidade do ano de 2003 foi a transferência da Feira de Sapatilha dos corredores do Centreventos Cau Hansen para o recém-inaugurado Expocentro Edmundo Dobrawa, um grande pavilhão com mais de quatro mil metros quadrados, lugar ideal para abrigar uma das maiores feiras do gênero no País.

> A Feira da Sapatilha é um ótimo negócio, tanto para o festival, pois a venda de espaços ajuda nos custos da produção do evento como para os comerciantes. Antes acontecia tudo meio que desorganizado sabe? Foi em 2003 com este novo

> espaço que a gente organizou tudo, eles recolhem os impostos para a prefeitura etc. (SEEFELDT [assessora de imprensa (1994-1998), FDJ coordenadora executiva (1999-2006) e diretora executiva (2007-atual) do IFDJ], entrevista, mar. 2008)

Naquele ano o festival de dança parece ter também recobrado o interesse do público. O número de espectadores quase dobrou em relação ao ano anterior, um recorde dos últimos anos, em que o festival tinha encontrado o desinteresse da população por sua forma de apresentação de um gênero de dança por noite, o que fazia com que o público só prestigiasse aquele que lhe parecia mais interessante. O Conselho Artístico, que em 2003 começou a trabalhar apenas com quatro pessoas, que demonstrava também ser o caminho certo, imprimiu mudança nas apresentação, que mesclava dois gêneros por noite, dando mais movimento ao festival.

> Hoje o festival é uma máquina muito bem administrada, é um negócio empresarial que pode beneficiar a uma farta gama de profissionais. Nada se pode ter contra isso. É assim que o mundo caminha e, se a máquina anda certo e gera bom produto, nós todos estaremos nos beneficiando com isto. Quero dizer: se o festival capta e gera lucros, pode contemplar uma boa fatia do mercado profissional do País. Professores, jurados e artistas convidados encontram hoje no Festival de Dança de Joinville um conforto e uma remuneração dignos que não acontecem em qualquer lugar. Na verdade, este festival já passou por três fases. A primeira, apaixonada, quando tudo contribuía, praticamente sem remuneração, para que o evento vingasse. Dessa fase, da qual ninguém se arrepende, ficou o núcleo, a semente do festival atual. A segunda fase foi nebulosa e já nasceu pedindo transformação. Foi a fase mordômica do festival, muitos camarotes, muita boca-livre, poucos ganhando muito e muitos ganhando pouco. Foi a época das discussões sobre nada, da ascensão de espertos que encontraram nos festivais uma máquina lucrativa e, conseqüentemente, proliferativa. Havia festival de tudo esparramado pelo País, todos gerados a partir de Joinville. A herança que esta fase nos deixou foi que os fiéis escudeiros, os pioneiros apaixonados não abandonaram o barco nem o deixaram afundar. Aprendeu-se também que não se deve deixar a porta de casa escancarada porque ela pode ser invadida. Finalmente, de uns seis anos para cá, o Festival de Joinville ficou adulto. Virou um negócio sério, tirou os vícios das "figurinhas carimbadas", diversificou seus jurados e professores, pensou, trabalhou, formatou e vingou. Então pode-se dizer que o festival, finalmente, chegou à maioridade e se emancipou. O formato deste já parece bem próximo do ideal. Posso enumerar alguns dos erros e acertos: a organização enxugou as mordomias e garantiu a qualidade e a dignidade de cada profissional que trabalha. Preocupou-se em tirar as gorduras sem sacrificar cachês (iguais ou semelhantes para todos). Na infra-estrutura artística também o festival ficou adulto, deve-se ressaltar a importância do conselho artístico do evento. Esses profissionais trabalharam muito e com competência para aparar arestas, limpar os excessos, aprimorar a qualidade, enxertar idéias novas etc. Muito boa também a idéia do Meia Ponta. As crianças tiveram o espaço merecido, numa mostra interessante e saudável. Outra ótima idéia é da Mostra Contemporânea, que, se a princípio recebeu narizes torcidos de grupos convidados, hoje é muito disputada e traz a nata dos coreógrafos da atualidade. (BRAGA [crítica de dança e escritora], entrevista, mar. 2008)

A declaração da crítica de dança e escritora Suzana Braga destaca as três fases do festival, como aqui foi dividido, e guarda em seu discurso a conformidade com a mercantilização do evento, inclusive a justificando com o interesse econômico de todas as áreas. Braga também ressalta o importante papel do Conselho Artístico e as mudanças que empregou no festival, no entanto, mais uma vez reforça-se que não há discussão quanto à lógica predominante do festival que permanece econômica; o que parece latente nesse momento no campo é a identificação da necessidade de adequar o evento às necessidades artísticas para que, dessa maneira, perpetue o interesse de bailarinos e público participante.

A vigésima segunda edição do Festival de Dança de Joinville aconteceu entre 20 e 31 de julho de 2004 e adotou a mesma fórmula que apresentou no ano anterior. A grande novidade do ano, mais uma vez sugerida pelo Conselho Artístico, foi os bailarinos terem a oportunidade de conversar com os jurados sobre as notas que lhes foram atribuídas.

> Os jurados são hoje o símbolo de conhecimento no Festival de Dança, integram uma banca de expressão no meio artístico. O corpo de jurados é sempre renovado e com isso, fica evidente a preocupação dos organizadores em não deixar nenhuma dúvida sobre os princípios de profissionalização, isenção e responsabilidade que o evento envolve. A mexida dos nomes serve para tirar supostos vícios sobre os grupos que já conhecem. Na tarde do dia seguinte a cada apresentação, os jurados se reúnem com os participantes da noite anterior para tirar dúvidas quanto às notas e fazer comentários e sugestões de melhoria aos grupos. Antes, faziam apenas um comentário restrito em três linhas, e muitas escolas alegavam que não o compreendiam muito bem. A conversa entre coreógrafos e jurados é um importante retorno aos grupos, que até então tinham como única resposta ao seu trabalho a divulgação das notas, e nada mais. (BRAGA [crítica de dança e escritora], entrevista, mar. 2008)

> Esta mudança [as conversas com os jurados] servia para dar mais solidez ao aspecto didático do festival. A expectativa era que a troca de informações provocasse o aprimoramento técnico e coreográfico dos bailarinos. A intenção era que este seja mais uma meio de dar algum tipo de consultoria aos grupos selecionados e que anualmente estão se inscrevendo no Festival de Dança. O evento não é mais uma arena cheia de bailarinos em uma mostra competitiva. O bailarino, seja profissional ou amador, encontra aqui uma oportunidade de aprender algo mais. (VIEIRA [presidente FCJ (2003-2004)], entrevista, mar. 2008)

> A importância do evento para o balé brasileiro é grande porque criou-se em Joinville uma estrutura muito boa que é a competição. O modelo de Joinville é quase único no mundo e foi copiado em outros lugares. Uma grande dificuldade do Brasil é que só temos uma companhia de balé clássico no Rio de Janeiro, que é a primeira e única do País. Para o balé, que não tinha onde se apresentar, Joinville acabou se tornando este lugar. O fato de privilegiar estas pessoas e ainda agregar informações, novidades, discussão e idéias é ótimo. Quando penso que estamos na 26ª edição, vejo que é uma coisa absolutamente preciosa para o

> País, onde um evento para chegar na sua segunda edição já é uma labuta. Joinville já provou que tem a sua história, está continuando a sua tradição e ainda ajudando na formação de milhares de bailarinos. A apresentação é um pedaço de uma estrutura muito maior. Estar em contato com outros bailarinos, vivendo este momento de dança que toda a cidade respira, é o que interessa. E também a oportunidade de acesso à informação que muitos bailarinos, principalmente os do interior, não têm de assistir aos espetáculos, às mostras e ainda ter aulas com professores renomados. (PEREIRA [bailarino, coreógrafo e crítico de dança], entrevista, mar. 2008)

Em 2004 o prefeito Marco Tebaldi foi reeleito para a prefeitura do município e uma nova gestão começou em janeiro de 2005, trazendo mais uma mudança de ator no campo da cultura e do Festival de Dança: foi nomeado presidente da FCJ e do IFDJ o vice-prefeito, o advogado Rodrigo Meyer Bornholdt. Este ator possuía capital político, mas não tinha atuação destacada no campo da cultura, apesar de, depois de sua eleição, ele passar a apresentar um programa sobre diversas manifestações culturais na televisão local, que inclusive já saiu do ar. Na verdade especula-se que Bornholdt assumiu a pasta em virtude da crise dentro do campo da cultura, que envolvia diretamente a FCJ, relacionada às denúncias do Ministério Público Federal de peculato e formação de quadrilha vinculadas à instalação da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil em Joinville. Diante dessa crise, Rodrigo, que também era advogado da escola e dos denunciados Antônio João Prestes, empresário e idealizador da instalação da Escola em Joinville e Jô Braska Negrão, empresária, bailarina, idealizadora e supervisora-geral da ETBB, assumiu a FCJ para contornar as denúncias de envolvimento do órgão com o casal denunciado, já que a responsável pela instalação da escola em Joinville foi a FCJ.

A vigésima terceira edição do Festival de Dança aconteceu entre 20 e 30 de julho, e paralelo ao evento foi realizado em Joinville o Fórum Estadual de Dança. A edição teve nesse ano mais uma novidade implantada pelo Conselho Artístico: para garantir a qualidade dos espetáculos, foi determinado que a cada ano somente cento e vinte grupos seriam aprovados para apresentação na mostra principal do evento e, em 2004, trinta grupos eram de Santa Catarina, a maior parte de Joinville. Esse fato pôde demonstrar que o trabalho do FDJ em deixar uma herança do festival em Joinville começava a dar resultados.

> Em meio ao gigantismo alcançado, laureado pelo título de maior evento do gênero, felizmente, o Festival de Dança também pode computar importantes conquistas no aspecto qualitativo. Há alguns anos, o conselho consultivo vem investindo em

> pequenas mudanças na estrutura do festival. Se, a princípio, tais reformulações não pareceram tão significativas, hoje já se percebe como são importantes no processo de transformação porque vem passando. A estratégia tem sido promover mudanças que possam reverberar, futuramente, de maneira mais ampla e profunda. Trata-se de reescrever uma história que, longe de estar pronta, está em constante processo de construção, recriando assim sua própria identidade e tendo a capacidade de se reinventar sempre que necessário. O festival vem buscando cada vez mais lapidar o seu aspecto artístico e pedagógico, não somente direcionado aos artistas, mas ao público que o prestigia. No momento em que renova os integrantes do conselho consultivo, tem como desafio consolidar as mudanças propostas, principalmente, nos últimos três anos. [...] As responsabilidades de um festival do porte e das dimensões de Joinville com a dança brasileira são muitas, e apostar em mudanças que melhorem a qualidade dos trabalhos ali apresentados e sua relação com a arte da dança, como as que têm acontecido, é o desafio a ser encarado. (MEYER [crítica de dança], entrevista, mar. 2008)

Sobre a falta de público de alguns anos, a atual diretora executiva do Festival de Dança afirma:

> Esse público é muito bom! Antes quando lotava era porque se distribuía blocos e blocos de ingressos nas secretarias para os Secretários e assessores distribuir e pedir "pelo amor de Deus" para lotar o espetáculo! Hoje a gente trabalha só com dez por cento de cortesia mais os camarotes das empresas que dá menos de um por cento. O público que vai ao festival hoje é porque está interessado mesmo no espetáculo. (SEEFELDT [assessora de imprensa (1994-1998), FDJ coordenadora executiva (1999-2006) e diretora executiva (2007-atual) do IFDJ], entrevista, mar. 2008)

Logo no início de 2007, houve certas mudanças no campo; nada de muito significativo, apenas algumas trocas de posições de mesmos atores. Foi elaborado, no dia primeiro de fevereiro daquele ano, na Assembléia geral do IFDJ, um novo estatuto que definia novas diretrizes para a eleição do presidente do instituto. O presidente do instituto passou a ser designado pelo Conselho de Administração, que tem seu presidente eleito entre um dos conselheiros pelo voto da maioria absoluta de seus membros. Cabe também ao presidente do conselho indicar os outros cargos do conselho – o vice-presidente e a secretaria. Na prática o que aconteceu foi a saída de Rodrigo da Presidência do IFDJ, que então ficou só na Presidência do conselho, enquanto o ex-diretor executivo Ely Diniz assumiu a Presidência do IFDJ e a ex-coordenadora executiva do festival Iraci Seefeldt, a Direção Executiva da IFDJ.

> Para ser presidente do festival tem que ter bom trânsito no campo político e no campo empresarial. Não se faz um evento deste sem ajuda política. O presidente não faz captação de recurso, mas empresta seu nome e credibilidade para que a gente possa pedir dinheiro! Precisa também de tempo e de gostar disso aqui, ele trabalha dois dias da semana só para o festival. (SEEFELDT [assessora de

> imprensa (1994-1998), FDJ coordenadora executiva (1999-2006) e diretora executiva (2007-atual) do IFDJ], entrevista, mar. 2008)

> Política é importante sim para o festival. Se o PT, por exemplo, assumir a prefeitura pode mudar tudo lá dentro, e daí será que o evento sair como é hoje? Eu acho que eles [PT] não fariam essa besteira, mas enfim eles fazem besteira! (VIEIRA [presidente FCJ (2003-2004)], entrevista, mar. 2008)

As declarações de Seefeldt e Vieira demonstram quais capitais um ator deve possuir para atuar no campo do festival de dança: político, social e econômico.

> O sucesso do Festival sempre vai depender das mãos que o conduzirem. Espero que o Festival cresça sempre em qualidade e que não perca a consciência da importância da dança, do artista bailarino [...]. O festival é um bem imaterial da cidade de Joinville, hoje quem organiza é o IFDJ, mas, ele pertence à cidade, à fundação! Na minha opinião, existe um inconsciente coletivo na cidade que faz todo mundo acreditar que os joinvilenses são donos do festival, esse orgulho, essa vontade de trabalhar de voluntários. Mas os empresários da cidade estão deixando a gente na mão, hoje se você olhar não tem patrocinadores de Joinville, a rede hoteleira não nos dá cortesia nenhuma o máximo que a gente consegue é o preço de fora de temporada. Sabe é uma coisa meio vocês fazem a obrigação de você aí, que a gente vai faturar aqui. (SEEFELDT [assessora de imprensa (1994-1998), FDJ coordenadora executiva (1999-2006) e diretora executiva (2007-atual) do IFDJ], entrevista, mar. 2008)

> Eu não tenho medo de afirmar que hoje se você entrar em qualquer escola de dança no Brasil e falar do Festival de Dança de Joinville, todo mundo vai saber o que é. Isso é fantástico para Joinville, ser reconhecido por um festival como o nosso. (VIEIRA [presidente FCJ (2003-2004)], entrevista, mar. 2008)

> O festival para eles é o Oscar! É vitrine é oportunidade! A gente brinca que é como escola de samba, acaba na quarta-feira de cinzas e na quinta já começa a pensar no próximo ano! Se você vir a alegria que esses grupos têm de participar não da mostra principal não, dos palcos aberto, é uma oportunidade de vir conhecer os ídolos, ver espetáculos diferentes, é incrível! (SEEFELDT [assessora de imprensa (1994-1998), FDJ coordenadora executiva (1999-2006) e diretora executiva (2007-atual) do IFDJ], entrevista, mar. 2008)

Essas declarações da diretora executiva do IFDJ e do ex-presidente da FCJ dão uma noção da representatividade que o Festival de Dança alcançou em âmbito municipal e nacional. As falas dos entrevistados denotam a importância que o evento atingiu e corroboram a afirmativa que a sua não-continuidade poderia gerar transtornos em vários níveis e principalmente um desgaste tanto da imagem da cidade como de dirigentes e políticos. Dessa forma o festival se tornou um evento bem simbólico de grandes proporções.

> Ah, o festival é lindo! Têm muitos erros, muitas coisas para melhorar! Mas ver aquele povo respirando dança, interessado em aprender a discutir o futuro da dança é

> muito bom! Sem contar que é oportunidade de fazer contatos, para dançar em outras companhias! (BRAGA [crítica de dança e escritora], entrevista, mar. 2008)

> O maior problema que a gente enfrenta hoje para expandir o festival é estrutura! Nós já ocupamos todo o Centreventos, a Univille, as escolas públicas, a gente não tem mais onde fazer espetáculo. Precisávamos de um bom teatro! (SEEFELDT [assessora de imprensa (1994-1998), FDJ coordenadora executiva (1999-2006) e diretora executiva (2007-atual) do IFDJ], entrevista, mar. 2008)

> A estrutura do festival está ótima assim! Sabe a gente tem que perder essa mania do mega! Isso é cultural no brasileiro! Tudo tem que ser megaevento! Na Europa é tudo mais íntimo, menor, mais aconchegante. (VIEIRA [presidente FCJ (2003-2004)], entrevista, mar. 2008)

> O festival deve crescer, mas não pode perder a simbiose com o público. O festival não é de fulano nem de beltrano. Pertence ao povo e aos bailarinos. Pode não ter sido responsável pelo sucesso de estrelas da dança brasileira, mas é uma mola propulsora para a dança no País. (GARUVA [teatrólogo], entrevista, mar. 2008)

As declarações acima, de Seefeldt, Vieira e Garuva, demonstram uma necessidade latente de crescimento do festival. Apesar de Vieira se mostrar contra a expansão do evento, esta necessidade de crescimento já deve ter sido notada pelo campo da cultura e pelos atores do festival. Com o crescimento do festival, espera-se que o campo da cultura também seja privilegiado, como aconteceria com a construção de um teatro, este sim planejado para vários tipos de espetáculos, mas que, no entanto, ainda não saiu do papel. A tabela 5 representa os principais números dessa terceira fase do Festival de Dança de Joinville.

Ano	Participantes/média	Público médio (1.000)	Orçamento (US$)
1997	5000	50	500.000
1998	7000	70	800.000
1999	1800	40	500.000
2000	2800	40	1.000.000
2001	4000	50	800.000
2002	4000	70	1.000.000
2003	4000	60	1.000.000
2004	4000	70	800.000
2005	4000	70	750.000
2006	4000	70	800.000
2007	4000	70	800.000

Tabela 5: Principais números do período 1997-2007
Fonte: Instituto Festival de Dança de Joinville.

Os dados da tabela anterior demonstram que, ao longo dessa fase, o festival de dança conseguiu retomar o interesse tanto dos participantes quanto do público. Destaca-se também o incremento na receita do evento, o que se justifica, conforme os atores do IFDJ, pela necessidade de manutenção do instituto durante todo o ano, já que o evento demanda um trabalho de organização anual. Lembra-se aqui que faz parte do quadro de funcionários do festival e que percebem salários: o presidente, Ely Diniz; a diretora executiva, Iraci Seefeld, que abriu uma empresa para atender ao festival, prerrogativa prevista no regulamento, segundo citado; os quatro artistas que fazem parte do conselho artístico; e mais três funcionários do apoio. Além disso, houve um investimento maior na divulgação turística do evento, fato que demonstra ter logrado êxito, haja vista o festival aparecer em quase todos os manuais turísticos do Brasil. Há também os gastos para adequação do Centreventos Cau Hansen a fim de receber um evento de dança. Esses números também serão comentados a seguir.

A terceira fase do festival ressalta uma tentativa de resgate da lógica cultural. Isso pode ser comprovado pela autonomia e valorização do trabalho desempenhado pelo grupo do conselho artístico. No entanto o que mais chama a atenção é a manutenção da lógica econômica. As últimas declarações apresentadas nesta parte do trabalho trazem em comum a quase conformação dos mais diversos atores com diferentes tipos de atuação com a mercantilização do festival de dança. Essa terceira fase, aqui ressaltada, também mostra a acumulação de capital político de Ely Diniz, o que parece importante para o campo. Assim, ele converte esse e os outros capitais que possui em capital simbólico, tornando-se, para empresas apoiadoras do evento, uma pessoa com credibilidade suficiente para investir no evento. Ainda em relação ao Conselho Artístico, pode-se notar sua competente atuação. Dessa forma, parece correto afirmar que é o responsável pela retomada de interesse de público na platéia e nos palcos do Festival de Dança. No entanto tudo indica que o mais importante e o divisor dessa fase do festival foi a criação do Instituto Festival de Dança de Joinville, que trouxe o Conselho Artístico como ponto forte, mas não esquecendo que sua participação majoritária é formada por atores políticos e econômicos da cidade, representando assim a importância econômica e social que o evento tem.

Cabe fazer um destaque especial quanto ao que aqui se entende como uma negociação entre o capital cultural, representado pelo conselho artístico, e o capital empresarial, político e econômico, representado nas figuras dos dirigentes do festival de dança. Essa negociação se mostra latente dentro do campo, uma vez que os atores envolvidos parecem conciliar seus interesses. Na verdade o que se revela é que não há igualdade de recursos dos agentes envolvidos. Enquanto os conselheiros acumulam capital cultural, o que os dirigentes do evento perceberam como fundamental para a continuidade do evento, os atores representados pelo presidente do IFDJ e da FCJ acumulam capital social, econômico e político, tratando uma disputa desigual com os membros do conselho, que são a eles subalternos, uma vez que suas decisões, apesar de autônomas (SEEFELTD, entrevista, mar. 2008), são submetidas à aprovação do presidente do IFDJ.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na busca pela resposta ao problema estabelecido para este estudo, de identificar de que forma os recursos de poder dos atores envolvidos no Festival de Dança de Joinville no período de 1983 a 2007 influenciaram na transformação de sua lógica, estabelecemos três questões de pesquisa para guiar o estudo. Estas questões eram: Como aconteceu e quais foram os principais atores na formação do Festival de Dança de Joinville; de quais recursos de poder dispunham os diferentes atores envolvidos com o Festival de Dança de Joinville ao longo do período de 1983 a 2007; qual a relação entre os recursos de poder dos atores e o processo de transformação na lógica do Festival de Dança de Joinville

Neste ponto é importante destacarmos algumas questões levantadas na teoria que contribuíram para a construção deste estudo. Começamos com a cultura que conforme visto pode expressar uma variedade de fenômenos humanos e pode se referir a um amplo e diverso conjunto de interesses. Atualmente é estudada pelas mais diversas áreas do conhecimento da antropologia à geografia e deve ser usada no plural. Pode ser entendida como um conjunto de características distintas, espirituais, materiais, intelectuais e afetivas que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (BRANT, 2004).

Nosso interesse pelo tema da cultura se deu devido à percepção de que ultimamente esse vem sendo alvo de vários estudos que tentam relacioná-la principalmente com o desenvolvimento fato esse corroborado por diversas agências como a UNESCO que nos últimos anos vem dispensando especial atenção pela relação entre cultura e desenvolvimento e nesse sentido o desenvolvimento econômico. Nesses estudos há uma perspectiva interessante a ser destacada, a perspectiva do poder. Os diversos atores envolvidos no processo de desenvolvimento através da cultura possuem valores e interesses distintos, formando um campo onde lutas pela hegemonia são travadas e assim há uma disputa pelo poder onde aquele que reunir os recursos em destaque no campo naquele momento irá ditar as regras do campo.

Utilizando o artigo *Atores sociais, Redes e Políticas culturais* de Rubim et al. (2006) demonstramos a formação de um campo da cultura que articula e inaugura instituições e profissões, atores, práticas, símbolos, interesses, tensões e conflitos. A formação deste campo que segundo os autores é resultado de uma autonomização da cultura em relação a outros domínios como religião e política faz com que a cultura passe a ser entendida como uma esfera social. Desse processo de autonomização que os autores citam resultou também o processo de mercantilização da cultura, ou seja, a cultura passa a ser vista como bem, não mais só simbólico, mas submetido à lógica do capital no que se traduz na indústria cultural.

O surgimento desta indústria cultural tem sua raiz na ausência do Estado no planejamento de políticas publicas abrangentes que possam atender os mais diversos setores da cultura e suas mais diversas manifestações. Assim diante uma inoperância do Estado à saída encontra, foi a criação de leis de incentivo a cultura que contribuem para o completo abandono da cultura por parte dos mais diferentes níveis de governo. As leis de incentivo que são baseadas em renúncia fiscal deixam nas mãos de empresários a decisão de onde empregar o dinheiro público na cultura. Dessa forma sempre são atendidas peças que tem maior apelo social, deixando assim algumas manifestações sem recursos, então na busca de sobrevivência essa camada não atendida pelos recursos públicos deixados nas mãos das empresas tem que adequar seus trabalhos e seu caráter artísticos as demandas de um mercado que não está interessado na construção e uma identidade cultural e sim em lucros e acumulação de capital.

Deste ponto partimos para a abordagem de campo. Ressaltando que os principais estudos organizacionais se baseiam na abordagem institucional do tema pautados principalmente nos estudos de DiMaggio e Powel que definem o campo como um área onde se encontrar os fornecedores chaves, consumidores e produtores de recursos agências reguladoras e outras organizações que produzam serviços similares, percebemos baseados nos estudos de Vieira e Carvalho (2003), Colignon (1997) e Misoczky (2003), que esta abordagem deixa de lado uma variável que para nosso estudo é central – o poder – e assim optamos pela utilização da definição de Pierre

Bourdieu, onde a variável poder é tratada como protagonista dentro dos campos sociais e dessa forma atendeu de maneira mais eficaz os interesses deste trabalho.

Para Bourdieu (1996) o campo é um espaço social de relações objetivas. Sua estrutura é dada pelas relações de força entre agentes que podem ser indivíduos e grupos e as instituições que lutam pela hegemonia, ou seja, pelo poder de ditar as regras no campo e determinar a forma como os capitais (poder) serão distribuídos dentro de cada campo.

O poder nossa variável central foi representada pelos capitais de Bourdieu quês são definidos como capital cultural que diz respeito ao conjunto das qualificações intelectuais produzidas pelo sistema escolar ou transmitidas pela família. Pode existir incorporado ao corpo, como a facilidade de expansão em público, em estado objetivo, como bem cultural, ou em estado institucionalizado, ou seja, sancionado por instituições como os títulos acadêmicos (BONNEWITZ, 2003), capital econômico que é formado pelos diferentes fatores da produção (terras, fábricas, trabalho) e pelo conjunto dos bens econômicos: renda, patrimônio, bens materiais (BONNEWITZ, 2003), social que se define como o conjunto das relações sociais de que dispões um indivíduo ou grupo. A detenção deste capital implica um trabalho de instauração e manutenção das relações, ou seja, um trabalho de sociabilidade e capital simbólico está ligado à honra e ao reconhecimento, apenas o crédito e a autoridade conferem a um agente o reconhecimento e a posse das três outras formas. Além do capital político que para Bourdieu (1996) assegura aos detentores uma apropriação privada de bens e de serviços públicos e o capital empresarial que segundo Madeiro (2004) é a valorização da organização em oposição ao indivíduo, o profissional em relação ao amador, ou seja, a burocratização das relações em vários níveis.

Definidas as linhas teóricas do estudo passamos a segunda etapa que compreendeu a realização da pesquisa no campo. O estudo que se caracterizou pela sua abordagem qualitativa de corte seccional e abordagem longitudinal adotou uma estratégia pesquisa de estudo de caso que compreendeu duas etapas. A primeira da pesquisa bibliográfica foi feito um levantamento informações já apresentada sobre objeto de estudo dessa forma reunimos recortes de jornal, estatutos, atas, relatórios do

evento e regimes de funcionamento dentro da Fundação Cultural de Joinville e do Arquivo Histórico de Joinville.

A segunda etapa desta parte da pesquisa é formada pelas entrevistas. Para isto foi realizado um levantamento o nome dos principais agentes que atuaram no campo do festival ao longo dos vinte e cinco anos da sua história, esta lesta que continha vinte e um nomes foi elaborada baseada em informações contidas nos documentos da Fundação Cultura de Joinville e baseada no julgamento da autora. Diante da impossibilidade de contatar todos estes agentes selecionamos nove agentes e este indicaram outros que foram contatados e demos por encerrada esta etapa da pesquisa quando percebemos que as informações levantas não mais contribuíam para o estudo já que se repetiam. As entrevistas foram realizadas pessoalmente, por *e-mail* ou por telefone diante da impossibilidade de entrevistas pessoalmente alguns agentes que moram em outros estados ou países, todas as entrevistas forma realizadas no mês de março do ano de 2008.

Feito os levantamentos de dados primários e secundários os dados foram organizados cronologicamente para serem apresentados na seção seguir que compreendeu a apresentação e a análise dos dados.

O estudo das entrevistas nos fez perceber que, inclusive do ponto de vista dos entrevistados, que podíamos dividir os 25 anos de história do Festival de Dança de Joinville em três fases, no entanto é importante lembrar que estas fases são agrupamentos de fatos ao longo dos anos de realização do festival, onde parece predominar características semelhantes. Estas fases não são homogêneas muito menos estanques e foram estabelecidas de forma arbitrária respeitando minha interpretação dos fatos e meu conhecimento prévio do campo.

A primeira fase compreende seis anos (1983-1988) e marcou a criação e o desenvolvimento do festival. Essa fase se caracterizou pela iniciativa de dois atores para realizar o evento: Albertina Tuma e Carlos Tafur, ambos atores que faziam parte do campo da cultura com atuação reconhecida pelos pares e dessa forma segundo Bourdieu (1996) dispunham de capital cultural. Albertina, além do capital cultural, acumulava capital social, que lhe facilitou o acesso a empresários para o financiamento do evento; logo ela converteu capital social em econômico. Albertina também detinha

capital político, uma vez que era diretora de uma entidade pública, tendo acesso a gestores municipais. Tafur, por sua vez, acumulava, além de capital cultural, capital social, visto que possuía uma rede de contatos do campo da dança e, dessa forma, pôde divulgar a idéia do evento.

A idéia do festival, quando apresentada aos gestores públicos daquela época, o prefeito Freitag e o presidente da FCJ Miraci Dereti, não obteve apoio para sua realização, posição que foi mudada diante da forte participação da população no evento e da aprovação da idéia pela sociedade. A partir do interesse despertado pelo festival de dança, aos poucos outros interesses foram se atrelando ao evento. Destacamos além do capital político, o capital empresarial já que o setor de serviços da cidade percebe que há uma agitação na cidade neste período e assim os lucros aumentam. Alguns outros fatos corroboram a afirmação de que o festival começa a servir a outros interesses como a nomeação para o cargo de presidente da FCJ de dois atores ligados a meios empresariais e econômicos.

O que se sobressaíram nessa primeira fase e se tornaram o diferencial apontado pelos entrevistados do festival e um dos principais motivos de seu desenvolvimento e manutenção nesses 25 anos foram os cursos. De pequena duração e com grandes personalidades da dança, os cursos eram uma oportunidade para que bailarinos de todo o Brasil e principalmente do interior, os quais muitas vezes não tinham condições de se deslocarem às cidades onde estavam os grandes bailarinos com legitimidade no campo da dança, tivessem contato, assistissem a aulas, trocassem idéias e coreografias. Os cursos na terceira fase do festival sofreram uma mudança, podendo ser considerados como atividade de extensão ao terem certificado registrado no MEC.

Essa primeira fase então foi marcada pela manutenção da lógica da arte, ainda que outros interesses estivessem atrelados ao festival – neste ponto, principalmente o interesse político. Dessa fase é importante lembrar que os agentes que se destacaram tinham principalmente capital cultural. Naquele momento também já se podia notar que o interesse do festival era se tornar grande, o que foi detectado ao se analisarem alguns depoimentos dos entrevistados que citaram a perseguição de grandes números. Esse fato, atrelado ao caráter meramente competitivo das apresentações e aliado à forma como

as categorias foram divididas, foi o grande debate, latente até hoje, quanto ao formato e impacto do festival de dança para o campo.

A segunda fase do Festival de Dança de Joinville (1989-1996) foi assinalada pela mudança de lógica; se na fase anterior as atividades eram pautadas pela arte e a cultura, nessa fase o importante era o mercado representado pelo capital econômico. As mudanças na lógica foram resultado da saída de Albertina Tuma do campo do festival e do aumento da participação de empresas na sua organização. A conseqüência foi a transformação da lógica do festival em política e mercantil. Nessa mudança também houve a entrada no campo do ator Ely Diniz, que detinha capital econômico, político e social, e que mais tarde transformou em poder simbólico. No entanto os atores do festival começaram a notar que essa lógica não poderia se manter, já que o festival perdera o apelo social e começava a perder o apoio do próprio campo da cultura, que muito apoiava a realização do evento. A perda de apoio social poderia significar perda de votos, e isso não poderia acontecer, pois prejudicaria também a imagem da cidade, afetando tanto empresários, que deixariam de ajudar na manutenção do festival na cidade, quanto agentes públicos, pela inoperância em desenvolver o evento.

Assim essa segunda fase do festival, marcada pela lógica do mercado, demonstrou que o festival, naquele momento, passava a servir a outros interesses. No entanto a falta de público e de participantes fez com que os dirigentes percebessem a necessidade de revisão das condutas adotadas pelo festival, o que culminou na terceira fase, com uma retomada ao caráter artístico do evento.

A terceira fase (1997-2007) é aquela que representou uma aparente busca pelos valores culturais no evento. A chegada de um ator ligado ao campo da cultura da cidade, como Edson Machado, fez com que muitos ficassem confiantes na retomada do festival. Ainda assim se deve ressaltar que os interesses econômicos e políticos foram preservados, e a maior prova disso foi a criação do Instituto Festival de Dança de Joinville com o intuito de gerir e desenvolver o festival. Todavia, vale lembrar que a entidade, que se intitula sem fins lucrativos e de interesse coletivo, parece de um lado um órgão público, por guardar forte relação com os agentes públicos da cidade, e de outro uma empresa ao se analisar seus membros e a maneira como é organizado. Desse modo, a criação do Instituto Festival de Dança de Joinville foi o maior símbolo da

transformação da lógica do festival de artística em mercantil, ainda mais ao se estudar a sua constituição.

Ainda assim, a criação do IFDJ trouxe novos horizontes ao festival com a concepção do conselho artístico. Esse conselho, formado por atores com legitimidade dentro do campo da dança, fez algumas alterações fundamentais para a manutenção do evento, representado pela retomada de interesse tanto dos participantes quanto do público assistente. Além disso, o conselho artístico traduz o capital cultural do festival. No entanto, tem-se que fazer uma ressalva quanto à abrangência de sua atuação. Apesar de alguns dos membros que hoje estão na Direção do festival afirmarem que o conselho tem autonomia de atuação, todas as sugestões e alterações propostas passam pela aprovação da Presidência e Conselho Administrativo. Tal fato leva a detectar uma espécie de negociação entre esses atores, com grande desigualdade para o conselho artístico, porque detém “apenas” capital cultural, enquanto os membros do conselho de administração e o presidente do IFDJ acumulam capital empresarial, econômico e político. A subordinação das decisões do Conselho Artístico ao Conselho de Administração, a evidente hierarquização que subordina o primeiro ao último evidencia que a lógica predominante continua a ser a lógica mercantil que foi ganhando espaço ao longo da história do festival com a entrada de atores detentores de capital econômico e político em posições importantes no campo. Parece haver, portanto, um equacionamento entre a lógica mercantil e a lógica artística no último período. Se de um lado os detentores de capital econômico e político parecem perceber que o Festival não sobreviveria sem que maior espaço fosse dado aos detentores de capital artístico, por outro, os detentores desse capital tomam como evidente a necessidade de compactuar com os interesses econômicos para que o Festival possa ser mantido.

Pode-se, portanto, concluir que ao longo da história do Festival atores que detinham diferentes recursos de poder se alternaram nas posições de poder do campo o que influenciou na lógica predominante. Inicialmente marcado pela lógica da arte pela arte, o Festival tem sua lógica alterada para atender aos interesses econômicos e políticos que se lhe atrelaram e que, durante a segunda fase denotou uma grande fragilidade e uma crise do Festival em termos de público e participantes, culminando na terceira fase, no período mais recente em um equacionamento entre as duas lógicas

principais: artística e mercantil, com o predomínio desta devido às posições de poder que ocupam os detentores do capital econômico no campo.

5.1 LIMITAÇÕES

Algumas limitações se impõem a esta pesquisa, a primeira delas está relacionada com a parte teórica do trabalho. Ao optarmos por não utilizar o conjunto da obra de Bourdieu, apenas utilizando os capitais como categorias de análise, deixamos de lado um conjunto de conceitos que seriam valiosíssimos para o entendimento de algumas dinâmicas impostas pelo campo, no entanto esta escolha está justificada exatamente pela profundidade destes conceitos que merecem um estudo mais longo amplo e profundo para chegar a uma compreensão mais completa do objeto de estudo, o que se mostrava impraticável diante dos prazos impostos pelo mestrado. Se por um lado o arcabouço teórico de Bourdieu é detentor de um grande poder explicativo da realidade, por outro lado sua complexidade e abrangência fazem com que se teme o seu mau uso.

Outra limitação deste estudo é caracterizada pela abordagem qualitativa em grande parte baseada em depoimentos dos atores, e assim está sujeita a opinião e a percepção de cada um sobre o objeto de estudo. Por mais que se tenha buscado a comprovação e a corroboração dos dados levantados, isto ainda se impõe como uma limitação. Além disto, este estudo retrata a realidade do Festival de Dança de Joinville no período de 1983 a 2007, não podendo ser generalizado para outros campos.

Há outra limitação a ser observada. No período em que se estava levantando os dados acontecia uma investigação por parte do Ministério Público Federal quanto aos patrocínios e gestão do Festival de Dança de Joinville. Isto fez com que a pesquisadora não tivesse acesso a alguns entrevistados, alguns temendo que esta seria uma jornalista tentando descobrir informações a serem veiculados nos jornais da cidade, outros se negando a participar informando que não tinham qualquer relação com as investigações do Ministério Público Federal. Os que aceitaram dar a entrevista depois da comprovação de se tratar de uma pesquisa acadêmica pediram que algumas informações fossem suprimidas do texto.

5.2 SUGESTÕES DE PESQUISA

Como sugestão para futuras pesquisas, seria interessante e enriquecedor uma análise do objeto de estudo utilizando-se todo o arcabouço teórico de Bourdieu, proporcionando desta forma uma compreensão maio do objeto de estudo. Além disso, seria interessante a utilização de outras lentes para o estudo como a Teoria Institucional. A comparação destes estudos seria interessante e possibilitaria uma compreensão mais profícua sobre o objeto de estudo.

Outro estudo interessante seria o que envolvesse o impacto do Festival de Dança de Joinville, no desenvolvimento da cultura da cidade, levantando questões como a formação de platéia até o impacto no turismo.

Outra sugestão de pesquisa futura ainda diz respeito a procurar identificar o impacto do Festival de Dança de Joinville no campo da dança em nível nacional, verificando se os mais de 140 festivais que surgiram depois do de Joinville tem alguma relação com o desenvolvimento do evento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDERLE, Wilmar. A economia de Joinville no final do século 20. In: TERNES, Apolinário (Org.). **Joinville:** 150 anos. Joinville, SC: Letradágua, 2001.

BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira; QUINTANEIRO, Tânia. Max Weber. In: QUINTANEIRO, Tânia; BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira; OLIVEIRA, Márcia G. M. de. **Um toque de clássicos:** Marx, Durkheim, Weber. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1979.

BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de P. Bourdieu**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas:** sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.

BRANT, Leonardo. **Políticas culturais**. Barueri, SP:Manole, 2003. v. 1.

BRUYNE, Paul de; HERMAN, Jacques; SCHOUTHEETE, Marc de. **Dinâmica da pesquisa em ciências sociais**: os pólos da prática metodológica. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. **Anais I ENECULT**, Salvador, 2005.

CARVALHO, Cristina Amélia Pereira de. **Configuração do campo da cultura no contexto da incorporação da lógica mercantil e os novos atores organizacionais**. Projeto CNPq, 2003.

CARVALHO, Cristina Amélia Pereira de; PACHECO, Flávia Lopes; GUIMARÃES, Rodrigo Gameiro. Análises organizacionais no campo da cultura e a importância do Estado. In: ENCONTRO DE ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA E GOVERNANÇA I, 2004, Rio de Janeiro**. Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2004.

CARVALHO, Cristina Amélia Pereira de; VIEIRA, Marcelo M. F. (Org.) **Organizações, cultura e desenvolvimento local:** a agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional. Recife: Editora Universitária UFPE, 2003.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COLIGNON, Richard A. **Power plays**: critical events in the institutionalization of the Tennessee Valley Authority. Albany: State University of New York, 1997.

COOPER, Donald R.; SCHINDLER, Pamela S. **Métodos de pesquisa em administração.** 7. ed. Porto Alegre: Bookman, 2003.

CORRÊA, Júlio Cesar; FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE; ARQUIVO HISTÓRICO DE JOINVILLE. **Festival de Dança de Joinville.** Joinville: do Autor, 1996.

COSTA, Aline Caldas. Reflexões sobre cultura e bens simbólicos: abordagens sobre produção e poder social. **Anais III ENECULT**, Salvador, 2007.

COSTA, Belarmino César Guimarães da. Barbárie estética e produção jornalística: a atualidade do conceito de indústria cultura. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 22, n. 76, out. 2001.

CROZIER, Michel. **A sociedade bloqueada.** Brasília: Editora da UnB, 1983.

CUÉLLAR, Javier Pérez. **Nossa diversidade criadora**. Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Campinas: Papirus, Brasília: Unesco, 1997.

DELLAGNELO, Eloise. H. Livramento; SILVA, Rosimeri Carvalho. Análise de conteúdo e sua aplicação em pesquisa na administração. In: VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; ZOUAIN, Deborah Moraes. (Org.). **Pesquisa qualitativa em administração:** teoria e prática. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005. v. 1.

DIMAGGIO, Paul J.; POWELL, Walter W. Introduction. In: DIMAGGIO, Paul J.; POWELL, Walter W. (Ed.s). The new institutionalism in organizational analysis. London: Sage Publications, 1991.

_____. **A gaiola de ferro revisitada:** isomorfismo institucional e racionalidade coletiva nos campos organizacionais. RAE, v.45, n. 2, 2005.

ETZIONI, Amitai. **Análise comparativa de organizações complexas:** sobre o poder, o engajamento e seus correlatos. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

FARIA, Hamilton; FERRON, Francisco (Coord.). **Cartas da Cultura 1996-2003**. São Paulo: Instituto Pólis, 2003.

FARIA, José Henrique. Poder e relações de poder nas organizações. In: VIEIRA, Marcelo Milano Falacão; CARVALHO, Cristina Amélia (Org.). **Organizações, instituições e poder no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

GALBRAITH, John Kenneth. **Anatomia do poder.** 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1989.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GODOY, Arilda Schidt. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. **RAE**, São Paulo, v. 35, n. 2, pp. 57-63, mar./abr. 1995.

GUIMARÃES, Rodrigo Gameiro. **No campo das políticas públicas culturais em Pernambuco, os caranguejos com cérebro se organizam para desorganizar**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Programa de Pós Graduação em Administração – PROPAD, Recife, 2007.

HALL, Richard H. **Organizações:** estrutura, processos e resultados. São Paulo: Pearson; Prentice Hall, 2006.

HARDY, Cynthia; CLEGG, Stewart. Alguns ousam chamá-lo de poder. In: CLEGG, Stewart; HARDY, Cynthia; NORD, Walter (Orgs.). **Handbook de estudos organizacionais.** London: Sage, 1996. v. 2. São Paulo: Atlas, 1999. Organizadores da Edição Brasileira: CALDAS, Miguel, FACHIN, Roberto, FISCHER, Tânia.

IPEA (Instituo de Pesquisas Aplicadas). **Políticas sociais:** acompanhamento e análise, n. 8, 2004.

KERLINGER, Fred Nichols. **Metodologia da pesquisa em ciências sociais.** São Paulo: Edusp, 1980.

LIMA, Carmen Lúcia Castro. Políticas culturais para o desenvolvimento: o debate sobre as indústrias culturais e criativas. **Anais III ENECULT**, Salvador, 2007.

LOIOLA, Elisabeth; MIGUEZ, Paulo. Sobre cultura e desenvolvimento. **Anais III ENECULT**, Salvador, 2007.

LUKES, Steven. Poder e autoridade. In: BOTTOMORE, Tom; NISBET, Robert. **História da análise sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

MADEIRO, Gustavo da S. **Carnaval, mercado e diferenciação social.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

MANGI, Luis Cláudio Miranda**. As "confrarias" como um fenômeno organizacional brasileiro:** notas etnográficas de um aprendiz de Bourdieu. Dissertação (Mestrado em Administração). EBAPE/FGV, 2006.

MARX, Karl. **O capital.** 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MEIRA, Márcio. Uma política republicana. In: **Teoria e debate**. São Paulo, pp. 60-65, maio/jun. 2004.

MELLO, Fabiana Ortiz T. de; PAULILLO, Luiz Fernando. Recursos de poder e capacidade dinâmica de aprendizado dos atores sucroalcooleiros paulistas pós-desregulamentação estatal. **Informações econômicas**. São Paulo, v. 35, v. 6, pp. 17-29, jun. 2005.

MISOCZKY, Maria Ceci Araújo; VIEIRA, Marcelo Milano Falcão. Instituições e poder: explorando a possibilidade de transferências conceituais. In: VIEIRA, Marcelo M. F.; CARVALHO, Cristina A. **Organizações, cultura e desenvolvimento local**: a agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional. Recife: Editora Universitária UFPE, 2003.

MISOCZKY, Maria Ceci Araújo. O campo da atenção à saúde após a Constituição de 1988: uma narrativa de sua produção social. Porto Alegre: Dacasa Editora/PDG Saúde (Programa de Desenvolvimento da gestão em Saúde), 2002. (Versão da tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração – PPGS/UFRGS).

_____. Implicações do uso das formulações sobre campo de poder e ação de Bourdieu nos estudos organizacionais. **RAC.** Rio de Janeiro, edição especial, 2003.

_____. Poder e institucionalismo: uma reflexão crítica sobre as possibilidades de interação paradigmática. In: VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; CARVALHO, Cristina Amélia (Orgs). **Organizações, instituições e poder no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

MODRO, Nielson Ribeiro. **Joinville:** a capital da dança. Joinville: Arquivo Histórico, 1998.

MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. **Cadernos do Nosso Tempo**: cultura e democracia. Rio de Janeiro: Funarte, v. 1, pp. 13-55, 2001.

MONTAGNER, Miguel Ângelo. Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 9, n. 17, pp. 240-264, jan./jun. 2007.

MORGAN, Gareth. **Imagens da organização.** São Paulo: Atlas, 1996.

NASCIMENTO, Alberto Freire. Política Cultural no Brasil: do Estado ao mercado. **Anais III ENECULT**, Salvador, 2007.

OLIVEIRA, Rafael P. **Políticas culturais e o campo museal em Santa Catarina**.. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Pós-Graduação em Administração, Florianópolis, 2007

PECI, Alketa. A nova teoria institucional em estudos organizacionais: uma abordagem crítica. **Cadernos EBAPE**, v. IV, n. 1, pp. 1-12, 2006.

RAMALHO FILHO, Rodrigo. Globalização, sustentabilidade e patrimônio: reflexos sobre a cidade periférica. **Anais do I Encontro da ANPPAS**, Indaiatuba, 2002.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **A nova ciência das organizações**: uma reconceituação da riqueza das nações. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1981.

RICHARDSON, R. J. et al. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafio e enfrentamentos. **Anais III ENECULT**, Salvador, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; RUBIM, Iuri Oliveira; PITOMBO, Mariella. Políticas e redes de intercâmbio e cooperação em cultura no âmbito ibero-americano. In: CONVÊNIO ANDRÉS BELLO. **Siete cátedras para la integración.** Bogotá, Convênio Andrés Bello, pp. 129-170, 2005.

_____; _____; _____. Atores sociais, redes e política cultural. In: LEYTON, José Maria. (Org.). **Cátedras de Integración Convenio Andrés Bello.** Santa Fé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006. v. 1.

SANTOS, Sônia Regina Oliveira. Joinville: Cidade que dança, cidade que encanta, **Revista Universos Joinville**, Joinville, v. 2, 2004. Disponível em**:** <http://www.univille.net/arquivos/1697_Revista_Universo_Univille_Edicao_2.pdf >. Acesso em: 12 nov. 2007.

SARCOVAS, Yacoff. O incentivo fiscal no Brasil. In: TEORIA E DEBATE, São Paulo, n. 62, pp. 58-62, abr./maio 2005.

SELLTIZ, Claire et al. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. 2. ed. São Paulo: EPU, 1987. 2V.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. **Anais III ENECULT**, Salvador, 2007.

SIMÕES, Janaína Machado, **O campo organizacional da cultura no Brasil:** entre o Estado e o mercado. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado) – Fundação Getúlio

Vargas, Escola Brasileira de Administração Pública e Negócios. Centro de Formação Acadêmica e Pesquisa. Mestrado em Administração Pública. Rio de Janeiro, 2006.

SIMÕES, Janaína; DARBILLY, Leonardo V. C. Apropriando o conceito de indústria cultural para o contexto brasileiro: possibilidades, limites e implicações. X COLÓQUIO SOBRE PODER LOCAL. Salvador: 2006.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida:** por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

TERNES, Apolinário. **Historia econômica de Joinville.** 2. ed. Joinville: do autor, 1986. 279 p.

_____. **Joinville**: a construção da cidade. Joinville: do autor, 1993.

_____. **A economia de Joinville no século 20.** Joinville: Letra D'Água, 2002.

THIAGO, Raquel S. Joinville: cultura e história. In: TERNES, Apolinário (Org.). **Joinville 150 anos**. Joinville: Letra D'Água, 2001.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. De falácias e de cultura. **RAP**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 4, jul./ago. 2001.

_____. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **RAP**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, pp. 27-53, jan./fev. 2006.

TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

VERGARA, Sylvia Constant. **Métodos de pesquisa em administração**. São Paulo: Atlas, 2005.

VIEIRA, Marcelo Milano Falcão. Por uma boa pesquisa (qualitativa) em administração. In: VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; ZOUAIN, Débora Moraes. **Pesquisa qualitativa em administração**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; CARVALHO, Cristina Amélia **O poder nas organizações**. Rio de Janeiro: Thomson, 2007.

_____; _____. Abordagem institucional, poder e derivações. In: _____; _____ (Orgs.) **Organizações, cultura e desenvolvimento local**: a agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional. Recife: Editora Universitária UFPE, 2000.

_____; _____. Sobre organizações, instituições e poder. In: _____; _____ (Orgs.). **Organizações, instituições e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, pp. 9-26, 2004.

WEBER, Max, Os fundamentos da organização burocrática: uma construção do tipo ideal. In: CAMPOS, Eduardo. **Sociologia da burocracia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

_____. **Economia e sociedade**. Brasília: Editora da UNB, 1991.

_____. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: M. Claret, 2006.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

ANEXO 1 – INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS

1) Falar sobre a sua história profissional até o Festival de Dança.
Formação profissional?
Atividades que desempenhava e desempenha?
Como aconteceu seu envolvimento com o FDJ?

2) Falar sobre a história do Festival de Dança.
Como surgiu? Havia alguma estrutura disponível?
Quem era a favor?
Quais os principais fatores que contribuíram para a realização do primeiro Festival de Dança?
Quem era contra?
Quem estava envolvido?

3) Principais atividades que desempenhou no Festival de Dança?

4) O Sr. acredita que era importante participar de alguma partido político para fazer parte do festival de dança?

5) O que é necessário para participar da gestão/organização do FDJ?
Aliados políticos?
Capacidade técnica?

6) Como foi à situação que o levou a coordenação do evento?

7) Quais as principais dificuldades que o Sr. enfrentou para a realização do Festival de Dança no período em que esteve na sua coordenação?

8) Na sua opinião, quais eram os principais destaques do evento enquanto o Sr. esteve a frente do Festival De Dança?

9) Na sua opinião, quais foram os fatores que levaram o Festival de Dança ao sucesso?

10) Na sua opinião, quais foram os motivos da sua saída da Coordenação do Festival de Dança? O que ou quem influenciou sua saída?

11) No tempo da saída da Sra. Albertina Tuma do Festival de Dança, muitos bailarinos e críticos de dança se mostraram solidários a ela prometendo manifestações de apoio e pedido de revisão da decisão do prefeito, eles temiam que com a sua saída o Festival de Dança desaparecesse ou perdesse sua qualidade, no entanto, isso não aconteceu, a que a Sr. atribui a isso? O festival teria mudado seu perfil e objetivos? Isso aconteceu efetivamente? Por que sim ou não?

12) Como era a constituição jurídica do Festival de Dança na sua coordenação?

13) Como aconteciam à contratação de serviços de terceiros na sua coordenação do Festival de Dança?

14) Quais as principais mudanças, se elas existiram, que o Sr. percebe entre o Festival de Dança de quando o Sr. coordenava e de quando a Sra. Albertina Tuma o coordenava?

15) como acontecia a captação de recursos?
A empresa privada participava?
O orçamento era menor por que a verba era da prefeitura?

16) Como surgiu o IFDJ?
Existiu uma crise política dentro da prefeitura
Por que falava-se me privatizar o FDJ?

17) Como o Sr. vê o evento hoje?

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo