

CENTRO UNIVERSITÁRIO FEEVALE

JUSSARA PINHEIRO DE MIRANDA

**CARÇA E GENTE DENTRO: POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E GRUPOS
DE DANÇA CONTEMPORÂNEA EM SITUAÇÃO DE TRABALHO**

Novo Hamburgo

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

JUSSARA PINHEIRO DE MIRANDA

**CARCAÇA E GENTE DENTRO: POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E GRUPOS
DE DANÇA CONTEMPORÂNEA EM SITUAÇÃO DE TRABALHO**

**Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado Profissional em Inclusão Social e
Acessibilidade, como requisito parcial à
obtenção do Título de Mestre.**

Orientadora: Prof^a. Doutora Eliana Perez Gonçalves de Moura

Novo Hamburgo

2010

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Miranda, Jussara Pinheiro de

Carça e gente dentro : políticas públicas culturais e grupos de dança contemporânea em situação de trabalho / Jussara Pinheiro de Miranda. – 2010.

165 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Inclusão Social e Acessibilidade) – Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2010.

Inclui bibliografia e apêndice.

“Orientadora: Prof^a. Doutora Eliana Perez Gonçalves de Moura”.

1. Dança moderna. 2. Cultura - políticas públicas. 3. Trabalho.I.
Título.

CDU 008:32(81)

Bibliotecário responsável: Cássio Felipe Immig – CRB 10/1852

JUSSARA PINHEIRO DE MIRANDA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Profissional em Inclusão Social e Acessibilidade, com “Carcaça de Gente dentro: políticas públicas culturais e grupos de dança contemporânea em situação de trabalho”, submetido ao corpo docente do Centro Universitário FEEVALE, como requisito necessário para obtenção de título de Mestre.

Aprovado por:

Professor (a) Orientador

Professora (a) (Banca examinadora)

Professora (a) (Banca examinadora)

Novo Hamburgo, 15 de janeiro de 2010.

Dedico este estudo aos grupos de dança contemporânea passados, recentes e futuros, a tomar estes termos como um projeto de emancipação, demarcados no empoderamento sobre experiências e históricos dedicados à construção do conhecimento em dança na cidade de Porto Alegre. Também, sobre os acordos implícitos no projeto por uma real cidadania, um exercício soberano e inseparável do homem no esplendor da sua vida.

AGRADECIMENTOS

Devoto agradecimento aos meus pais Amaury e Nora, que, desde sempre, acreditaram nas minhas escolhas, tendo observado por longos anos, as minhas intenções em direção a uma atitude de resistência humanizada, que hoje, realizo. À minha irmã Vânia, por ter despertado meu interesse por este discurso reconhecendo a minha vocação além dos palcos. Às minhas filhas Maria Clara e Mariana, pelos tantos meses que me ausentei em momentos importantes de suas vidas, minhas parceiras incondicionais, que me apoiaram além das vicissitudes, as quais dedico grande amor. Ao meu companheiro Hilel, pela renúncia aos meus carinhos, estendendo seu amor no apaziguamento de tempestades emocionais por mim vividas. À minha orientadora, Eliana Perez Gonçalves de Moura, por ter me ensinado a transpor minhas forças intuitivas e cognitivas desorientadas, para um projeto científico de relevância, sem nunca negar-me o espaço de autonomia. Também, nela, reconheço o esforço em aproximar-se das questões artísticas da dança, e por vezes, o brilho dos seus olhos ao assistir meu *corporinguageiro* tão não-científico, inacabado e ingenuamente improvisado, como potência singular e definidora. Agradeço as experiências que a dança têm me proporcionado ao longo da vida, e as compartilho com meus parceiros “muoveres” que aqui ficaram, e com os que se foram em nome do que acreditamos. Por fim, a todos aqueles que assistiram minha dolorosa passagem de dentro da carcaça para o lado de fora.

RESUMO

O presente estudo problematiza as práticas de grupos de dança contemporânea de Porto Alegre – RS/ Brasil, na relação com as políticas públicas culturais. Para melhor compreender as relações entre políticas públicas culturais e grupos de dança contemporânea como processo recente, busca conhecer e descrever o modelo implementado no Plano Estratégico para a Cultura de Andaluzia na Espanha. A partir da análise das características e especificidades do referido modelo – que no âmbito desta investigação foi tomado, apenas, como parâmetro de referência – analisa-se o atual modelo de gestão pública cultural de Porto Alegre/RS e suas repercussões sobre a atividade de trabalho dos grupos de dança contemporânea locais.

Palavras-chave: Grupos de dança contemporânea. Políticas públicas culturais. Trabalho.

ABSTRACT

The present study investigates the models of public politics that guide and regulate the practices of groups of contemporary dance of Porto Alegre-RS / Brazil. In order to understand the relations between cultural public politics and groups of contemporary dance as a recent process, it searches to know and to describe the model implemented in the *Plan Estratégico para la Cultura de Andalucía in Spain*. Starting from the analysis of the characteristics and specificities of the referred model – that was taken in the extent of this investigation, just, as reference parameter-it is analyzed the current model of cultural public administration of Porto Alegre/RS and its repercussions on the activity of work of the local groups of contemporary dance.

Keywords: Groups of contemporary dance. Cultural public politics. Work.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1.ENCAPSULAMENTO: DE POUCO, TODOS TEMOS UM LOUCO. FODIDOS PRIVILEGIADOS. O DIFERENTE.	16
2.EX-FERAS CULTURANTES: SENTIMENTO DE PODER AQUI E LÁ. SENTIDO DE CULTURA.....	25
3.E...E..E...: UM TREINAMENTO COLABORATIVO.	30
4.CULTURA DA VIDA E (PONTO). PNC SAI DO FORNO INTERDITANDO. E DEPOIS?	37
5.GRUPOS DE DANÇA CONTEMPORÂNEA: ALTERNATIVOS, NÔMADES, INDEPENDENTES, LIVRES... . IDEOLOGIA: QUEREMOS UMA PARA COMER.	45
6.ESCARAFUNCHANDO O LOCAL	50
6.1 REVIEW 1	56
7.RIZOMANDO E ESCAVANDO.....	61
7.1 EFÊMERO E NÃO-EFÊMERO	61
7.2 O DITO PELO NÃO DITO.....	63
7.3 REWIEV 2: MOFOS.....	65
7.4 REWIEV 3: A REGRA DE TRÊS	67
8.REDONDOS, QUADRADOS E REDONDRADOS	70
8.1 REWIEV 4: PERSISTE A REGRA DE TRÊS	71
9.RUA DOS BOBOS: A FACE DO POSSÍVEL.....	74
10.VALE CONFIANÇA	80
11.TRABALHO: DANÇA COM ATOS E FATOS.	83
11.1 DRAMÁTICAS E TÁTICAS	86
12.BORRALHEIRA.....	89
12.1 EXCLUÍDA	89
12.2 CONTRA PARTIDA	93
12.3 INVERTIDA	95
13.CULTURA DA ADAPTA- NÃO.....	97
13.1 REWIEV 5: SIM - NÃO.....	97
14.ATANDO AS PONTAS	101
14.1 MENTALIDADE	101
14.2 “DÁ-TE” DANÇA.....	105
15.FORA DA CARÇAÇA (E PONTO)	106
REFERÊNCIAS.....	114
ANEXOS	124

INTRODUÇÃO

Neste estudo, abordamos as políticas públicas culturais, na relação com os grupos de dança contemporânea – também identificados como grupos artísticos alternativos, nômades e/ou livres -, considerando a situação de trabalho destes grupos na cidade de Porto Alegre.

Porto Alegre é tomado, neste, como o campo localizado no Estado do Rio Grande do Sul, sede do foco da pesquisa, e não como a instituição governamental Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Assim, ao tratarmos das formas de políticas públicas culturais, adotamos com distinção, que as instâncias dos poderes públicos municipal e estadual, formam um conjunto orgânico que leva em conta o que lhe é contextual.

Consideramos que o exercício da soberania política de cada um das instâncias governamentais, suas similaridades e convergências concorrendo no mesmo espaço geográfico, é o que nos possibilita enxergar, mais claramente, a estrutura social dos grupos em relação aos poderes que regem o Estado em si.

Desta forma, o estudo impõe conhecer e compreender, também, a espontaneidade dos grupos e suas relações com as políticas públicas culturais em âmbito geral e específico. Para isto, busca transversalizar o que se estabelece entre os diversos conhecimentos científicos e legais, e os saberes tácitos dos universos pesquisados (os grupos de dança contemporânea e gestores de políticas públicas culturais), com aquilo que lhes é comum.

Como processo social recente e em constante construção e reconstrução, os grupos referidos, suas dinâmicas e movimentos são um produto do contexto atual que assume caráter universal. Para tanto, tomamos como referência de modelo de gestão para os grupos de dança, o Plano Estratégico para a Cultura de Andaluzia/Espanha (PECA), o qual indica conter uma lógica de gestão capaz de garantir a situação de trabalho para os grupos citados. Tal premissa atrai a curiosidade do pesquisador, incitando-o a problematizar como as ações contidas no PECA podem vir a encontrar eco no contexto da cidade de Porto Alegre, respaldado nas políticas públicas culturais locais, refletidas das nacionais.

A familiaridade entre Brasil e Espanha se notabiliza, entre outras ações diplomáticas, pelo Tratado De Brasília sobre a Consolidação da Parceria Estratégica Brasil- Espanha; firmado em Brasília em 2005.

A nossa referência se dispõe em regiões e cidades. Assim, o Rio Grande do Sul está para Andaluzia como região, como Porto Alegre está para Sevilha como cidade capital, onde se concentram as bases dos governos locais. Já Granada, foi escolhida por atender ao critério relacionado à categoria de informante diretor de grupo de dança contemporânea, que é o de estar em atividade ininterrupta, por no mínimo, um período de dez anos.

Tomamos como metodologia a análise genealógica de Foucault, entre outros aspectos, por ela favorecer e levar em conta a prática discursiva como importante componente na relação entre política e arte, nos possibilitando lidar com aspectos como o da tolerância, da exclusão e o da adequação em tempos diversos.

Neste exercício genealógico buscamos agrupar, sem a preocupação com a ordem cronológica dos fatos, posições estratégicas onde as singularidades dos eventos e episódios se ofereçam ao corpo, como a inscrição que detêm a história: “[...] os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos” (FOUCAULT, 1979, p. 15), para rastrear os discursos que foram tolerados, excluídos e adequados, bem como em que situações aconteceram.

Para este fim, observamos os espaços temporais dentro de um mesmo campo geográfico, Porto Alegre, onde os sujeitos envolvidos são atravessados pelas práticas discursivas, se transformando um na continuidade do outro: “[...] cada formação histórica vê e faz ver tudo o que pode em função das suas condições de visibilidades, assim como diz tudo o que pode em função das suas condições de enunciado” (FOUCAULT, 1998, p. 87).

Desenvolvemos reflexões a partir daquilo que nos toca, atravessa e transforma:

[...] em modos de ser da linguagem, todo o rastro da história que as palavras fazem luzir no instante em que são pronunciadas e, talvez, até num tempo mais imperceptível ainda, só me são dados ao longo da tênue cadeia de meu pensamento falante (FOUCAULT, 1999, p. 165)

Nesta direção, também buscamos dispor as condições de análise abertas no tempo e no espaço, a nos indicarem as práticas discursivas e seus efeitos como importantes elementos do exercício do poder:

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marca e as idéias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõem a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise de proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo [...] A genealogia restabelece os diversos sistemas de submissão: não a potência antecipadora de um sentido, mas o jogo casual das dominações (FOUCAULT, 1999, p. 22-23).

Não temos a pretensão de procurar esclarecer, distinguir ou aprofundar as relações entre a genealogia em Nietzsche e em Foucault neste estudo, mas, e tão somente, de aproveitar dos seus conhecimentos para enriquecer a presente tarefa: problematizar. Assim, tendo o conhecimento derivado da *vontade de saber em Nietzsche*¹, como sendo o impulso desejoso de cada sujeito em busca por constituir sua zona de confronto em relação a todos os outros:

[...] toda vontade deve considerar outra vontade como igual, seria um princípio hostil à vida, uma ordem destruidora e desagregadora do homem, um atentado ao futuro do homem, um sinal de cansaço, um caminho sinuoso para o nada (NIETZSCHE, 1998, p. 65)

Deste modo, a compreensão sobre fatos e atos de grupo de dança local em atividade é crucial, por tal, partimos da demonstração de um conjunto de ações e reações circunscritas em tempos passados e recentes pelo mesmo vivido em Porto Alegre, mais precisamente, entre 1998 e 2009.

Também, operamos sobre conceitos e concepções próximos da atual realidade nacional, norteados por um sentido de – contemporaneidade -. Cruzamos discussões e tendências sistêmicas relacionadas com o tema como com o da loucura, da ideologia e da construção de conhecimento artístico, a fim de identificar e situar realidades que sustentam a percepção sócio-cultural da história das artes e seus atores em seus domínios.

¹ Segundo Rogério Faé, o conhecimento derivado da *vontade de saber em Nietzsche* “é uma construção que resulta não de instintos básicos ou naturais, mas de confrontos, onde cada instinto deseja instituir como norma a sua perspectiva para todos os outros”. FAÉ, Rogério.

Ilustramos a escritura com imagens. Convidamos artistas como Edgar Degas, Salvador Dali e Vaslav Nijinsky,² bem como reunimos inventários de contos clássicos infantis e histórias atuais de quadrinhos, entre outros, a contribuírem no curso deste texto como sendo uma viagem, com suas passagens e desvios, naturezas e nuances, colocando a criatividade artística a favor da compreensibilidade dos fatos.

Também, este estudo envolve analisar os saberes tácitos engendrados nas práticas cotidianas que constituem as atividades e sentimentos, incluindo as dimensões normativas, de regras e de condutas, de auto-realização e felicidade, e outras tantas ações que forjam os comportamentos dos sujeitos envolvidos.

Nas artes cênicas, todas as modalidades de artes são traduzidas por algum tipo de resultado que é demonstrado na *performance* em cena. Nelas, a modalidade da dança contemporânea perfaz o conjunto de práticas que parte e resulta de processo experimental em *continuum*, seja no âmbito da pesquisa acadêmica e da prática, como no da produção, sempre traduzido em linguagem incomum, e que operado em pesquisa estética contemporânea, preserva o caráter inacabado e imprevisível.

Como toda a prática social recente, a dança contemporânea demanda de cuidados e incentivos tutelados pelo Estado, não apenas para se expressar socialmente, mas também para acessar uma condição de reconhecimento e legitimidade social, a qual somente é possível, por meio de políticas públicas culturais efetivas, que resultam da responsabilidade direta da figura do gestor público.

Os gestores culturais exercem funções atribuídas pelo Estado através das secretarias e coordenações de cultura criadas para atender às necessidades artísticas da sociedade civil. Dentre as suas funções (do gestor) consta a implementação e execução das ações, que são regidas por normas, regulamentos e regras de acesso; manutenção e preservação de bens do acervo material e

² (1889-1950). Bailarino e coreógrafo russo, revolucionou o balé no início do século XX. Polêmico, atormentado, genial e dado como esquizofrênico, escandalizava as platéias com a sua ousadia técnica. Foi considerado pela crítica o *Deus das sapatilhas*, a *Oitava maravilha do mundo* e o *Vestris do Norte*. Passou por inúmeras clínicas psiquiátricas até completar 60 anos de idade, quando veio a falecer.

imaterial, dotação orçamentária, entre outras. Aos grupos, compete responder ao modelo proposto, seguindo as regras e normas estabelecidas para o desempenho das suas atividades, a contento. Para o resultado efetivo, cabe a ambos a responsabilidade pelo bom relacionamento, fazendo-se representar igual e legitimamente, nas decisões.

Por este olhar, as críticas e análises acerca dos mecanismos de poder feitas por Foucault, são pertinentes:

[...] práticas reais e efetivas; estudar o poder em sua face externa, onde ele se relaciona direta e imediatamente com aquilo que podemos chamar provisoriamente de seu objeto [...] onde ele se implanta e produz efeitos reais [...] como funcionam as coisas ao nível do processo de sujeição ou dos processos contínuos e ininterruptos que sujeitam corpos, dirigem gestos, regem os comportamentos (1979, p. 182)

Também em Foucault, nos interessa a sua análise sobre o ponto de vista disciplinar e biológica e a sua pertinência crítica por compreender o funcionamento do Estado e questões do homem comum, e as verdades construídas por condição do próprio poder.

Procuramos localizar o que não está somente nos seus mecanismos gerais, mas nos *periféricos*³, os mesmos que possam ter vindo a colaborar para oficialização de algumas verdades. Afirma Foucault:

No fundo, temos que produzir a verdade como temos que produzir riquezas, ou melhor, temos que produzir a verdade para podermos produzir riquezas. Por outro lado, estamos submetidos à verdade também no sentido que ela é lei e produz o discurso verdadeiro que decide, transmite e reproduz, [...], efeitos de poder. Afinal, somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder (1999, p. 180)

Neste contexto, procuramos compreender as formas juridicamente pensadas sobre os direitos do Estado, tomando a noção de *estamento político*,⁴ em Raymundo

³ Para Foucault, o poder não é localizável em uma instituição ou no Estado, que seriam os *mecanismos gerais*, mas na relação de forças que atravessam todas as pessoas, o que seriam os *mecanismos periféricos*.

⁴ Para Raymundo Faoro, o estamento, cogitado enquanto corporação que se organiza para impor a vontade sobre a conduta alheia, tem no estamento político algo que se constitui, mesmo que amorfamente, com o caráter de uma comunidade, cujos seus membros agem e pensam conscientes de pertencer a um único grupo qualificado para o exercício do poder. Pertencer a este grupo sublimaria um estilo de vida que projeta certas maneiras de educação e prestígio. Cf. FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 3. ed. rev. São Paulo, 2001, p. 60-66.

Faoro, como uma prática de elite histórica no Brasil, argumentando sobre algumas das formas de uso de poder instituídas pelo Governo.

E por ter a situação de trabalho como campo de tensão onde o poder, invariavelmente se expressa, nos interessa a realidade dinâmica e concreta dos sujeitos envolvidos em práticas interpretativas que implicam vínculos e laços afetivos de valoração, visibilidade e reconhecimento legal em gestão:

[...] a gestão, como verdadeiro problema humano, advém por toda parte onde há variabilidade, história, onde é necessário dar conta de algo sem poder recorrer a procedimentos estereotipados. Toda gestão supõe escolhas, arbitragens, uma hierarquização de atos e objetivos, portanto, de valores em nome dos quais estas decisões se elaboram (SCHUARTZ, 2004, p. 23)

Deste modo, consideramos que o espaço físico é, ao mesmo tempo, o que materializa e referencia a situação de trabalho dos sujeitos, constituindo o cenário concreto onde se desenrolam as *dramáticas do uso de si*.⁵

Além disto, desta peculiaridade – da situação de trabalho -, também emerge aquilo que consideramos os direitos e deveres sociais que compõem as identidades interpretativas dos grupos. Dentre estas, o direito de acesso ao patrimônio público material em desuso para desempenho das práticas, concorrendo com o dever dos grupos, de retornar benefícios concretos para a sociedade.

Os informantes envolvidos neste estudo são: um (01) diretor de grupo da cidade de Porto Alegre e outro da de Granada; e um (01) gestor da cidade de Porto Alegre e outro da de Sevilha, sendo esta ultima, a sede do governo de Andaluzia. Para a categoria de diretor de grupo, o critério se estabelece na linha do tempo de atividade ininterrupta: mínimo de dez (10) anos. Já para a de gestor, é o de estar no exercício da função entre 2008 e 2010.

Como recursos técnicos, utilizamos a entrevista semi estruturada, dados autobiográficos e a análise de documentos como atas, jornais, resumo executivo e ofícios.

⁵ Para Yves Schwartz, trabalhar é correr risco sobre as escolhas que são regidas por normas antecedentes. Significa escolher-se a si mesmo, antecipando soluções e assumindo as suas conseqüências, tendo como certo, que elas podem falhar. Seria o *drama* ou a *dramática*, uma forma de construção de si-mesmo que comporta desafios e dimensões no exercício do trabalho.

Para dar conta deste propósito, o estudo se ampara no arcabouço teórico da sociologia, da antropologia e das artes. E para abrir fendas de encontro a espaços vitais, a filosofia Foucaultiana com o tema da loucura e das relações de poder é crucial, bem como, as contribuições de Nietzsche e Rancière acerca da resistência. De Deleuze e Guattari, emprestamos as noções sobre a imanência e o rizoma, entre outras, operando sobre suas enunciações.

Os sociólogos Zigmunt Bauman e Simon Schwartzman; o historiador e cientista político Raymundo Faoro, o educador Paulo Freire e o antropólogo Darcy Ribeiro, entre outros, nos orientam sobre as questões políticas imbricadas, historiando e passando a limpo os centros nervosos deste estudo. Também, o conceito de atividade proposto pelo filósofo Yves Schwartz e pelo educador Louis Durrive nos serve de referência sobre a análise da situação em trabalho dos grupos, levando em conta, entre outros aspectos, seus interesses de realização, de reconhecimento e legitimidade social.

1. ENCAPSULAMENTO: DE POUCO, TODOS TEMOS UM LOUCO. FODIDOS PRIVILEGIADOS⁶. O DIFERENTE.

Tartaruga, uma concha, um caracol. Um *iphone*, um avião. Um guarda chuva, cogumelo, um orelhão. Um copo, corpo, coração. Uma gente e uma carcaça.

Noel Artaud nos diz: “sou o espaço onde estou” (apud BACHELARD, 1993, p. 146).

Apresentamos nossos ilustres convidados Degas, Nijinsky, Dali, Ítalo Calvino e outros mais, debruçados na linha do tempo em palco aberto como pessoas coladas em suas obras de arte.

Das linguagens artísticas procuramos extrair o que nos interessa, relacionando imagens aos discursos de dentro para fora e vice versa, perpassando por espaços onde a loucura se mostra como uma questão imbricada num tempo perdido em nome da diferença, uma conciliação impensada.

Pouco importa saber quem foi o primeiro artista que se atreveu ao ato da loucura, tampouco, o ano e o dia em que fora recrutado à esquisitice, mas sim, o quê sobrou daqui e dali, do que já se viu até então.

Convidamos à cena, a escultura “A Pequena bailarina aos catorze anos”, seu autor Degas (1834-1917) e o fascínio da obra.



Figura 1- “A pequena bailarina de Quatorze Anos”, autor Edgar Degas

Instigante, a escultura radiografa toda experiência sensorial contemporânea, ao contrário do seu aparecimento em público no século XIX, quando veio a

⁶ O Grupo *Os fodidos privilegiados*, nasceu em 1991 de um movimento criado pelo renomado diretor e ator brasileiro Antônio Abujamra para reavivar a cena teatral do Rio de Janeiro. Foram convocados artistas de renome e principiantes; jovens diretores, técnicos, jornalistas, teóricos e outros profissionais para que dessem sua contribuição, sem visar lucros. Daí o nome do grupo: somos privilegiados porque fazemos o que gostamos.

desconstruir os mitos da “boa sociedade”. Rejeitada, desafiava o modelo de juventude e saúde das jovens bailarinas, numa demonstração de pouca felicidade na relação da arte com a pobreza.

Por conta de Degas frequentar às aulas de dança no Teatro da Ópera de Paris, presenciava a realidade de meninas pobres que ali chegavam para ter aulas de *ballet*, na maioria das vezes por imposição da família, já que ali, estariam sendo protegidas por homens da boa sociedade *parizienne*, de quem viriam a depender em nome de um futuro promissor. A modelo imperfeita, *Marie Van Goethem*, segundo escrituras do patrimônio do Ópera de Paris, teria sido castigada, multada e reprimida, tendo sua dispensa do corpo de baile em 1982.

O impacto provocado pela escultura ficou por conta da hipocrisia que encobria os benefícios obtidos pelo poder através da exploração das jovens bailarinas como prostitutas, traduzido na postura curvada e nas impressões de um corpo desnutrido e velho.

Há quem diga que Nijinsky escreveu no seu diário sobre a sua relação com o empresário Diaghilev:⁷ “Evitei fazer amor com ele, mas fingi, porque sabia que, de outro modo, minha mãe e eu morreríamos de fome”⁸. Há quem duvide do afirmativo, já que do ocorrido, Nijinsky já estaria afetado por distúrbios mentais. Não saberemos.

Empregamos o termo - fodidos privilegiados -, em proveito das palavras de sentidos opostos. A do “privilegio”, para adequar ao *glamour* e ao *status* e, a do “fodido”, pela carência de outra mais apropriada para colocar em discussão o sentido de exclusão, aqui proposto, a ver a figura do artista como um pouco de louco, de sagrado, de bem e mal visto.

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e

⁷ Serge Diaghilev (1872-1929). Provavelmente o maior diretor e empresário de ballet da história. Até os dias de hoje, ocupa lugar de destaque na história da dança, pela inestimável contribuição do seu trabalho inovador. Diaghilev apresentou o ballet russo, pela primeira vez, ao mundo ocidental.

⁸ ZAGHETTO, Sônia. *Vaslav Nijinsky: Gênio da dança com a lama de um fauno*. Disponível em: <http://www.artelivre.net/prototipo/al_artigo.asp?Cod=25&Sec=Artigos&Categ=Dan%E7a&Pagina=1&Tipo=1>. Acesso em: 17de jul. de 2008.

fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda a ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber (FOUCAULT, 2007, p. 10-11)

Tido como louco, Degas, teve seu mito desconstruído pela História das Artes, desvendando toda a magnitude do seu legado artístico na transição da modernidade do século XIX. O ferino Degas chegou a ser apelidado de “urso” dado aos perigos que oferecia aos que dele se aproximavam. Hoje, pela capacidade de capturar o sentido da eterna graciosidade, é tido como o “pintor das bailarinas”.

Artistas de personalidades agressivas e pouco agradáveis, geralmente, produzem obras belas e harmoniosas revelando grande satisfação para quem as contempla. São os gênios, os tão insuportáveis de convivência, a exemplo de Dali, Nijinsky e Van Gogh, que participaram como personagens em tempos que entre as tarefas da modernidade, uma foi a de estabelecer nexos entre o artista e a loucura, tomando-os como os diferentes.

Nas histórias infantis clássicas como a Bela e a Fera, Branca de Neve e a Gata Borralheira, os mocinhos são os adequados e também os mais jovens e belos. Reis, rainhas e bobinhas, quase sempre submissos, ou sob prazo de encantamento, a exemplo da Gata Borralheira e as doze badaladas.

Da dança clássica, o Ballet Lago dos Cisnes é um dos mais tocantes, dado a sua capacidade de capturar como nenhum outro, os sentimentos humanos como a esperança, o amor e o terror. A ideia de aprisionar o corpo de uma moça numa ave é a dramática que glorificou os russos *Marius Petipa* e *Lev Ivanov* em 1877. Na história, o bruxo *Von Rothbart* transforma a rainha Odete num cisne branco ao prazo que um príncipe lhe jure amor eterno, o que o fez (o bom cidadão) *Siegfried*. Nada de mais, não fossem os trinta e dois *fouettés* que a peça exige da bailarina solista, que ao girar sobre um único pé, passa pela crítica dos especialistas, a comprovar sua habilidade técnica, excluindo-se do caráter da sua personagem nada líder.

Do caráter das personagens de HQs e desenhos animados no século XX, a exemplo da Monica e o *Homer Simpson*, é notório que se afirmam pela liderança, seja pela coragem, simpatia, perspicácia, ironia, enfim, se destacam pelas atitudes e decisões diferenciadas na criatividade. Nada demais, não fosse o trabalho exaustivo

dos seus quadrilhistas e animadores, envolvendo pesquisa, tecnologia, experimentos e tudo mais que está entre a idéia, a pré produção, a produção e a execução.

O que está entre a idéia da dança clássica (ou *ballet*) e a da dança contemporânea é a exigência por resultados performáticos atribuídos aos seus bailarinos. Também se funde no contraste sobre suas narrativas, como a linearidade de Lago dos Cisnes e a fragmentação das histórias da Monica; e a surrealidade de *Rothbart* e o realismo de *Homer Simpson*.

Das suas personagens, seja das estórias clássicas ou contemporâneas, os bons e os maus em sendo heróis e bandidos ao mesmo tempo, é fato que são criadores de problemas.

Da dança contemporânea, trazemos o exemplo do grupo *DV8 Physical Theater*. Criado em 1986, o grupo inglês é um coletivo independente de bailarinos que tem por escolha romper com as barreiras entre a dança, o teatro e a política. A *performance* de dança para teatro e cinema *Strange Fisch* traz o amor pelas coisas e pessoas como tema. Em troca de *Willis* e sílfides do *ballet* clássico, traz uma série de peixes imagens apresentando iconografia físico-religiosa de profundo significado. No tocante ao desempenho, seus homens, mulheres e coisas são reais, comuns e sem artifícios. A peça “O estranho peixe” é pura diversidade e singularmente subsumida no adorno cênico. É o que gostaríamos de ser e fazer por um instante de nossas vidas.

A Campanha publicitária da *APPLE*, “Pensar diferente”, nos remete ao que gostaríamos de ser:

Isto é para os loucos. Os desajustados, rebeldes, criadores de problemas. Pecinhas redondas em buracos quadrados. Aqueles que enxergam diferente. Aqueles que não ligam para regras, que não respeitam o *status quo*. Voce pode citá-los, discordar deles, glorificá-los ou não. O que voce não pode fazer é ignorá-los, porque eles mudam as coisas. Eles empurram a humanidade para frente. E enquanto alguns os vêem como loucos, nós os vemos como gênios. Porque as pessoas que se acham loucas o suficiente para mudar o mundo, são as que realmente mudam.

Desenhos animados, HQs, temas publicitários, literatura, dança e tudo o que está no estopim do aqui e agora, remete a curiosa arte crua e nua.

Temas como o da *APPLE*, certamente, são pensados a partir de um determinado sonho de consumo que não está revelado no produto. Mas na arte de consumi-lo, convidando grande parte das pessoas a refletir sobre a vida como uma possibilidade de aventurar-se na crueza da loucura, sem ser tão louco assim. Um demente genialmente atualizado.

Seria o artista uma pecinha redonda em buraco quadrado?

Para o político revolucionário italiano Giuseppe Mazzini: “um artista é uma das duas coisas: ou ele é um alto sacerdote, ou então um saltimbanco mais ou menos esperto”⁹. Em outras palavras, ou ele estaria na terra em nome de Deus como coisa sagrada e permanente, ou estaria aqui itinerante, em nome de si como coisa real e impermanente – sendo ambas as situações, quase sempre, de caráter sacrificial e desencaixadas da normalidade social.

Michel Foucault é contribuição valorosa, trazendo dos seus mais importantes escritos sobre o tema da loucura em *A História da Loucura*, onde trata do momento que a “doença” passa a ocupar a posição dos excluídos. Estudiosos afirmam que Foucault não se referia aos loucos das instituições médicas criadas especificamente para eles, mas sobre as casas projetadas para pessoas do lado de fora delas, como vagabundos, pobres, desempregados e outros, e que efeito aquelas casas de confinamento geral gerou sobre o tema da loucura.

Foucault refutava a loucura enquanto desordem crônica cerebral, a exemplo da esquizofrenia, afirmando em outras palavras, que o louco não é um conspirador tão pouco um in-produto social ou agressor patológico como constam os estudos da neurociência. Em desacordo com as alegações reducionistas da psiquiatria, diz que a resposta da sociedade “normal” está mais ligada a repressão, excluindo os seus loucos do convívio por razões diversas. O referido autor nunca viveu entre os loucos embora fosse tido como um. Teórico pesquisador era antipsiquiatra, defendendo a idéia de que os loucos não sofrem de uma doença, mas de opressões por uma sociedade que não lhes compreende, opondo-se ao nexo da rebeldia com o ato da loucura.

⁹ Pensador. INFO: coleção pessoal de crismcega.

John Lennon nos apóia: “não é divertido ser artista. Bethoven, Van Gogh, todos eles: se tivessem psiquiatras nós não teríamos estes gênios”¹⁰.

Ao longo dos anos após a publicação do livro *A História da loucura*, Foucault foi alvo de inúmeras críticas. Assim como os psiquiatras, psicólogos e historiadores não aceitavam a idéia de verem um de seus principais objetos de estudo alterado por Foucault no século XX, igualmente a sociedade do século XIX, sentiu-se ameaçada pela Bailarina de Degas, ao romper os vínculos da dança com as “boas formas”.

Também é fato o nexo da loucura com o ato do ineditismo fixado no enfrentamento que se encoraja contra as conformações sócio-culturais políticas e religiosas, a chocarem-se com as estruturas convencionais a exemplo de Nijinsky com a *L'Après-midi d'un faune*,¹¹ de Dali e o seu rompimento com o surrealismo e do DV8 com o integrante bailarino sem os membros inferiores.

Segundo afirmou Salvador Dali, “a minha única diferença entre eu e um homem louco é que não sou louco”.

Tomamos Salvador Dali, como exemplo de um “louco” que soube fazer da sua obra um meio de vida material. Tendo rompido com preconceitos como o da condição da pobreza inerente ao artista; o da arte, como avessa ao econômico; e o do mito do reprocessamento da obra de arte, como distorção sobre a originalidade; Dali revolucionou a aparente e confortável situação do artista em relação ao trabalho, abrindo um ponto de vista econômico.

Em *Salvador Dali entrevistado por Zabludovsky*, o artista espanhol diz-se o gênio e não o pintor. Em outras palavras, argumenta que o pintor não prospecta seu trabalho na geração de lucros tendo seus prazeres resumidos ao próprio deleite, enquanto o gênio, é o artista que traduz sua obra para um projeto de vida, também, na garantia dos prazeres materiais. Alvo de críticas pelo temperamento excêntrico, vaidoso e fetichista, o artista fechou-se intimamente no paraíso de *Portlligat*, entre

¹⁰ NETSABER frases.

¹¹ A primeira apresentação do balé deu-se no Théâtre du Châtelet, em Paris, no dia 29 de maio de 1912, e o próprio Nijinski dançou o papel principal, causando escândalo por masturbar-se na cena final. A peça imprimiu o (in)consciente coletivo em todo um século, com a figura meio homem meio animal, com rigor estético selvagem.

amigos e com a esposa Gala, até a sua morte, desfrutando dos prazeres materiais que a arte lhe rendeu.

A loucura não escolhe o bem ou o mal, nem lugar ou tempo; mas é certo que se revela sempre acima ou abaixo da lógica de conformação social, com a diferença que alguns dos seus loucos são vistos antes de o serem de forma individual, e outros, depois de desencadearem atos de loucura coletiva, sendo que para muitos destes, os desejos artísticos foram negados.

De passagem pelo século XX, *Adolph Hitler* teve seu primeiro desejo na Academia de Belas Artes, e por não ingressar, tornou-se vingativo. Disposto a subir na vida, estabeleceu uma espécie de ditadura associada com atos de terrorismo, perseguindo a minoria judaica. Esperto e perspicaz conseguiu apoio de toda sociedade para as suas idéias nacionalistas arrastando da terra mais de seis milhões de vidas atraídas para os campos de concentração pela insígnia “liberdade é trabalho”. Já no século I, o também apaixonado pelas artes Imperador Nero, construiu vários teatros dado ao amor pela música. Perseguidor dos cristãos nos conta a história, que enquanto Roma caía em chamas, ele compunha em sua lira.

Dizer que a loucura hoje desaparece, isto quer dizer que se desfaz essa implicação na qual ela era tomada, ao mesmo tempo, no saber psiquiátrico e em uma reflexão de tipo antropológico. Mas isso não quer dizer que desaparece, entretanto, a forma geral de transgressão de que a loucura foi, durante séculos, a visível face. Nem que esta transgressão não esteja prestes a produzir, no exato momento em que nos perguntamos o que é a loucura, uma experiência nova [...]. Mas uma coisa permanecerá: a relação do homem com seus fantasmas, com seu impossível, com sua dor sem corpo, com sua carcaça da noite; uma vez posto fora de circuito o patológico, a sombria pertença do homem à loucura será a memória sem idade de um mal apagado em sua forma doença, mas obstinando-se como desgraça. Para dizer a verdade, essa idéia supõe **carcaça e gente dentro** o que sem dúvida, é o mais precário [...] a relação de uma cultura com aquilo mesmo que ela exclui. (FOUCAULT, 1964, in: BARROS DA MOTA, M, 1999, p. 193, grifo nosso).

Após apresentados alguns exemplos de loucura identificada com artistas e governantes, prosseguimos dando ênfase ao mito da aura que envolve o dançarino, utilizando-nos das figuras de linguagem para traduzir comportamentos, tais como a excentricidade, a esquisitice e a alienação, exibidas na linha entre os *privilegiados* e os *fodidos*, para propormos, em termos de encenação social, uma análise especular da dança e o seu louco.

Identificamos o louco da dança numa dada qualidade de encapsulamento, termo que empregamos aqui, distinguido nas peças redondas em espaços quadrados referidos pela campanha da *APPLE*, no sentido de manter a pessoa protegida numa redoma de referência social sobre seus atributos, estravazando o senso comum com licença à esquisitice.

A título de esquisito, tomamos como exemplo, o sistema da linguagem oral para abordar o “fora do comum”, ou os modos como o bailarino desenvolve sua comunicação, que se manifesta nas inscrições corpóreas em forma de linguagem ampliada, em correspondência com o conjunto de recursos da atividade.

Para o reconhecimento desta linguagem, na relação com a atividade da dança – onde verbo e forma se movem sem predominância – colocamos em discussão o entendimento que a linguagem do bailarino busca um sempre além em trabalho, escapando-lhe a primazia oral objetiva, bem acolhida pela noção de *atividade languageira*¹² proposta por Schwartz.

Verificadas as multiplicidades dos saberes implicados no ambiente do trabalho da dança, a troca languageira também é formadora de conhecimento entre grupos. E, é nela, que se atualizam os saberes como ações definidoras sobre os modelos e/ou regras de atuação profissional. Visto isto, a linguagem produz criações e, estas, são criadoras de práticas. Ainda segundo Schwartz:

[...] essa linguagem tomada na horizontalidade da atividade é [...] uma linguagem extremamente eficaz que acompanha a atividade humana, a atividade do trabalho. Melhor ainda, essa linguagem regula a atividade, dirige-a, orienta-a (2007, p. 136)

A horizontalidade da linguagem com a atividade de trabalho se estende segundo o contexto do sujeito. Assim, tomamos a peculiar esfera social Porto Alegre – Rio Grande do Sul -, sua formação histórica e localização geográfica como atributos, que ao mesmo tempo, demarcam isolamento e partilha territorial entre fronteiras, para investir no termo “corpoesfera”, ou seja, entre um plano e uma esfera.

¹² Segundo Schwartz a *atividade languageira* dispõe de um entendimento de formação, memória e heterogeneidade do discurso, que envolve a abordagem ergológica da atividade em debate com normas antecedentes, tendo como certo, que são as construções históricas do sujeito que o inscrevem no mundo como re-criador e transformador destas normas, realizando tarefas que singularizam sua atividade em trabalho.

O corpo sujeito (plano individual) e a esfera (coletivo) formam o conjunto figurado – corpoesfera - que adotamos para situar o bailarino; considerando, principalmente, o aperfeiçoamento da sua memória física sobre o da fala como um diferencial discursivo que se expõe no corpo sujeito e se amplia na esfera.

Se tomarmos a linguagem do bailarino como um conjunto de técnicas que implica a complexidade e a sofisticação do movimento corporal, poderemos perceber que ela extrapola e, ao mesmo tempo, detém em si todo significado. Assim, o plano se propaga para a esfera e, o reprocessamento daquilo que entrou via entendimento de um corpo sensivelmente treinado no seu uso motor e de organizações mentais, funde-se instantaneamente.

Desta investida (raciocínio performático), ganhamos um recurso de linguagem dirigido ao “sujeito bailarino”; de outra, nos interessa saber sobre a epistemologia da dança.

Nestes termos, a academia veio a reconhecer a produção da arte e da cultura da dança no Brasil, com a criação das Escolas de Artes. Marcou seu pioneirismo na década de 50, através da Universidade Federal da Bahia, mantendo-se, por décadas como a única no País, que cumpriu a função de formação universitária em dança.

Assim, tomando a academia como elo entre conhecimento científico e saberes, experiências laborais e de vida; ela é o conhecimento em dança que chegou para cumprir a tarefa de legitimar a sua expressividade artística, recuperando e formando outras inteligibilidades acerca do tema, recentemente.

2. EX-FERAS CULTURANTES: SENTIMENTO DE PODER AQUI E LÁ. SENTIDO DE CULTURA.

Traçamos a seguir, um breve exercício sobre o que o século XX deixou para o XXI, recuperando o poder universal da dança. Conforme a bailarina e pesquisadora Judith Hanna,¹³ a dança “possivelmente tenha sido significativa para o desenvolvimento biológico e evolução da espécie humana” (1987, p. 3). Depreende-se desta afirmação, que a dança teria influenciado no processo evolutivo do homem interagindo, com suas crenças, nas relações sociais e políticas, promovendo mudanças sociais, de forma crítica.

Recordamos as “peças redondas em buracos quadrados” da *APPLE*. Em Susane Langer: “a esfera das forças *baléticas* é o mundo, e a dança é a participação do espírito humano nele.” (1980, p. 200)

Associamos a esfera com o sentido do poder, como a primeira forma da dança, do sagrado, do símbolo do pecado original, da invenção tecnológica controlada por rotação, da pílula anticoncepcional, enfim, com os acontecimentos “redondos” que surpreenderam o mundo.

O círculo torna-se imagem do universo (o sol, a lua e os planetas), já que em toda sua potência está contido o fim e o início, em *continuum*, recuperando o reino do poder sem cessar.

Humberto Maturana (2001, p. 44) nos diz: “nossos órgãos sensoriais são um instrumento ruim, que não nos permitem ter acesso à realidade como é, e [por isto] construímos instrumentos acreditando que eles nos darão acesso à realidade como ela é”. Concebemos o mundo segundo o quê os nossos sentidos dele capturam; de resto, imaginamos!

A mágica como narrativa imaginária sobre o governo das coisas e das pessoas vindo de fora para dentro, mudando repentinamente suas sortes por conta das crenças, funciona; mesmo que a ação mental não subjaza à interpretação como

¹³ Judith Lynne Hanna é doutora em antropologia pela *Columbia University* e pesquisadora de dança em países como a Nigéria. Costuma escrever para publicações prestigiadas como as do *Ballet Review*, *Dance-magazine*, *Stagebill*, *The Washington Post* e *Dance Spirit*. *Dance is human* (1987). Publicou *The performer-audience connection: emotion to metaphor in dance and society* (1983) e *Partnering dance and education: intelligent moves for changing times* (1999).

processo metonímico. Já que sempre há algo como ilustração que transcende a nossa vontade ou não vontade, ou o que nos escapa da racionalização. No sentido raso, as expressões: “se Deus quiser” e “a esperança é a última que morre”, são alguns dos ditos populares que contém as forças ocultas (e cíclicas) das quais precisamos para esperar.

Deleuze (2006) discorre que para se entender o conceito de imanência, teria que partir da supressão de todo e qualquer sentido de dualidade: bom- mau; feio- bonito; certo-errado; imanente- transcendente. Também, teria que interromper a linha de um pensamento, ou de uma consciência subjetiva, que pensa os objetos fora da imanência. Assim, o sujeito e o objeto não seriam separados, da mesma forma como a imanência, não seria, dos habitantes da terra.

Pensar imanentemente, seria produzir planos, matéria prima que o pensamento se ocuparia para aferir conceitos. Tais conceitos, em sendo produzidos dentro dos planos de imanência proveriam a adequação, ou a forma de interpretar o que transcende.

Para Deleuze e Guattari (1997, p. 65): “não basta mais conduzir a imanência ao transcendente, quer-se que ela remeta a ele e o reproduza, que ela mesma o fabrique”.

Dos estudos filosóficos de Deleuze e Guattari, adotamos a imanência, o agenciamento, o plano, a multiplicidade, as linhas, os pontos de fuga e tudo o que se relaciona com o conceito de rizoma e da *composição rizomática*.¹⁴

Deleuze e Guattari (1995, p. 32), afirmam que:

[...] o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e [que] cada um dos seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. [...] Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio onde pelo qual ele cresce e transborda.

Antes da era moderna, as peças de dança, continham este senso de tecer uma esfera mágica, onde o bailarino era “tirado de si” por forças misteriosas, passando a distinguir-se no extraordinário – coisa de outro mundo – distante da terra caindo na cena em forma de *willis* e sílfides, a exemplo do *Ballet Gisele*. Também

¹⁴ Para Deleuze e Guattari (1995) o rizoma se organiza por variação, por expansão, conquista, e captura, como uma “picada”, o que viria a ilustrar a *composição rizomática*.

hoje, esta peça toca a sensibilidade dos espectadores pelo senso sagrado que reporta. A diferença é que a estética de recepção contemporânea acompanha e atualiza-se com os eventos do mundo em tempo real. Sendo assim, a recepção estética responde, desimportando *willis* e sílfides, segundo identificação imediata.

Citamos os criadores *Mat Ek* e *Matthew Bourne*, da década de 80. O primeiro relê a peça o Lago dos Cisnes apresentando uma versão coreográfica que introduz discursos pessoais na cena, com um corpo de baile com cabeças raspadas. Já *Bourne*, traz um elenco formado por homens cisnes, ao mesmo tempo, violentos e frágeis. Ambos os coreógrafos, desconstroem classificações conceituais da dança clássica, como sendo um repertório artístico puro. Da mesma forma, o conceito de cultura se refaz por conta de tudo que a move.

Proposto por Gaston Bachelard (1993, p. 88): “o conceito é um pensamento morto, já que é, por definição, [é] pensamento classificado”.

Tomemos como exemplo de concepção sobre cultura, o disposto no Plano Municipal de Cultura do município de Cuité no Estado do Paraíba. As políticas públicas culturais da Prefeitura desta pequena comunidade, com apenas vinte e quatro mil habitantes, se apóia na seguinte diretriz:

[...] falamos de cultura no seu conceito mais pleno. Cultura, portanto, como a dimensão simbólica da existência social de cada povo, argamassa indispensável a qualquer projeto de nação. Cultura como eixo construtor das identidades, como espaço privilegiado de realização da cidadania e de inclusão social e, também, como fato econômico gerador de riquezas.

O Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDS), um dos maiores investidores de cultura, nos oferece um panorama da cultura como um setor estratégico:

A economia da cultura é um setor estratégico e dinâmico, tanto pelo ponto de vista econômico como sob o aspecto social. Suas diversas atividades geram trabalho, emprego, renda e são capazes de propiciar oportunidades de inclusão social, em particular para jovens e minorias. Para isto contribui sobremaneira a característica intrínseca da economia da cultura de atuar com a diversidade.

Para Sérgio Mamberti¹⁵ “cultura é gente, diversa, plural, multifacetada que, na identidade de cada um, forma o caldo coletivo que alimenta a história. O que importa é alimentar gente, educar, empregar gente.”

Empregar gente diz respeito ao Direito do Trabalho, uma forma juridicamente pensada sobre um sistema que rege a Constituição Brasileira:

Direito do trabalho, é o conjunto de normas jurídicas que regem as relações entre empregados e empregadores, e os direitos resultantes da condição jurídica dos trabalhadores. [...] surge como autêntica expressão do humanismo jurídico e instrumento de renovação social. Constitui atitude de intervenção jurídica em busca de um melhor relacionamento entre o homem que trabalha e aqueles para os quais o trabalho se destina. Visa também a estabelecer uma plataforma de direitos básicos. [...] pode ser conceituado também segundo Hernainz Marques, professor de Direito do Trabalho, como ‘Conjunto de normas jurídicas que regulam as relações de trabalho, sua preparação, desenvolvimento, consequências e instituições complementares dos elementos pessoais que nelas intervêm.’ Não é apenas o conjunto de leis, mas de normas jurídicas, entre as quais os contratos coletivos, e não regula apenas as relações entre empregados e empregadores num contrato de trabalho, mas vai desde a sua preparação com a aprendizagem até as consequências complementares, como por exemplo a organização profissional.

A Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), é uma política pública nacional de 1943, do governo Getúlio Vargas, que estatui as normas que regulam as relações de trabalho individuais e coletivas, incluindo direitos e deveres do empregado e do empregador, envolvendo o Estado e aspectos administrativos.

Raymundo Faoro (2001) contribui com a concepção de estamento na formação de sociedades, afirmando que quanto ao princípio do trabalho, a sociedade estamental é uma estrutura em pirâmide como qualquer outra. A diferença é que o estamento prevê uma dada mobilidade, que permite a uma classe ascender ou descender de nível social, ao contrário das sociedades de castas fechadas.

Ainda o autor, nos fornece apoio teórico para os fundamentos do pensamento político com ênfase nas ideologias do sistema brasileiro, abrindo um vasto campo de interpretações sobre a cultura do direito, da economia e da representação societária desde os seus primórdios. A obra oferece uma interpretação sobre o que se pode chamar de ações e reações de um Brasil, com seus sistemas de controle e descontrole, dando uma visão geral dos porquês das

¹⁵ Ator e dramaturgo. Atualmente é Presidente da Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNARTE).

políticas públicas e suas ambiguidades. Descreve, em síntese, como se instituiu no Brasil o estado patriarcal e suas regras burocráticas a desserviço da sociedade civil:

Cria-se o governo, ao contrário, sempre sem lei e sem obediência, à margem do controle, inculcando ao setor público a discricção, a violência, e desrespeito ao direito. Privatismo e arbítrio se confundem numa conduta de burla à autoridade, perdida esta na ineficiência. Este descompasso cobrirá, por muitos séculos, o exercício privado de funções públicas e o exercício público de atribuições não legais. O déspota colonial e o potentado privado têm aí suas origens, origens que o tempo consolidará. (Ibid., p. 210)

A longa história política do Brasil inclui a disciplina do poder e seu uso indiscriminadamente velado no artifício das classes dominadoras sobre as dominadas, modelo que se repete das mansões aos condomínios; das casas aos “puxadinhos”; das prefeituras aos gabinetes e dos palcos aos bastidores.

Neste contexto, o Estado é o protagonista que monopoliza decisões como forma de “ditar” aos destinatários, as classes e suas formas de poder. Conforme define Faoro:

As classes servem ao padrão de domínio, sem que orientem a mudança, refreadas ou combatidas, quando o ameaçam, estimuladas, se o favorecem. O sistema compatibiliza-se, ao imobilizar as classes, os partidos e as elites, aos grupos de pressão, com a tendência a oficializá-los. (Ibid., p. 834).

3. E...E..E....: UM TREINAMENTO COLABORATIVO.

Nos reportamos à cultura em termos de “feitura” social como um conjunto que não suporta as segmentações em âmbitos municipais, estaduais e federais. Hoje, e especialmente sobre as concepções que regem este estudo, seria demasiado *non sense*, transitar de um âmbito para outro, como se fossem autoridades governamentais isoladas.

Tomados pelo sentido adicional do e...e...e... proposto por Deleuze, onde tudo se desaglomera, e, reforçados pelas concepções de Zigmunt Bauman, em cujas metáforas ribombam: “aldeia global”, “sistema-mundo”, “mundialização” e tudo mais que diz respeito à “liquidez”, impossível vincular separatismo entre formas de gestões governamentais.

Segundo Edward B. Tylor na sua obra *Cultura Primitiva* citado por Kahn (1975, p. 29): “cultura é o todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade”.

Dito isto, a cultura está no espaço e no tempo, em meio dos sujeitos que partilham de um mesmo estado cultural, considerando a distribuição espacial e temporal, da qual pertencem.

Daí, a cultura é a própria rede de significados que promove os modos de estar no mundo, cujas ações, estão ligadas por condição de complementariedade.

Para avaliar o desempenho das políticas públicas culturais em Porto Alegre, é preciso refletir sobre um plano maior, que é o que rege as diretrizes nacionais. Para isto, tomaremos Porto Alegre como uma “linha” de políticas públicas culturais, e a o governo federal como “plano” maior por onde circulam as linhas.

A II Conferência Nacional de Cultura (II CNC) – extenso cabedal repleto de essencialidade humana –, propõe um senso político democrático e emancipatório, já no início da sua apresentação.

Empresta da Constituição Federativa da República do Brasil os seguintes termos: “todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos OU DIRETAMENTE, nos termos desta Constituição”.

As Pré Conferências Setoriais de Cultura têm caráter propositivo e eletivo, e são instâncias regionais da II CNC relacionadas às áreas técnico-artísticas e de patrimônio cultural com assento no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). Dentre os seus objetivos, apresenta: “promover o debate entre artistas, produtores, conselheiros, investidores e demais protagonistas da cultura, valorizando a diversidade das expressões e o pluralismo das opiniões.”¹⁶

O tema geral do Texto Base da II CNC, Diversidade, Cidadania e Desenvolvimento apresenta-se em cinco eixos norteadores.

Consta no segundo eixo temático – *Cultura, Cidade e Cidadania* – a cidade como espaço de produção, intervenção e trocas culturais na garantia de direitos e acesso e bens culturais tomados como Acesso, Acessibilidade e Direitos Culturais. Já no quarto, *Cultura e Economia Criativa*, o financiamento da Cultura; a Sustentabilidade das Cadeias Produtivas e a Geração de Trabalho e Renda.

Nos eixos arrizam-se as propostas a definir o Plano Nacional de Cultura (PNC)¹⁷, o Marco Regulatório da cultura no Brasil pelos próximos dez anos.

O Ministério da Cultura do Brasil (MinC) dispõe de sete *Valores e Conceitos* magnos a servirem de temário para os debates da II CNC.

Nº 1: Cultura, um conceito abrangente: expressão simbólica, direito de cidadania e vetor de desenvolvimento.

Como constitutiva da ação humana, propõe reação contra a homogeneização herdada dos processos que geraram no Brasil as concentrações de poder econômico e político como produtores de exclusão cultural. Para combater os efeitos, se volta para a proteção e diversidade cultural, pressupondo maior

¹⁶ As Absolecências e Inconstitucionalidades da Democracia Representativa. A Constitucionalidade e Legalidade da Democracia Direta. Art. 1 parágrafo único. CONSTITUIÇÃO FEDERATIVA DA REPÚBLICA DO BRASIL: Art. 1 parágrafo único.

¹⁷ O Plano Nacional de Cultura (PNC) tem por finalidade o planejamento e implementação de políticas públicas de longo prazo para a proteção e promoção da diversidade cultural brasileira. Diversidade que se expressa em práticas, serviços e bens artísticos e culturais determinantes para o exercício da cidadania, a expressão simbólica e o desenvolvimento socioeconômico do País. Previsto na Constituição Federal desde a aprovação da emenda 48 em 2005, o PNC encontra-se em fase de sistematização das diretrizes elaboradas e pactuadas entre Estado e sociedade, por meio da realização de pesquisas e estudos e de debates e encontros participativos como a 1ª Conferência Nacional de Cultura, Câmaras Setoriais, Fóruns e Seminários. O processo de construção do PNC é realizado em parceria pelos poderes Executivo e Legislativo do governo federal e visa à aprovação do projeto de lei do PNC, que tramita na Câmara dos Deputados desde 2006.

responsabilidade do Estado na valorização do patrimônio material e imaterial da nação, afirmando a fruição e a produção da diversidade e suas manifestações como direito de cidadania. Consta que uma economia cultural bem regulada e incentivada pode ser vista como um vetor de desenvolvimento para a inclusão social através da geração de trabalho e renda.

Nº 2: A cultura brasileira é dinâmica: expressa relações entre passado, presente e futuro de nossa sociedade.

As articulações entre elementos históricos e processos de (re)invenção do passado apontam para a conexão cultura e cidadania. Ainda, que cabe ao poder público preservar e garantir o pluralismo cultural com seu caráter experimental e inovador.

Segundo Antonio A. Dayrell de Lima:¹⁸

A sociedade brasileira reflete, por sua própria formação histórica, o pluralismo. Somos nacionalmente, hoje, uma síntese intercultural, não apenas um mosaico de culturas. Nossa singularidade consiste em aceitar – um pouco mais do que outros -- a diversidade e transformá-la em algo mais universal. Este é o verdadeiro perfil brasileiro [...]. Sabemos, portanto, por experiência própria, que o diálogo entre culturas supera – no final – o relativismo cultural crasso e enriquece valores universais.

A diversidade cultural também é multiculturalidade, transculturalidade, pluriculturalidade? Guiamo-nos em Paulo Freire (2008, p. 284):

Como a condição das sociedades caracterizadas pela pluralidade de culturas, etnias, identidades, padrões culturais, socioeconômicos e culturais, abrangendo as formas pelas quais os diversos campos do saber incorporam a sensibilização a esta diversidade em suas formulações, representações e práticas.

Para Bauman (2000, p. 201), o multiculturalismo é complexo:

[...] é um termo que se presta a equívocos porque sugere não apenas *variedade* cultural, como variedade de *culturas*. Mais exatamente, sugere sistemas ou totalidades culturais, cada um mais ou menos complexo a auto-sustentado, até certo ponto auto-suficiente e “integrado” – de modo que todos os ingredientes, como normas, valores e preceitos culturais relativamente fechados e vivendo em proximidade – de certa forma dentro do modelo de áreas política ou administrativamente separadas; pode-se deixar uma cultura e passar a outra, ir e vir “entre” as culturas e até falar e ouvir transfronteiras, mas pode-se dizer com boa dose de precisão onde a pessoa está em dado momento e em que direção se move.

¹⁸ Embaixador do Brasil junto à UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

Em outras palavras, o preto segue preto e o branco segue branco, mesmo que na intencionalidade queira o multiculturalismo fundi-los na cor cinza. O enunciado estabelece como importantes os preceitos culturais e suas singularidades convivendo em laços de igualdade. Contudo, enfatiza que em suas originalidades são coisas culturalmente diversas, quer queira, quer não.

Segundo Moacir Gadotti, a transculturalidade “[...] também pode ser definida como um fenômeno estudado inicialmente pela antropologia, e que consiste na formação de uma identidade comum a partir do diálogo entre diversas identidades culturais”. Assim, todas as concepções pertenceriam à diversidade cultural.

Nº 3: As relações com o meio ambiente fazem parte dos repertórios e das escolhas culturais.

A natureza é indissociável da cultura. Citando a cultura dos povos indígenas como exemplo de princípio organizador das políticas de cultura no País, cabe ao PNC projetar diretrizes tomando como referência a biodiversidade. A valorização das formas culturais e tecnológicas, deverão integrar-se ao uso sustentável das florestas e dos conhecimentos dos povos que nelas habitam, sendo que os modelos devem ser assentados em culturas ancestrais dos povos ameríndios.

Partindo de Nietzsche, Daniel Lins (2007, p. 32), nos diz que: “[...] os destinos dos ameríndios são, de fato, marcados por um devir artístico, por uma afirmação na sua plenitude criadora, isto é, uma ‘vontade de potência’ [...]”, e complementa, afirmando:

[...] ora, a estética do esquecimento presente nos rituais e artes de alguns povos ameríndios do Amazonas, atesta [que] o esquecimento como arte não é denegação da memória, nem do passado, mas capacidade de transcender o tempo mediante uma a-temporalidade muitas vezes simbólica (Ibid., 33).

Ainda Lins em Nietzsche, discorre sobre a *vontade de potência*¹⁹ como o que projeta a vida para além dela no exercício da auto-superação. Não se trata de um

¹⁹ A *Vontade de Potência* em Nietzsche, segundo Lins, é a própria *Vontade de Poder*, uma lei originária sem transgressão e exceção. Ela advém da própria realidade das coisas. É o conjunto das forças que reagem para manter vivas as economias, e que se manifesta na sua forma última em fenômenos políticos, culturais, astronômicos, permeando o homem e sua natureza. Cf. NIETZSCHE, F. W. *Vontade de Potência*. Tradução de Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Ediouro. [s.d.].

instinto de preservação comum, mas de uma vontade de ultrapassar, ir além, tornar-se vontade de existir em si mesmo, tornar-se generosidade.

A afirmação do autor sobre os modelos a serem assentados nos ameríndios do Brasil, também honra a negação do materialismo e do pecado destes povos, tomando das suas inscrições em carne; as pinturas, tatuagens e escarificações, o sentido simbólico da arte em memória em constante atualização.

O disposto atrai o devir em processo de desejo, e, segundo Deleuze e Guatarri, seria o estado de identificação de algo ou alguém, e não a imitação de algo ou alguém.

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (1997, v. 4, p. 64)

A sociedade brasileira gera e dinamiza sua cultura, a despeito da omissão ou interferência autoritária do Estado e da lógica específica do mercado.

Refere, o Valor, em outras palavras, que o Estado não pode omitir-se devendo combater a condução da cultura pelas empresas, reconhecendo, apoiando e promovendo o direito à emancipação, à autodeterminação e à liberdade de grupos. Afirma a responsabilidade do poder público, em estabelecer condições para a expressão da diversidade. Também, que o mesmo deverá garantir pleno acesso aos meios, acervos e manifestações simbólicas entre povos e seus repertórios, em direção a emancipação.

A emancipação decorre de uma *intencionalidade*²⁰, de uma política que diz respeito a um esforço de transformação sobre situações de existência dos oprimidos. Segundo Freire (1996, p. 30): “a grande tarefa humanística e histórica dos oprimidos: libertar-se a si a aos opressores”, afirmando tratar-se de uma

²⁰ Freire atualiza o termo *intencionalidade* em *Pedagogia do oprimido* como “visões de fundo”, como sendo o que o mundo da consciência intencionaliza. Já para Husserl, a *intencionalidade* é definida como a estrutura da consciência que correlaciona a vivência imanente a um objeto visado pelo ato que apreende e dá forma a esse vivido, assim, uma experiência será, portanto, intencional. (*Erfahrung*) quando visa um objeto, e, não-intencional (*Erlebnis*) quando não se relaciona a nenhum objeto. Cf. DEPAZ, 1999. *Delimitation de l'emotion In Émotion et affectivité*. Paris: Éditions Alter, n. 7, 1999.

libertação como sendo um “parto”, onde nascem “novos” homens e mulheres com desejo de liberdade e igualdade a caminho da emancipação.

Enfatizando os Valores e Conceitos do PNC, os condutores da cultura por empresas também são os meios de comunicação como: rádios, jornais e televisões cujos propósitos banalizantes, promovem e sustentam a cultura do entretenimento. Assim, estes, restringem, regulam e controlam o acesso das artes recicladoras e formadoras de opinião crítica. Para combater este propósito serão necessários meios de comunicação públicos, mecanismos que possibilitem o acesso amplo, imediato e irrestrito dos bens culturais brasileiros.

A de Nº 5 afirma: O Estado deve atuar como indutor, fomentador e regulador das atividades, serviços e bens culturais.

Preservar as políticas públicas de cultura é dever do Estado, instituindo mecanismos duráveis de continuidade, de planejamento, validação, promoção e execução. Deve garantir recursos materiais e humanos, acesso aos recursos e benefícios à cultura por eles gerados em diferentes dimensões da vida.

Nº 6: Ao Ministério de Cultura cabe formular, promover e executar políticas, programas e ações na área da cultura.

[...] o MinC tem pela frente as tarefas de promover interlocuções e entendimentos entre diferentes protagonistas da área cultural e executar ações abertas à gestão compartilhada com ministérios afins e órgãos estaduais e municipais. São suas atribuições, ainda, incentivar iniciativas que envolvam entes federados e organizações da sociedade civil e contribuir para a criação de redes de cooperação e implementação de conselhos e fóruns. A finalidade destes será congregar representantes do poder público e da sociedade civil para que acompanhem, validem, avaliem e atualizem a Política Nacional de Cultura.

A formulação sobre políticas públicas culturais deve congrega a participação do Estado de forma direta com a sociedade civil, tendo nos seus representantes, as funções de acompanhar, fiscalizar e dinamizar a atual Política Nacional de Cultura através da distribuição de Planos que orientam as diretrizes e ações.

O Plano Nacional de Cultura (PNC) é discutido desde 2003 e foi lançado em 2008, pelo MinC, junto à Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, que tem como proposta atender as demandas culturais de criadores,

inseridos nas diversas faixas econômicas e etárias, origens, etnias e demais situações identitárias, a título de inclusão social pela cultura. O conjunto de ações como o Seminário Nacional Cultura para Todos, em 2003, apresentou uma série de ações voltadas ao envolvimento dos cidadãos na avaliação e direcionamento dos rumos das políticas culturais.

Nesse conjunto de ações, também se destacam os movimentos agregadores das Câmaras Setoriais²¹, pelas quais os representantes de setores artísticos organizados, instituições e empreendimentos culturais, contribuem para o diagnóstico de demandas e para a avaliação de prioridades.

Nº 7: O Plano Nacional de Cultura está ancorado na co-responsabilidade de diferentes instâncias do poder público e da sociedade civil.

O PNC deverá regular a agenda dos organismos dos poderes municipal, estadual e federal das unidades federativas do Brasil, a construir um novo padrão de legalidade, fomento, legitimidade, investimento e financiamento cultural, que não circunscreve à ação do MinC.

²¹ Órgãos consultivos vinculados ao Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), e têm por finalidade principal a consolidação de um canal organizado para o diálogo, a elaboração e a pactuação permanentes entre os segmentos das artes e o MinC, partilhada entre os representantes da Sociedade Civil e o Poder Público.

4. CULTURA DA VIDA E (PONTO). PNC SAI DO FORNO INTERDITANDO. E DEPOIS?

Segundo Célio Turino²²:

A aplicação do conceito de gestão compartilhada e transformadora para os Pontos de Cultura tem por objetivo estabelecer novos parâmetros de gestão e democracia entre Estado e sociedade. No lugar de impor uma programação cultural ou chamar os grupos culturais para dizerem o que querem (ou necessitam), perguntamos como querem [...] (2009, p. 63).

O aspecto comum entre os Pontos de Cultura no Brasil é a gestão compartilhada entre poder público e comunidades. O MinC atua como agregador de recursos e de novas capacidades para projetos e instalações já existentes através de subvenção; como também, oferece equipamentos que amplifiquem as possibilidades do fazer artístico.

Ricardo Coelho, Diretor do Projeto Usina das Artes de Porto Alegre ²³, nos oferece suas impressões sobre a política do Ponto de Cultura:

Pontos de Cultura são os existentes e não os que vão existir. Ponto de Cultura é a percepção. Cultura não se inventa, ela é uma consequência, é a ponta distante de um processo. [...] O artista não é reboque. Publicamente tu crias um Ponto de Cultura e estás botando a reboque o artista, qualquer seja o processo, para gerar cultura.²⁴

O Diretor refere-se ao Prêmio Interações Estéticas – Residências em Pontos de Cultura -, uma ação da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)²⁵ que oferece, entre outras possibilidades, que os artistas das “artes consagradas”²⁶ desenvolvam

²² Historiador, administrador cultural e servidor público. Escreveu o livro *Na Trilha de Macunaíma – Ócio e trabalho na cidade* (Ed. Senac, 2005). Gestor dos Pontos de Cultura do Brasil.

²³ O Projeto Usina das Artes, desenvolvido pela Secretaria Municipal da Cultura, surgiu em março de 2005, em torno da idéia do “território cultural”. Com o objetivo de dinamizar o Centro Cultural Usina do Gasômetro, diversos grupos de teatro, dança e música, passaram a utilizar os espaços, como local para pesquisa, produção e circulação de novas linguagens cênicas. O projeto é uma parceria entre poder público, classe artística e empresas privadas.

²⁴ Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Entrevista concedida para a pesquisadora, pelo Diretor da Usina das Artes. 02 jul. 2009. Cf ANEXO H.

²⁵ Órgão do Governo Federal, que através do MinC, é responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo

²⁶ “Artes consagradas”, vistas, [pode] constar daquelas que são consideradas as eruditas.

projetos integrados aos das artes populares, através de parcerias com os Pontos de Cultura do PROGRAMA CULTURA VIVA.

Participamos do Seminário Internacional do PROGRAMA CULTURA VIVA, em novembro de 2009, na cidade de Pirenópolis, Goiás. Na ocasião, pesquisadores, gestores de Pontos de Cultura e agentes do MinC, trabalharam na tarefa de formar uma visão crítica sobre as diretrizes do programa, baseada na vivência dos protagonistas a emergir para as convergência, a resultar em publicação compartilhada entre os integrantes dos Grupos de Aglutinação (GA), pelo MinC, no decorrer de 2010.

Em se tratando de assuntos acerca de políticas públicas, ademais culturais, nos apresentamos com um pé atrás. Já nas primeiras horas nos rendendo à forma como o encontro fora conduzido, notabilizando a figura do idealizador do Ponto de Cultura, Célio Turino, que ao contrário de impor a marca do poder comum aos gestores públicos, revelou-se como um “igual entre todos”.

Ao referir-se aos Pontos de Cultura, Turino (2009, orelha - capa), afirma: “sou comunista; procuro o Bem Comum e a partilha [...]”, no sentido de partidário, do senso do comum, complementando: “o salto civilizacional que o mundo precisa acontecerá quando redescobriremos a noção de Bem Comum.”

Os objetivos propostos pela política dos Pontos de Cultura são vivos como o Programa e, segundo nossa percepção, não há controvérsias entre a teoria e a prática, já que o modelo de gestão do PROGRAMA CULTURA VIVA – Pontos de Cultura é, verdadeiramente, humanizado.

Na melhor das intenções, ainda é muito cedo para avaliar o impacto dos Pontos de Cultura nas políticas culturais no Brasil. Mas com certeza, o programa já é um fenômeno cultural que acena para uma visão de cultura brasileira “melhorada”, elevando as diretrizes do PNC para um índice de confiabilidade “civil- realizante”.

Contudo, o Programa ainda carece, por desenvolver ações que protejam o criador e a criatura, em situação de trabalho.

Resumidamente, o conjunto das políticas públicas culturais brasileiras é um pacote “inclusivo”, e, a sua viga mestra tem a força na diversidade, cuja mão de obra artística, vem servindo, de ferramenta para a inclusão social.

Em sendo a arte contemporânea diversamente endêmica, cujo repertório expressivo é intercambiável entre as várias camadas sociais e econômicas, intelectuais, étnicas, políticas e religiosas, não seria o Ponto de Cultura, o desejo comum? Teria ele, um papel fundamental no processo de desenvolvimento e transformação social a expor toda a diversidade observada?

A diversidade remete ao conhecimento sobre a diferença exigindo múltiplas interpretações. Contemplar o diverso é verificar competências singulares que partilham de modos operantes situacionais pontuais, portanto, a distinção entre os setores artísticos, é o começo de qualquer projeto político que se destina a este esforço. Proporcionar visibilidade e oportunidade a toda diversidade cultural brasileira, requer um saber antológico e tácito de cada uma das suas expressões, somado a uma excelência perceptiva sobre os grupos e os sujeitos em seus históricos locais.

Questão de interesse dos artistas, o arcabouço do PNC argumenta sobre atender às prerrogativas e carências do contexto, o que é muito bem vindo. Contudo, não esclarece sobre as necessidades que balizam o acesso ao produto cultural, não prevendo para os seus criadores, uma situação de trabalho de forma continuada. Cultura sem criadores em obra constante não existe. Criadores sem trabalho continuado, não produzem cultura endêmica; deste modo, para que a arte exerça o papel de incluir, é preciso, primeiro, ser incluída.

Uma política pública não pode dispensar a infra-estrutura, os recursos e os agentes culturais necessários e adequados à capacidade artística e qualificação administrativa, tanto mais quando é regida pelo conceito de desenvolvimento social.

É preciso situar realidades físicas, apontar referências patrimoniais, descrever objetivamente todo o anexo de necessidades, que nascem de um projeto com mentalidade²⁷ política. O técnico gestor do Departamento de Dança de Andaluzia/ Espanha, Francisco Lopez Hidalgo²⁸, comenta:

²⁷ Designamos ao termo – mentalidade (política) -, como o conjunto de reações que a mente produz, no sentido de formar opinião. A mesma que daria conta de compreender as realidades de uns e outros, promovendo conciliação. Desenvolvida como uma percepção sobre os problemas e anseios dos grupos, a mentalidade definiria o modo da gestão, que através da atitude do gestor, garantiria o conjunto de necessidades que os grupos anseiam.

²⁸ ANEXO H.

Formamos uma mentalidade que o dinheiro público não dá para todos, e a Espanha está se impondo politicamente em termos de indústria cultural, tendo a cultura como geradora de mercado e não o mercado como gerador de cultura. Por isto subsidiamos as cias de dança, para que criem estrutura econômica, a vir mais tarde, independer da ajuda financeira do Estado como qualquer outro setor: cultura, indústria et. tal. Esta é a linha política que estamos tentando ajustar em Andaluzia. Temos uma visão de conduzir a indústria cultural de forma estrutural, levando em conta que a dança faz parte dela.²⁹

Desta declaração, refletimos sobre os meios de ingressar a um projeto de “situação de trabalho” para os artistas da dança, no Brasil, focando na cidade de Porto Alegre.

A distinção que se faz importante citar (o que trataremos mais profundamente no discorrer desta reflexão) é que a política cultural do Ponto de Cultura, levando em conta a sua capacidade sustentável, que, parece ser o caminho mais curto e seguro, até então, para a consolidação de grupos de dança contemporânea. No que se refere à apropriação de espaços físicos (estrutura), principalmente, no encaminhamento para a “situação de trabalho”, o Ponto de Cultura, mesmo que em estado experimental, é uma política fertilizante.

O dinheiro público não dá conta de satisfazer todas as necessidades sociais. Mas como acessar em condições de igualdade com os trabalhadores de outras áreas, através dos mecanismos públicos, para prover os recursos necessários para que a situação de trabalho do artista da dança se estabeleça como profissão?

Neste contexto, é preciso identificar quais são os instrumentos de acesso à situação de trabalho, hoje disponíveis, para os grupos de dança residentes na cidade de Porto Alegre.

Objetivamente, considerando as políticas nacionais, reverberadas nos âmbitos governamentais do Estado RS e município De Porto Alegre: “por mais que o discurso seja bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, e rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder.” (FOUCAULT, 1996, p. 10)

Desse modo, pode-se afirmar que o edital é um instrumento de interdição ao trabalho continuado?

²⁹ ANEXO H.

Juridicamente, a interdição é um processo que declara que a pessoa é considerada civilmente incapaz para atos como vender, comprar, assinar, et. tal. Por este motivo, ela deve ser assistida por um curador.

No caso do edital, como uma ferramenta que, na prática, nega ao artista da dança, a possibilidade de atingir uma certeza no âmbito do seu trabalho; pode-se considerar o edital como um instrumento político estratégico, criado para regular o acesso ao trabalho continuado?

Mesmo sem a intencionalidade jurídica, o artista é interditado pelo edital. E se há interdição, não há trabalho continuado. Assim, embora o conjunto de ações que perfazem as políticas públicas culturais, no Brasil, tenha suas razões afirmadas no trabalhador da cultura, queira ou não, o edital é o tiro no pé com o projétil mirado na descontinuidade. Além disso, deve-se ter em conta que estes, baseiam-se na centralização da concorrência em projetos que estão sob o domínio do setor privado especializado, abarcando agências e produtoras culturais.

Na melhor das intenções, os formulários oferecem regras no sentido de orientar e facilitar o acesso a todos os concorrentes da forma mais democrática possível. No entanto, deve-se considerar que os concorrentes não competem em condições de igualdade, já que, dentre os “todos” existe uma grande parte que é interditada pela sua própria diversidade econômica, política, intelectual e ou jurídica.

Como uma política nacional que se declara abertamente para o amparo e a preservação do trabalhador da cultura, e levando em conta que o artista está “fora” da situação de trabalho; consideramos uma contradição que o acesso à produção cultural para estes trabalhadores seja apenas, uma prerrogativa prescrita no edital.

Como ilustração prática, detenhamo-nos na lógica da interdição juridicamente pensada, levando em conta o consumo de bens materiais que atendem às necessidades básicas da pessoa, como “morar”, por exemplo. Para beneficiar-se de uma linha de crédito direta, o requerente deverá atestar sua atividade profissional como regular. Neste caso o mutuário poderá ter certeza que cumprirá com o compromisso do pagamento das parcelas do contrato de financiamento de sua “casa própria”. Estes são os termos e os procedimentos das relações de consumo que regulam o mercado. No caso do artista que vive de editais, não há perspectivas para que se habilite para práticas de consumo de bens

duráveis. Agravando esta condição econômica, nenhum tutor há de servir aos seus interesses.

Na visão do Diretor da Usina das Artes: “o edital é um disfarce público, é uma falta de virtude pública. A covardia pública é o edital. Hoje, o edital acaba de alguma forma protegendo, mas a sua essência não é, de forma alguma, esta.”

O edital tem sua tese baseada nos princípios da utilidade social sobre bens artístico-culturais contemplando criaturas e criadores. Neste contexto a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), uma das mais importantes instituições vinculadas ao MinC, tem cumprido o seu papel de aproximação entre o público e a arte, dinamizando com potência suas linhas de ação entre as várias linguagens estéticas da dança e segmentos de produção. Contudo, é importante refletir sobre a dissociação entre o caráter dinamizador que a FUNARTE apresenta em seus resultados sobre a continuidade, considerados ineficientes, para alavancar os grupos de dança para uma situação de trabalho de caráter permanente. Como fim imediatista e de urgência, os editais da FUNARTE, acabam esgotando-se em um conjunto de eventos.

E depois do Edital Prêmio *Klauss Vianna* (PKV) de dança, o que acontece?

Criado pela FUNARTE, em 2006, o PKV apóia a produção nacional do setor da dança (enquanto segmento setorial) de duas formas: financiando montagens de espetáculos e investindo na manutenção de programas de grupos ou companhias de dança, sendo que a última prevê ainda, oficinas, projetos de pesquisa teórica e de experimentação de linguagem.

O PKV é um dos editais para dança com tendência, segundo enxergamos, a convergir sobre si, pois apesar de atrair e abrigar outros e novos grupos em sua positividade mantêm os de antes concorrendo em edições subsequentes. No caso destes, dentre os não e os já contemplados, a tendência é que todos retornem ao ponto inicial – na busca de solucionar a urgência – e não na do incremento suplementar.

O que garantiria a expansão da situação de trabalho rasa, neste caso, seria a adoção de uma lógica de emancipação sistemática e progressiva, através de um mecanismo de *input* e *output*. Assim, cada edital remeteria para outros, os quais

ofereceriam recursos ampliados, permitindo produções mais duráveis. Desse modo, o PKV produziria a migração de grupos já contemplados, em um sistema inicial, para outro com maior amplitude de financiamento, drenando os excessos e os contra fluxos.

As ações contempladas no edital PKV necessitariam traçar rumos articuláveis em um *continuum*, como um passageiro em viagem aproximando-se do seu destino, sem rodar em círculos, na mesma estação, por falta de transporte. Quando a clientela atingisse um determinado ponto de um programa (ponto da viagem), o mesmo deveria oferecer um destino para cada grupo, ou prosseguir, ou aguardar, segundo aproveitamento, mas nunca retornar. Esta seria a lógica.

Tais mecanismos de acesso à situação de trabalho artístico impõem serem refletidos sob a percepção da velocidade do empoderamento dos usuários, que carentes, congestionam a estação, ou o sistema de distribuição.

Claro, o PKV é importante e muito, contudo, carece ajustar seus mecanismos às vicissitudes do artista da dança conformado em situação de trabalho continuado. Este é um dos pontos que urge por reflexão!

Repassando pelas políticas públicas culturais nacionais, no Congresso Nacional tramitam inúmeras propostas relacionadas à cultura de forma ampla, como o projeto de alteração do incentivo fiscal, a reforma da LEI ROUANET (renúncia fiscal); o VALE CULTURA, caracterizado como um programa social compensatório; e o PNC já citado, que engloba ações mais abrangentes, como a destinação de reforços e a redistribuição orçamentária para estados e municípios brasileiros, com foco na inclusão cultural como direito social garantido na Constituição Federal.

Também o SIMPLES DA CULTURA, sistema que enxuga o recolhimento de impostos de empresas culturais, data de 2008. Mais recentemente, o tão almejado CULTURAPREV, programa administrado pela Fundação Petrobras de Seguridade Social (PETROS), que assegura a previdência complementar compensatória para os artistas brasileiros.

À parte destas notáveis conquistas, sob este guarda-chuva, embriona o Plano Nacional da Dança (PND), que, segundo o consultor da Secretaria de Políticas

Culturais do Ministério da Cultura³⁰, Pedro Domingues, trata-se de um documento que exige muita atenção, já que deverá traçar parentesco com o PNC; adequando seus traços por semelhança, com o princípio que permite o acesso à produção cultural por todos os brasileiros.

Preocupação constante nas demandas por região da categoria da dança, consta a garantia, a ampliação e a consolidação de espaços de gestão, bem como a participação direta da classe. Também, a atualização de programas específicos para dança, dentre eles, o desenvolvimento de projetos de manutenção para os grupos.

Domingues relata que para resolver os problemas do setor da dança é preciso conhecê-lo. Isto implica em um estudo para identificar as manifestações artísticas que se libertaram das carências públicas propriamente ditas, porque atingiram um processo de autonomia; sendo que um dos pontos críticos reclamados pelo setor é a carência de diálogo com o Estado, no que se refere ao conhecimento, pelos gestores, das suas singularidades.

O debate implica em decisões, e decisões somente são tomadas diante de alternativas. O caminho inverso conduz à frustração, como é o caso da cidade de Porto Alegre, que dado à indisposição para com os movimentos pró-consolidação de grupos, desde 1998, não consta reservas para um estudo governamental acerca do tema, assunto que trataremos na sequência.

³⁰ À Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura, compete coordenar e subsidiar a formulação, a implementação, o desenvolvimento e a avaliação das políticas públicas do MinC.

5. GRUPOS DE DANÇA CONTEMPORÂNEA: ALTERNATIVOS, NÔMADES, INDEPENDENTES, LIVRES... . IDEOLOGIA: QUEREMOS UMA PARA COMER.

Após tratarmos das políticas públicas culturais nacionais, abordaremos a questão da dança local, especificamente, discorrendo sobre a noção de grupo de dança contemporânea e suas relações para, a seguir, nos aproximarmos das políticas públicas culturais, da cidade de Porto Alegre.

Reconhecemos a temporalidade dos grupos artísticos contemporâneos, suas identidades, movimentos e fundações, como importantes motivos que – mais por dúvidas do que pela urgência que o tema exige – nos conduzem a refletir sobre as questões que circundam e atravessam suas histórias e perspectivas.

Assim, para discorrer sobre as questões que cercam as políticas públicas na relação com os grupos de dança contemporânea, será necessário valer-se da improvisação.

Os debates dos estudos da comunicação social pregam a concepção de grupo como uma “junção”, uma iniciativa independente geralmente oposta às convenções, apresentando uma posição ideológica contestadora que poderia definir-se pelas “formas” de transmitir mensagens, envolvendo linguagens, meios, fabricos e outras pouco comuns.

O técnico gestor do Departamento de Dança de Andaluzia, Francisco Lopez Hidalgo, entende que um grupo de dança contemporânea é uma “atitude artística”, referindo-se a participação do Estado como imprescindível no processo de legitimação e autonomia dos grupos:

O trabalho das cias somente se abre com a subvenção do Estado. As cias devem amadurecer através deste processo para dar lugar a outras, caso contrário, não haverá dinheiro para progredir com o processo. A dança está por comparação com a música e o teatro ainda a um nível mais atrás, por ser mais nova que uma orquestra, por exemplo, que já tem uma estrutura. A dança contemporânea possui uma linguagem de um mundo globalizado e ainda deve-se fazer entender. Ela é uma atitude artística.³¹

³¹ ANEXO H.

Na percepção do senso comum, muitas vezes, a dança contemporânea é “aquela em que os bailarinos se atiram no chão”. Contudo, importante deixar claro, que ela é demarcada por formalidades lingüísticas e estéticas, cujas práticas envolvem uma qualidade entrópica, que nada mais é que a apropriação da realidade por meio de uma linguagem imprevisível, o que não quer dizer anárquica ou descomprometida, mas uma em atitude estética.

Para Elvis de Azevedo Matos³² (2002, p. 5):

“A atitude artística é a atitude humana em essência. Através de expressões estéticas, a humanidade incrementa sua comunicação, tentando trazer à luz os sentimentos mais recônditos dos indivíduos que, na arte, encontram uma via de coletivização”.³³

A citação de Matos abriga a de Lopez Hidalgo, no sentido de trazer à luz da experiência da dança, a tarefa a fazer-se entender artisticamente.

Na dança contemporânea o “fazer-se entender” é tarefa social, e a coletivização da produção e bens culturais de uma arte tão recente não escapa de temas econômicos, sociais e políticos. Dela despertam e estabelecem-se outras percepções além da “dança que se atira no chão”, incluindo a naturalização de relações pouco felizes com a dança contemporânea, como a precariedade social, a instabilidade econômica, e, ademais, a confusão estética.

Castells (1992, v. 2, p. 17) nos ensina:

[...] a sociedade global caracteriza-se, em suma, pela globalização das atividades econômicas, organizações atuando em rede, virtualização da cultura, sistemas de mídia onipresentes e transformações das bases materiais: espaço como fluxos informacionais e virtualização do tempo.

Neste sentido, a extensão da linguagem da dança, é potencialmente integralizadora, subvertendo espaços sociais com direito de ser igual ou diferente, contudo, pode passar pelo engano, de destituir-se da estética contemporânea. Globalizadora, seus grupos estão em todos os lugares, a exemplo dos grupos “Igreja Contemporânea [...] 500 graus coreografia”, “Voices pisa no inimigo” e “Ministério da

³² Maestro e Compositor. Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará. Co-Fundador do estúdio Abel Musical. Coordenador do Curso Superior em Educação Musical da UFC e autor da Biografia de Paulo Abel do Nascimento para a editora da Fundação Demócrito Rocha.

³³ MATOS, Elvis de Azevedo. *Estética e educação: por uma formação docente humanamente artística*. XI Endipe-Goiânia, 2002. In: anais (1 Cd) p. 5.

Dança - adoração sem limites”, copiando modelos expressos pela mídia, nos seus domínios de representações sociais.

Intelectuais apontam a globalização e seus aspectos, entre eles, o fenômeno da hibridização. Segundo Canclini (2006, XIX), o hibridismo cultural ou o multiculturalismo são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Tomando o exemplo do grupo 500 graus coreografia, na relação com a citação de Canclini, é fato que as estruturas artístico-culturais se desdobram, fazendo-se reconhecer em linguagem de dança, confundindo a percepção social sobre a dança contemporânea.

Para alguns autores, um dos pontos atribuídos aos grupos artísticos, está disposto na ordem ideológica, para outros, não. Lins Ribeiro, ao conceder entrevista para Eric R. Wolf diz que “a ideologia seleciona do plano mais geral da cultura aquilo que lhe é mais adequado, o que pode atuar como marcas, símbolos ou emblemas de relações que se quer destacar.”

Em a *Microfísica do poder*, Foucault problematiza as relações sociais descrevendo a ideologia como uma noção de difícil utilidade:

A noção de ideologia [é] dificilmente utilizável por três razões. A primeira é que, quer se queira, quer não, ela está sempre em oposição a algo que seria a verdade. [...]. Segundo inconveniente: creio que ela se refere necessariamente a algo assim como o sujeito. E, em terceiro lugar, a ideologia está em uma posição secundária em relação a algo que funciona para ela como infraestrutura ou determinante econômico, material, etc. Por essas três razões, creio que é uma noção que não se pode utilizar sem precaução. (1998, p. 07)

O pessimismo de Zigmunt Bauman (2000, p. 130) arrasta em alta velocidade os domínios da ideologia para o irredutível fracasso, indo das crenças para o conhecimento, e dele, para o “anúncio” do fim da ideologia:

Uma vez que não há como estabelecer a superioridade de uma visão de mundo sobre outras, a única coisa a fazer é aceitá-las como são e conviver com o fato histórico de sua ampla e irredutível variedade. Se não é permitida nenhuma crítica a ideologia, então, a tarefa de refletir socialmente termina quando se constata que a ideologia está por toda parte e que tudo é ideológico. A idéia de um engajamento ativo com a sociedade perde, desse modo, justaposição e urgência.

Para o autor, a ideologia não mais se descreve via crítica de classe ou de grupo como um juízo de valor que se dispõe à censura, e sim, como uma situação presente em tudo que existe como uma alternativa de um mundo melhor, ou mais real. A ideologia seria um episódio da vida moderna sem destino. Complementando, afirma que “[...] ideologia é um tipo perigoso e atrasado de conhecimento.” (BAUMAN, *Ibid.*, p.131). As passagens sugerem revisão sobre a possibilidade do resguardo sobre um conceito ideológico ser mais um desperdício pelo desejo da junção entre pessoas.

Fiel à transformação social e avesso as soluções utópicas e simplórias, Bauman se interessa pelo indivíduo e sua busca por saciar os prazeres imediatos. Considera que a desregulação no mundo do trabalho e os desafios do Estado são consequências inevitáveis da modernidade. Segundo sua teoria social, que examina o “estado das coisas” existencial e social, define a modernidade como sendo “líquida”.

O autor empresta para o seu livro “Modernidade Líquida” (2001) a célebre frase “tudo o que é sólido desmancha no ar”, cunhada por Friedrich Engels e Karl Marx em 1948, metáfora usada pelos autores, para ilustrar a teoria de que o capitalismo como modo de produção ruiria por si mesmo, assim como tudo que partisse dele, ou se contrapusesse com ele.

O que propomos como característico nos grupos de dança contemporânea não é um ideológico no sentido criticado pelos autores acima referidos. Seria o conjunto de práticas da dança a que chamamos “ideológico”, por entendermos ele, o centro de irradiação daquilo que faz funcionar o próprio movimento da dança, o que envolve uma infraestrutura física, como também, determinantes econômicos ou materiais.

Seria um equívoco – um tanto *sem destino na vida moderna* -, seguindo Bauman, em outras palavras e apropriando ao tema, aceitar a ideologia como sendo o primado dos grupos de dança, já que, hoje, os seus bailarinos estão às voltas entre vários outros grupos, rompendo com o conceito de fidelidade e multiplicando relações de identidade; como por exemplo, com as comunidades de práticas, assunto que viremos a tratar adiante.

Tomando a complexidade ideológica dentro de um partido político e o candidato, por exemplo, se verifica uma identificação de fidelidade com ideologia pouco convincente. Não há um liame claro que ligue seu candidato ao partido enquanto identidade, sendo assim, também não há entre partido, candidato e eleitor. A legenda do partido é a relação de identidade, e por estar na zona do embate político, também é a que provoca ou não o enfraquecimento da democracia, ou seja, candidatos mudam de partidos enquanto os partidos mantêm suas legendas em comunhão com outros candidatos.

A dança contemporânea tem se feito assim, dia após dia, seus grupos, coreógrafos, bailarinos, professores e produtores “mochilados”, parando aqui e ali, sempre reinventando seus canteiros de obras. Dicotômicos e alterados, inassimiláveis talvez e por enquanto, mas recrutando, transformando, elaborando seus modos de vida nunca entre os mesmos, em tempos que a ideologia está por toda parte, afetando dogmas.

Esta dança não é nova nem velha, é de hoje. É temporal e não é qualificativa, é o que está entre o *Siegfried* de antes e o de agora. Entre o *Homer Simpson* de hoje e o de quando o interesse pela sátira de famílias americanas, pelos seus criadores, desinteressar. Nem para melhor nem para pior, mas para a diferença; ou seja, a ideologia não se garante mediante o arrastão da pós-modernidade e suas dinâmicas interativas.

Os grupos de dança reinventam os seus sentimentos de pertença nos solícitos e inquietos corpos e ansiosas vidas, tal qual como ele dança. “Um corpo ao dançar, entrega-se ao ímpeto do movimento, deixando-se deslocar e transformar. Ele atravessa o espaço, joga com o tempo, brinca com as forças e leis físicas, diverte-se com seu peso, **subverte-se** e provoca dinâmicas inusitadas.” (DANTAS, 1999, p. 28, grifo nosso).

6. ESCARAFUNCHANDO O LOCAL

O Diretor do Centro de Dança da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre (SMC), Airton Tomazzoni, nos conta que o organograma da atual SMC foi herdado da antiga Secretaria Municipal de Educação e Cultura, e que a atual ainda não possui um próprio.

O Centro de Dança (nome fantasia), segundo ele, surgiu do anterior Centro de Canto e Dança, tendo vínculo com a Coordenação de Artes Cênicas que cuida da política do teatro, do circo e da dança.

Funcionário público de carreira, Tomazzoni foi cedido pela Coordenação de Comunicação Social da Prefeitura, onde atuava como jornalista. Ingressou como gestor do Centro de Dança, em 2005, a convite da SMC, apresentando como primeira sugestão a implantação do Centro de Dança. Segundo seu relato:

[...] foi um acordo político que ainda não é firmado como setor legítimo, a exemplo de outras Coordenações que surgiram através de manifestações populares, como a do Porto Alegre Em Cena e da Descentralização da Cultura. [...]. Isto tudo funciona operacionalmente, tem verba destinada e autonomia política, ainda que não existam no papel. A primeira solicitação foi que a gente tivesse um espaço físico, já que até então era uma mesa dentro da sala das Artes Cênicas. Foi também simbólico. A delimitação do espaço que fica no saguão [proporcionou] visibilidade. A demarcação de território da dança foi este espaço, e conseqüências.³⁴

Prossegue narrando que conseguiu uma estrutura mínima, um computador, uma estagiária e dois funcionários meio turno. Para ele, uma “mini equipe, mini espaço, mas o suficiente para começar a autonomia da dança”.

Convidado para permanecer na segunda e atual gestão de governo, colocou que precisava avançar, e que deveria ter: “[...] condições. Então: autonomia política através da criação de uma Coordenação; ampliação dos recursos e o espaço físico”. Diz que embora o processo de autonomia política através da criação de uma Coordenação desvinculada das Artes Cênicas esteja sendo construída, já participa das reuniões como coordenador, tendo voto em igualdade hierárquica junto aos demais.

³⁴ ANEXO H.

Sobre a rubrica, relata que em seu ingresso, em 2005, a verba era de dezesseis mil reais por ano (R\$ 16.000,00) e que logo conseguiu um salto para quarenta mil reais (R\$ 40.000,00). E, nesta nova empreitada, almeja a duplicação para oitenta mil reais (R\$ 80.000,00) que, segundo ele, é uma busca assumida pela Secretária de Cultura Adjunta da SMC em exercício.

A questão do espaço físico foi resolvida com a ocupação do Centro Cultural Cia. de Arte,³⁵ justifica, cujos oitavo e nono andares são de uso da Prefeitura: “colocamos um linóleo, uma barra e começamos” – referindo-se ao Grupo Experimental de Dança por ele idealizado em 2006 – como uma das ações incluídas na gestão política do Centro de Dança.

Referindo-se à imersão no referido cargo, diz que traçaram um diagnóstico do que era a dança em Porto Alegre, verificando que havia mais profissionais do que os que constavam nos arquivos do Centro e que se referiam somente às modalidades do balé e da dança contemporânea. Desse modo, identificaram sessenta e três grupos atuantes, bem como professores que estavam dando aula em escolas de dança, clubes e colégios, constatando que havia uma produção intensa com diferenças importantes quanto à modalidades como a dança do ventre, a de salão, entre outras.

Em resposta à nossa pergunta, afirma que, dentre as razões que o motivaram a criar o Grupo Experimental, foi perceber que a formação de bailarinos que se dava informalmente entre os grupos de dança estava se desmantelando; o espaço da Eva Schul estava fechando e o Buraco da Dança estava lento, sendo que ao mesmo tempo, a dança de rua prosseguia nas academias ou na periferia, bem como a dança afro sul.

³⁵ Em 1985, a APCEF criou a Cia. de Arte. O prédio foi cedido pela Caixa à Associação em regime de comodato, mantendo a sede da APCEF. Em 1993, a APCEF transferiu sua sede administrativa para o bairro Ipanema, desocupando parte do imóvel. No prédio, permaneceram funcionando o teatro e uma sala de ensaios, onde o grupo teatral da APCEF, o Caixa de Pandora, manteve suas atividades com o objetivo de preservar aquele espaço para a cultura. Como os andares superiores estavam ociosos, estes foram sendo ocupados pelos grupos, que passaram a ministrar oficinas e cursos, além da realização de seus laboratórios e ensaios. Aos poucos, os movimentos que eram liderados pela APCEF foram recebendo o engajamento de outras entidades como o Sated, a Agacen, a Asgadan, entre outras. Em 2000, a Caixa chegou a fixar um prazo para desocupação total do prédio. Novo protesto e mais um tempo de sobrevida. A compra do prédio pela prefeitura de Porto Alegre e a destinação do imóvel a atividades artísticas é o final feliz de uma história de resistência e luta em prol da cultura.

“Levantando tudo isto, precisávamos dar força e visibilidade para estes grupos”, garante o gestor. Segundo ele, a idéia inicial seria a criação de uma idéia de grupo por onde passasse uma série de profissionais que contemplassem uma formação de dança que não existia desta maneira por aí: “criar uma consciência de como operar diferente, como as linguagens circulam, o que há de comum”.

Mônica Dantas³⁶ nos traz à lembrança, que em 1974, fora fundado em Porto Alegre o Grupo Experimental de Dança (GEDA): “cuja finalidade era a de reunir os melhores elementos das escolas filiadas à Associação dos Professores de Dança com o objetivo de promover espetáculos e dar maior experiência aos bailarinos.” (Ibid., p. 51). No texto, a autora afirma que a instauração da dança artística em Porto Alegre data da década de 1920, a partir da criação do “Instituto de Cultura Física”, por Mina Black e Nenê Dreher.

Segundo Dantas, do Instituto brotou o pioneirismo da dança no Rio Grande do Sul, por Lya Bastian Meyer e Tony Petzhold, que, tendo estudado na Alemanha, teriam influenciado o caráter impressionista do balé em Porto Alegre:

[...] essa dupla influência [...] parece que persistiu, entre coreógrafos e bailarinos, a crença de uma universalidade da técnica do balé como a *Técnica*, capaz de embasar todo e qualquer trabalho de dança artística (Ibid., p. 51)

A autora afirma, ainda, que a partir da criação da Academia e do Grupo Mudança, por Eva Schul em 1976, foi possível observar a construção de *corpos modernos*:

[...] a Academia Mudança oferecia através de várias atividades a possibilidade de experimentação em diferentes tipos de expressão; palestras, discussões, espetáculos, performances, exposições de arte aconteciam na própria Academia (Ibid., p. 52)

Prossegue o gestor, ao indagamos sobre qual seria, no seu ponto de vista, o destino dos alunos integrantes do Grupo Experimental de Dança. Dentre as possibilidades, discorre: “numa idéia entre aspas de corpo de baile, com a maturidade de grupo, pudéssemos buscar recursos que [os bailarinos] recebam

³⁶ Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela *Université du Québec à Montreal* (Canadá) e Mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora da UFRGS desde 1995. Autora do livro “Dança, o enigma do movimento” (1999, Ed. UFRGS) e de artigos em periódicos científicos.

salários, que possam produzir em condições de subsistência a partir do poder público”.

Nesta passagem, o entrevistado revela sua preocupação em rever a condição da situação de trabalho dos bailarinos do Grupo Experimental através do reconhecimento em favor de salários para os mesmos, o que seria garantido, através de recursos advindos do poder público.

O tema manutenção de grupos de dança foi uma questão pertinente da nossa parte, para o qual Tomazzoni argumenta:

[...] não tem como pensar um projeto de manutenção, subsistência e de apoio maior do que isto”. [...] tudo bem, a gente tem o Fumproarte³⁷, que cumpre um pouco esta função para viabilizar recursos para montagem, que a gente não tem conseguido [...].

Contudo, reclama por demandas, afirmando que desde o seu ingresso, nenhum projeto de manutenção ou consolidação de grupos chegou às suas mãos e se, por ventura, tenha chegado para a Coordenação de Artes Cênicas ou para a Secretaria, não é do seu conhecimento.

Perguntamos quantos grupos de Porto Alegre tem seus espaços. Responde em tom lamentoso:

Os da 209³⁸. Eu não tenho força além da minha argumentação pessoal. E a dança pode ser beneficiada... fica lá, tá difícil! Os grupos não entregam documentos solicitando espaços. Os movimentos dos grupos para conquistar espaços [...] isto não tem acontecido. Deve-se a falta de estratégia.

Uma das frentes de ataque que foram defendidas com vigor e ousadia pelo gestor, reconhecidamente, foi a da conquista de espaços para a dança no Fumproarte. “Eram poucas as pessoas que mandavam projetos”, complementando que a dança não tinha representatividade no programa e, projetos eram inabilitados, ou por não serem redigidos adequadamente, ou por não contemplarem as normativas. Visto isto, o Fundo foi divulgado junto à classe atuando na linha de orientação e foi, a partir desta ação que o gestor entrou para a comissão de

³⁷ O Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre – FUMPROARTE tem por objetivo estimular a produção artístico-cultural no Município, mediante financiamento direto, a fundo perdido, de até 80% do custo total dos projetos. A distribuição dos recursos é definida mediante concurso público semestral, realizado pela Secretaria Municipal da Cultura

³⁸ Sala de Usina do Gasômetro ocupada por grupos de dança contemporânea de Porto Alegre, que integram o Eduardo Severino Cia de Dança.

avaliação dos projetos, passando a defender as singularidades da área. Ante ao exemplo de que os custos da dança superam, em muitas vezes, os de outras áreas; justificou suas razões dizendo: “isto representou cem por cento de aumento dos projetos de dança entre os que entraram e aprovados. Uma ação silenciosa que não rende matéria de jornal”.

Tomazzoni coloca que a continuidade das produções dos grupos são desafios dos próprios (ao indagarmos sobre o que fazer com a produção após o financiamento do Fumproarte), indicando o edital do Prêmio Klauss Vianna da Funarte/ MinC e o do Prêmio de Incentivo à Produção Cultural IEACEN³⁹ do Governo do Estado, completando: “a gente está num contexto em que as estruturas estão quebradas”, sinalizando que o sistema governamental não dispõe de recursos estruturais.

As casas de espetáculos, segundo ele, não oferecem espaço para ensaios, oficinas e atividades para os grupos, somente, para os espetáculos; mas que dependendo da agenda e para casos especiais, poderão ser cedidas para estes fins.

Na sequência, em resposta sobre se os teatros oferecem e quais seriam os recursos de co-produção para os grupos, discorre que a taxa de ocupação dos teatros municipais é de setenta e cinco reais por dia (R\$ 75,00), o que considera uma co-produção dos teatros aos grupos de dança: “em que espaço desta cidade se paga R\$ 75,00 para se apresentar?”.

Mostra-se insatisfeito com a participação dos grupos, afirmando que já houve tentativa, em 1999, de aumentar a temporada da dança nos teatros, de três dias para um mês, mas que, passando os grupos a dividi-las com outros, ou até não cumprindo com a totalidade das datas: “a dança não está interessada em ocupar três semanas, daí, esvazia a vontade política”. [...]. “Precisamos criar encontros para a gente poder ouvir o que não está chegando até nós. Pensar numa estratégia política para saber das pessoas: é manutenção? São espaços para ensaio?”.

No prosseguimento da entrevista, informa que está se desenhando a ocupação de uma casa de três andares, com três salas, auditório e espaço para guardar materiais. Afirma que é para receber o Grupo Experimental de dança, o que

³⁹ Edital que tem como objeto a abertura de licitação, na modalidade de Concurso em conformidade com a Lei 8.666/93, destinado a produções inéditas de teatro e dança. Não institucional.

depende de captação de recursos. Em resposta a nossa pergunta se haverá espaço para outros grupos nesta casa: “lá não vai suprir tudo, mas vai ter espaço para os grupos usarem. Alguma coisa a gente vai poder fazer”.

A manutenção de grupos foi tema pontual nos dois encontros realizados por conta da Conferência Municipal de Cultura, em Porto Alegre, em 2009, quando foram traçadas as prioridades das várias manifestações artísticas da cidade, tendo as artes cênicas, reunido a maior representação de delegados.

Dentre os cinco eixos, o segundo, Cultura, Cidade e Cidadania, cujo foco é a *cidade como espaço de produção, intervenção e trocas culturais, garantia de direitos e acesso aos bens culturais*; as propostas de números 42 e 46 redundam em torno de aspectos como construção, reforma e adequação dos espaços físicos apropriados para a dança, referindo-se a cessão de espaços públicos ociosos. Já no eixo nº quatro, *Cultura e Economia Criativa*, o item 24 pede pela ampliação do Programa de Fomento ao Trabalho continuado em Artes Cênicas, projeto que apresentaremos na sequência.

De retorno às informações obtidas junto ao gestor, questionamos sobre o modelo de política que o estaria orientando através do Centro de Dança. Passa então, que as rubricas destinadas a cada uma das ações, pautadas sobre o total de quarenta mil reais por ano (R\$ 40.000,00), como sendo a realidade que opera atualmente. Segue citando, em primeiro, a ação Quartas na Dança, afirmando destinar-se para os grupos de dança profissionais, seguindo com a Dança de Domingos que é voltada para os grupos que ele denomina de estruturados. A projeção anual é para nove grupos para cada uma das ações. O cachê para a Dança de Domingos é de dois mil reais (R\$ 2.000,00) para cada grupo, representando um investimento em torno de dezoito mil reais (R\$ 18.000,00), sendo que alguns grupos participam de graça, dado a acordos com a Prefeitura, comenta.

Também produzem ações anuais, como a Semana do Sapateado, a Mostra de Dança de Rua, a mostra de dança Verão Dança, o Dia Internacional da Dança e o Seminário de Dança, sendo este ultimo, não realizado na edição 2009 por força maior. A mesma é uma ação que acontece em parceria com a Secretaria Municipal de Educação (SMED), cuja aplicação corresponde cinco mil reais (R\$ 5.000,00),

divididos entre SMED e Centro de Dança. Excepcionalmente no presente ano, em parceria com a FUNARTE, o Centro de Dança promoveu workshop, complementa.

De retorno as ações isoladas do Centro de Dança, no segmento Preservação da Memória, em 2008, produziram os Postais da Dança em valorização ao trabalho profissional do fotógrafo Cláudio Etges. Uma ação reconhecidamente importante, já que Etges é autor do mais significativo repertório registrado no contexto da dança do RS.

Por fim, afirma que no Grupo Experimental de Dança são investidos entre dez mil (R\$10.000,00) e doze mil reais por ano (R\$12.000,00), comentando não possuir dados exatos, já que alguns professores são cedidos pela coordenação da Descentralização da Cultura.

6.1 REVIEW 1

Nesta seção, buscamos subsídios documentais (passados e recentes) e imergimos no campo dos grupos locais e movimentos artísticos, com o intuito de localizar, se existiram e/ou se existem manifestações, sejam relacionadas à demanda por espaço ou por manutenção. Caso positivo, buscamos identificar os fatores que determinaram que tais manifestações não tenham sido reconhecidas pelo poder público no exercício de suas respectivas gestões, bem como os argumentos apresentados como impeditivos para a efetivação das demandas.

O primeiro encontro da Comissão Gaúcha de Dança (CGD) realizou-se em 1998. Dos seus movimentos, dentre as reivindicações apresentadas em reunião, assinala em Ata de Nº 5⁴⁰, apresenta-se a demanda por “política Cultural dirigida à Manutenção de grupos e cias por 1, 2 anos”, proposta que persiste nas Atas de Nº 6 e 7⁴¹. Em sequência, a CGD encaminha ofício para o candidato eleito para o Governo de Estado de então, onde consta a demanda: “criação de Projeto de Manutenção periódica a grupos e companhias gaúchas”⁴².

Cerca de oitocentas assinaturas anexam o documento que foi entregue ao governador, Sr. Olívio Dutra, em dezembro de 1998. Dentre os representantes da

⁴⁰ ANEXO A.

⁴¹ ANEXO B.

⁴² ANEXO C.

Comissão constam os nomes dos idosos Tony Seitz Petzhold, Lya Bastian Meyer, João Luiz Rolla e Sônia Duro. Também de Ilse Simom, Maria Amélia Barbosa, Morgada Cunha, Thaís Virmond Farias, Monica Dantas, Jussara Miranda, Eneida Dreher, Edison Garcia, Rony Leal, Lisete Arnizaut de Vargas, Airton Tomazzoni e Marcia Chemale, que afirmaram os termos:

A classe da dança, alunos, professores, bailarinos, coreógrafos, escolas, produtores, academias, grupos e Cias, vêm através da Comissão Gaúcha de Dança apresentar propostas fundamentais para o reconhecimento e desenvolvimento da dança no nosso Estado. Tais iniciativas são necessárias para que se tenha um setor fortalecido, capaz de garantir as condições básicas para a permanência, ampliação e difusão do que se produz em termos de dança no Rio Grande do Sul. Só com uma postura comprometida do poder público, poderá se oferecer condições para enfrentar os desafios de uma área da cultura que até agora se vê marginalizada.

Frustrado o empenho, a CGD, em parceria com a Associação Gaúcha de Dança⁴³ (ASGADAN), encaminham o projeto para a SMC:

A Comissão Gaúcha de Dança vem apresentar e sugerir a esta Coordenação a realização do pré-projeto. [...] seria oportuno no atual momento em que os grupos e companhias de Porto Alegre lutam para o seu fortalecimento e manutenção.⁴⁴

Em outro documento⁴⁵, encaminhado para o Governador eleito, consta na justificativa:

A dificuldade de manter uma companhia ou grupo, com salários para os bailarinos, coreógrafos e professores, uma sede e condições adequadas para o desenvolvimento de suas linguagens particulares já é realidade em outras capitais do País [...]. Inúmeros grupos e companhias marcaram a trajetória da dança gaúcha, mas se extinguiram pela inexistência de apoio oficial para a continuidade do trabalho realizado.

⁴³ A ASGADAN foi fundada em dezembro de 1969 com o nome de Associação dos Professores de Dança Clássica do Rio Grande do Sul. Nos anos de 1980, a eclosão de grupos independentes das escolas e a valorização do bailarino como profissional levaram a ASGADAN a mudar de nome e reformular seu estatuto. Passou assim a chamar-se Associação Gaúcha de Dança. (CUNHA; FRANK, 2004, segundo Ms. Flavia Pilla do Valle (ULBRA) Miriam Medeiros Strack (ULBRA) REGISTROS DE DANÇA: A DANÇA TEATRAL GAÚCHA E CARLOTA ALBUQUERQUE.

⁴⁴ Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Ofício: 08 jul. 1998, p. 01, parágrafo 01. [encaminhado para ao Coordenador de Artes Cênicas Secretaria Municipal de Cultura (SMC), de então]. Protocolo: 09 jul. 1998. [não acessamos o original, que segundo nos foi informado por fontes oficiais, fora “perdido”. Todavia o citamos, por possuímos cópia não protocolada].

⁴⁵ ANEXO C.

Encontramos inúmeros documentos, cujas demandas são marcadas pelos pleitos, entre eles, os mais persistentes, pedem por manutenção, consolidação e espaço para trabalho.

Ao dirigirem-se ao cenário precário, os documentos relatam passagens como esta: “o árido panorama que persiste na dança, há mais de 50 anos (...) para construir uma política cultural para esta classe tão abandonada”.⁴⁶

Nas atas, são citadas algumas das cias e grupos, que deixaram de existir por falta de política cultural de apoio: Conjunto Coreográfico Portoalegrense; Porto Alegre Ballet; Conjunto Porto Alegre de Dança livre Coodança; Grupo Mudança; Grupo Experimental de Dança; Studio 1; Grupo Majuro; Cia de Dança do RS; Terra Cia de Dança; Grupo Imbahá; Ballet de Câmara de Porto Alegre; Prisma; Unicâmara Ballet; Haikai; Choreatium; Ballet Juventa e Cia Platô de Dança.

Dantas (Ibid., p. 53), retorna a nos acolher: “Em Porto Alegre, o Terra – Companhia de Dança do Rio Grande do Sul (1981-1984) teve como propósitos promover a dança do Rio Grande do Sul, dentro e fora do Estado [...]”

As reivindicações da CGD expressam o estado crônico sobre a questão da manutenção de grupos. No seu corpo, o projeto especifica aspectos estruturais e de aporte financeiro que foram reivindicados para o período de um ano, com previsão de doze parcelas reembolsáveis; calculadas sobre a projeção de 25% do orçamento para a manutenção de quatro (04) cias e/ou grupos profissionais de dança de Porto Alegre, orçado num valor total de quinhentos e treze mil, e seiscentos reais por ano (R\$ 513.600,00). Também incluía metodologia, contrapartida e planilha orçamentária detalhada. Ou seja, tratava-se de um projeto pronto para ir a termos de decisão, em seu curso e que, segundo consta, fora negada como prioritária pelo poder público.

A CGD apresenta o projeto para o Conselho Municipal de Cultura nas teses e propostas apresentadas à III Conferência Municipal de Cultura, proposta nº 40⁴⁷, uma entre as duas apresentadas pela área de artes cênicas aprovada por unanimidade. Sem apoio político, agravado pelo desconhecimento dos grupos sobre os procedimentos; etapas e instâncias quais deveria circular, o projeto não prosseguiu tramitando.

⁴⁶ ANEXO C.

⁴⁷ ANEXO D.

Segundo Ricardo Coelho “nós não sabíamos que os governantes não sabiam que nós éramos uma força possível de sermos parceiros deles.”⁴⁸

As crianças da Comissão Gaúcha de Dança não sabiam que não sabiam sobre os métodos e cursos de tramitações legais como estratégia de interdição. O projeto amarelou e se embaralhou, entre outros, nas gavetas das secretarias de culturas e coordenações de artes cênicas, dando seqüência às amargas mortes vividas pela dança.

O ofício de 98, apresenta suas razões e informa sobre a aliança citada, tendo sido encaminhado ao Coordenador de Dança DEACEN/FUNARTE-RJ; à Diretora do IEACEN RS; à Secretária Estadual de Cultura RS; ao Presidente ASGADAN RS; ao Coordenador de Artes Cênicas da SMC POA; ao Coordenador da Descentralização Cultural SMC; ao Diretor da Usina do Gasômetro POA e à Secretária Municipal de Cultura RJ; todos de então.

Dentre outros, a CGD gerou o seguinte comentário o qual foi publicado no Jornal Zero Hora: “pirueta. Para não chorar sobre o leite derramado, o pessoal da Comissão Gaúcha de Dança já está mexendo os pauzinhos para garantir o pão de cada dia. [...]”.⁴⁹

Se considerarmos o discurso acima, pelo ponto de vista da influência que a imprensa exerce sobre a percepção pública; os grupos de dança, enquanto movimento social, mais do que *non sense*, parecem miseráveis e ignorantes.

Por que as dores da mãe são necessárias para o renascimento de tudo o quanto possa suportar sobre as mortes por fome, e saudosos, lamentamos entre outras, a do mestre Valter (ou Walter) Arias,⁵⁰ perda que as ironias da resistência renegam.

⁴⁸ ANEXO H.

⁴⁹ ANEXO E.

⁵⁰ V(W)alter [199_?] – 1995. Foi mestre de dança clássica. Uruguaio, ministrou aulas em várias escolas de Porto Alegre, contribuindo com a Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold na formação de grupo de dança Phoenix. Também trabalhou com a professora Dicléia de Souza de Pelotas/ RS, onde coreografou vários balés. Dotado de grande talento e técnica, Arias influenciou grupos como o Phoenix, Anette Lubisco, Muovere Cia de Dança e Linea Grupo de Dança entre outros, na atualização de Balé de repertório clássico e investimento em linguagens contemporâneas. Nos seus últimos anos de vida, segundo vivenciamos entre colegas, Arias entregou-se ao desânimo, vindo a morrer de AIDS em 1995. Por ocasião da sua morte, contou com os seus ex-alunos para financiar o funeral, com especial participação de Luciana Dariano.

Das expressões de resistência, citamos a frase da informante Carlota Albuquerque: “temos que unir coletivos. Somos muito culpados. Fui uma revolucionária de merda no início. Hoje sei da fome.”⁵¹

E o pessoal da dança, está mexendo os pauzinhos?

Se, por um lado, considerarmos que os gestores pretendem mudar e, sim, querem controlar o embate, gerar trabalho e evitar conflitos, mesmo sem saber como; por outro, e por vezes, comem o pão que o diabo amassou e clonam os modelos do Estado. “A sintaxe é o conjunto dos desvios criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 2006, p. 12)

⁵¹ ANEXO F.

7. RIZOMANDO E ESCAVANDO.

Segundo Deleuze e Guattari, o rizoma não é como a árvore ou raiz em sua arborescência traçada por pontos e posições. Ao contrário, o rizoma se expande horizontalmente, onde nada se vê de cima para baixo, mas entre as coisas. É pura conexão entre linhas. As multiplicidades são planas e ocupam as suas dimensões para conectarem-se com outras.

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar (DELEUZE e GUATTARI, 1995, v. 1, p. 18)

Do rizoma podemos extrair o modelo de um mapa e não de um decalque, bem ilustrado na passagem: proposta pelos autores: “a orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma”. (Ibid., p. 37). Ele seria um sempre, sem principio nem fim, um produtor de alianças em constante movimento. No entre as coisas e em direções diversas fazendo conexões entre todas elas. No rizoma o “eu” não mais interessa: “a árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e...e...e...’”. (Ibid., p. 37)

Nada se aparta no rizoma, ao contrário, tudo se cola promovendo mais deslocamentos. Nada é retido, sedimentado ou repetido da mesma forma. O rizoma seria como um tecido onde a pessoa não se separa de tudo que lhe cerca, onde os espaços entre o eu e outro se preencheriam por planos, linhas, agenciamentos e pontos de fuga, se expandindo como uma rede sem fim. Também é um gerenciamento participativo, ilustrado aqui, como uma rede onde as relações entre gestores e bailarinos se agenciariam por conta da velocidade de tudo que se mova.

7.1 EFÊMERO⁵² E NÃO-EFÊMERO

Recordamos a Casa Bild como o lugar em que as coisas adquiriram velocidade, ainda que sob o domínio teórico do espaço. Agenciamos sua representação de presença em *continuum*, contudo, viemos a entender bem mais tarde que a representação não significa realização em permanência no espaço físico. Acreditamos num dado momento, que o depósito na Rua 25

⁵² O entendimento de – efêmero –, aqui proposto, não está relacionado com a não-perenidade da obra de arte, e sim, com as obras que se resumem no seu ato em si, ou seja, que existem somente no momento em que são realizadas. Designamos estado de “efemeridade”, ao que se destina a “desaparecer”, àquelas obras artísticas que não chegam a formar um vínculo artístico, histórico e cultural junto ao contexto social que atua.

de Julho era nosso posto de trabalho. Pintamos suas portas e paredes, enfeitamos seus cantos, desenvolvemos modelo de gestão e plantamos flores à sua volta. Tão logo sentimo-nos pertencidos, fomos apartados do espaço, tendo nossa idéia de trabalho continuado furtada pelo o de passagem. Por falta de recursos financeiros, o que havíamos construído com grande entusiasmo, não era, todavia, propriedade nossa.⁵³

A Casa Bild não era mais um evento, mas um projeto pensado para pertencer e ser pertencido pela cidade.

Deleuze e Guattari advertem: “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra no meio entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*.” (1995, v.1, p. 37). Assim, é importante vivenciar as situações reproduzindo um mundo presente, passado e por vir pelo meio e não pelas bordas, a exemplo dos eventos por ele produzidos. O rizoma é um entendimento de um mundo onde “ele não é feito de unidades, mas de dimensões ou, antes, de direções movediças.” (Ibid., p. 32).

Na quarta característica aproximativa do rizoma, os autores traçam o *princípio de ruptura a-significante*⁵⁴, afirmando que pode ser quebrado em um lugar qualquer, ocorrendo explosões em linhas de fuga e retomando em uma ou mais linhas que atravessam a estrutura. Exemplificando: “é impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir” (Ibid., p. 18)

Neste contexto, ao fazer rizoma com o histórico do grupo, o evento seria a explosão que desterritorializa, vindo, por heterogeneidade, a reterritorializar-se no nascedouro do grupo. Desta forma, a efemeridade e a não efemeridade, estão enlaçadas. Contudo, no momento em que o evento passa a ser a lógica da situação do trabalho dos grupos sob controle do edital; grosso modo, o mesmo passaria a retificar a criatividade contra a espontaneidade da criação (rizoma), o que implicaria imaginar que as coisas entre política e arte se ajeitariam por conta do acaso.

⁵³ Palavras de Jussara Miranda. Diretora e coreógrafa da Muovere Cia de Dança, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Cf. site relacionado <www.muovere.com.br>.

⁵⁴ Deleuze apresenta características aproximativas do rizoma, para convencer que ele tem formas muito diversas; desde a sua extensão superficial a mais profunda. Nele há o pior e o melhor, recolocando em jogo, as cadeias que se conectam sem cessar.

7.2 O DITO PELO NÃO DITO

Entre o dito e o não dito, o feito e não feito, o que se pretende fazer e o que já foi feito, tudo é rizoma, e nele repousa a fixação, a dilatação, a condensação e a replicação do que está nos espaços dos “entres”.

Tomando emprestadas as palavras de Girin (1996; v.III, p. 37-38)

(o vocabulário) ultrapassa a necessidade técnica e atinge o campo das práticas sociais próprias um determinado grupo, com suas estratégias de posicionamento. Em relação a outros grupos, seus esforços para, eventualmente, proteger o monopólio que detém sobre certo saber e sobre conhecimentos operacionais, em que a linguagem constitui um instrumento entre outros, podendo ser um instrumento extremamente perigoso.

As atividades da fala como dimensão linguageira aproximam, assim como distanciam acordos. A comunicação abrange os estados de *intercompreensão*⁵⁵ como a inadequação interpretativa, na correspondência do não dito pelo dito e do dito pelo não dito, pode fluir ou reter a informação resultando no mal-entendido, fator que influencia no instante do diálogo.

Dito isto, adequamos este entendimento para a linguagem na dimensão do trabalho.

Ricardo Coelho nos diz: “este momento não é uma escavação dentro de mim”.

Trataremos a governabilidade, para fim desta análise, como sendo a capacidade governativa – forma de poder - que adota como critério o exercício de políticas públicas colaborativas, ou ambiência democrática, entre governo e grupos civis, ao contrário da idéia anacrônica do poder que se estabelece na vontade discricionária do gestor, onde o que mais importa é que uma proposta de política pública tenha um dono, e menos, que ela brote da vontade social.

Segundo Gianfranco (1994: 550-553), a governabilidade refere-se mais a dimensão estatal do exercício do poder:

Governabilidade refere-se às condições sistêmicas mais gerais sob as quais se dá o exercício do poder numa dada sociedade. Nesse sentido, as variações dos níveis de governabilidade sofrem o impacto das

⁵⁵ Segundo Hermoso (1998) a – intercompreensão - é “*hablar cada uno su lengua y entender la de su interlocutor – sobre todo si es de la misma familia lingüística*”, lato, seria a faculdade das pessoas de se entenderem independentemente do idioma que falam.

características gerais do sistema político, como a forma de governo, as relações entre os poderes, os sistemas partidários, o sistema de intermediação de interesses.

A capacidade governativa seria a qualidade que representa o conjunto de atribuições do gestor público, que inclui a capacidade para identificar problemas críticos, além de formular políticas adequadas, bem como mobilizar meios e recursos para operar sobre os problemas. Deste modo, a governabilidade sugere que o gestor perceba as carências dos grupos, para possibilitar que os mesmos possam ser contemplados em seus anseios.

Neste contexto, o que define a aplicação da capacidade governativa são os métodos que o gestor utilizará para amenizar os conflitos dos grupos. E, talvez, por não exercerem tal capacidade nos melhores termos, alguns gestores comprometem a possibilidade de estabelecerem boas relações com os grupos.

São posições, aparentemente, opostas a do gestor e a do diretor do grupo. Todavia, enquanto sujeitos, à priori, ambos partilhariam dos mesmos anseios, ou seja, enquanto o grupo produziria a dança, o gestor o ampararia, defenderia e criaria condições para que a produção do grupo fosse reconhecida pela sociedade em geral.

Depreende-se disso, que a capacidade governativa dos gestores se manifesta nos seus métodos e na disposição de cooperarem com as causas dos grupos. Assim, gestor e grupos lutariam pelos mesmos objetivos, resistindo igualmente contra as forças do Estado.

Esta relação parece paradoxal, porém, se observarmos os movimentos de grupos que alcançaram seus objetivos, por exemplo, o Projeto Usina das Artes (citado adiante), foi um processo em que gestor e grupos militaram juntos, do início ao fim.

Os gestores que exercem políticas oportunistas⁵⁶ cometem o equívoco de fazer uso do posto para concretizar desejos pessoais. Muitas vezes, alguns gestores

⁵⁶ Luiz Carlos Bresser Pereira, Doutor em Ciências Econômicas pela USP, em **Ética e Política** (Folha de S.Paulo, 10.4.2006): defende que a política oportunista é “A imoralidade quanto aos fins é aquela que se materializa quando falta ao político a noção de bem público: ainda que seu discurso possa afirmar valores, ele realmente busca apenas seu poder ou seu enriquecimento, ou ambos. Neste caso configura-se o político oportunista, que não tem outro critério senão seu próprio interesse”.

usam o poder que lhes é atribuído para se ocuparem de ações, cujos interesses não correspondem às demandas dos grupos, seja por inexperiência, vaidade, ou até, por ingenuidade.

Nestas circunstâncias, ocorre o enfraquecimento da colaboração na medida em que os grupos não se vêem atendidos pelo gestor, fazendo com que este seja atingido mais por represálias do que por elogios. Contudo, ainda que, o movimento artístico exerça suas resistências contra gestões oportunistas, o mesmo sempre prefere a prática do diálogo que a capacidade governativa oferece.

As mentiras e as vaidades são algumas das cenas do êxtase pelo poder, seja expresso em linha direta ou não. Uma anedota sobre Picasso narrada pelo cineasta *Orson Welles*, no episódio do filme *Verdades e Mentiras*, conta que, sobre a falsificação dos seus próprios quadros, Picasso teria dito: “tenho certeza de que esses quadros são falsos, porque eu mesmo os pinteí”.

Lembramos que nos filmes de *Wells* há a presença maciça de ladrões, bandidos e estelionatários subvertendo a ordem dos acontecimentos, sendo difícil decifrar entre verdadeiro e o falso. Mas certamente sabemos localizar as razões políticas que, e desde sempre, levam as mesmas personagens dos filmes de *Wells*, para a vida real.

Tomada como um desvio, a política oportunista pode desencadear danos sociais inestimáveis. Protegida pelo maquinário estatal, a profissão do político (gestor) tem o poder de influenciar a VIDA e a história das pessoas, maior do qualquer outra profissão. Um político, na sua capacidade seminal, trabalha diretamente com a responsabilidade ética, o que faz da política um campo de reciprocidade social ou não.

A cada nova gestão política na cidade de Porto Alegre, a memória esvanece e os gestores se esquecem. Cabe aos grupos incluir os gestores, a cada novo exercício, na realidade local, proliferando assim, o mofo por toda a rede de interesse social.

7.3 REWIEV 2: MOFOS

Acompanhamos uma conquista dos movimentos dos grupos, apoiada pelo Diretor da Usina das Artes.

Celebrada no Paço dos Açorianos de Porto Alegre, a Lei Usina das Artes, levou aos prantos alguns artistas presentes e, outros, ao silêncio. Os picassos e não picassos realizaram brilhantes discursos. No Paço dos Açorianos, cento e vinte anos passados da libertação dos escravos, outro anúncio de liberdade se deu: o dos artistas de Porto Alegre. Mais em nome da luta pelo pertencimento de um território cultural, e menos pelo que os recursos financeiros destinados representaram.

Dentre os movimentos dos grupos, encontramos pelo menos outros dois projetos recentes em tramitação, ambos em nome do Movimento dos grupos de investigação Cênica de Porto Alegre (Redemoinho RS): o Edital Prêmio de Incentivo à Produção Cultural IEACEN e o projeto de ocupação do Centro Cenotécnico do RS, ambos, de âmbito estadual.

Desativado desde 2002, o Edital Prêmio de Incentivo à Produção Cultural IEACEN, propõe a sua reativação com previsão de ampliação de recursos. Já o segundo, demanda pela ocupação do prédio do Centro Cenotécnico do RS. Ambas as demandas pleiteadas, foram encaminhadas à atual secretária de Estado da Cultura do RS.

A carta de abertura,⁵⁷ apresenta textos que se referem à primeira demanda e registra aspectos pré-existentes:

Conforme acordado em reunião entre representantes da Secretaria da Cultura, do Estado do Rio Grande do Sul e representantes de grupos de teatro e dança da cidade de Porto Alegre (REDEMOINHO/RS), apresentamos, em anexo, proposta do edital do Prêmio Anual de Incentivo às Artes Cênicas do Rio Grande do Sul (Prêmio IEACEN) e proposta do Projeto de Ocupação do Centro Cenotécnico.

E segue:

A REDEMOINHO/RS solicita que os apontamentos sejam contemplados em relação ao edital do Prêmio Anual de Incentivo às Artes Cênicas do Rio Grande do Sul, edição 2009/2010: 1) Alteração nos decretos números 36.911 de 23 de setembro de 1996, 36.983 de 04 de novembro de 1996 e 41.494 de 19 de março de 2002, no que se refere ao montante global das premiações. Solicita-se que o valor do Prêmio de Incentivo às Artes Cênicas para edição de 2009/2010 corresponda ao valor de R\$500.000,00 (quinhentos mil reais), sendo R\$ 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais) destinados à área do teatro e R\$ 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais) destinados à área da dança.

⁵⁷ ANEXO F [parte 01]

O Item de Nº 2 do documento, dispõe: “serão contemplados quatro projetos em cada área, com os seguintes valores: 02 (dois) projetos de R\$ 75.000,00 (setenta e cinco mil reais) e 02 (dois) projetos de R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais)”.

Percebe-se que o projeto aborda e desenvolve criteriosamente todas as categorias, da seleção, da habilitação, da comissão de seleção da premiação, das contrapartidas e disposições gerais, esmiuçando cada um dos itens. (Curiosamente, quem desenvolve os projetos técnicos das demandas, em geral, é o grupo, o que seria, à priori, responsabilidade dos gestores.)

Na sequência, apresenta o Projeto de ocupação do Centro Cenotécnico do RS, onde justifica, historiando ocupações e propondo contrapartidas, bem como expondo registros e indicando modelo de concorrência⁵⁸.

Levantadas tais informações, podemos afirmar que os movimentos dos grupos da dança locais em demanda por espaços e amparo para o trabalho, são históricos, legítimos e sublinhados por ações sistêmicas.

Tomemos o comentário de Carlota Albuquerque, ao referir-se à representação da classe da dança: “o Movimento Redemoinho é o mais representativo, tendo em vista que é encabeçado pelo teatro. Estão mais engajados. São mais determinados e ousados”.

E mesmo que os grupos da área do teatro sejam, historicamente, mais numerosos que os da dança, o que, rigorosamente, não significa que sejam mais organizados, faz-se necessário reconhecer que as reclamações de Tomazzoni sobre a falta de manifestação da classe, são pertinentes.

7.4 REVIEW 3: A REGRA DE TRÊS

Apresentamos a trajetória das ocupações de espaços públicos pelo grupo de dança local, Terpsí Teatro de Dança, cronologicamente, situada no período entre 1987 a 2009.

Em 1987, ocupou o Museu do Trabalho, numa pequena sala anexa ao palco do teatro em condições precárias, sem cobertura e sem equipamentos. Convidado a

⁵⁸ ANEXO F [parte 02]

sair do espaço, o grupo passou a ensaiar em sala de propriedade de uma das integrantes. Saiu do espaço tão logo a mesma afastou-se do grupo.

Em 1990, o grupo participou de importante evento de dança internacional, ocasião em que dois patrocinadores lhe oferecem apoio, tendo como garantia de espaço, o Centro Cultural GBOEX, que fora programado para ser inaugurado neste mesmo ano. Contudo, este projeto não foi executado, porque a concorrência instalou, ali, o Shopping Rua da Praia. O Terpsí, então, passou a usar salas do Centro Cenotécnico e as da Casa de Cultura Mario Quintana por curtos períodos de tempo.

Em 1996, ocupou o espaço El Pátio (escola de dança flamenca) por um mês. Em 1998, junto com outro grupo de dança, dividiu a sala do DEPREC, local solicitado pelos mesmos e concedido pela secretária de cultura do Estado de então. Investiram em estrutura, e tão logo acabadas as obras, a mesma secretária os coloca para fora do local. Neste mesmo ano, o então diretor da Usina do Gasômetro, Luciano Alabarse, lhes oferece uma sala no 5º andar da Usina. Dadas as condições de insalubridade da mesma, o grupo se afasta do local, em detrimento de problemas respiratórios que afetaram a saúde da Diretora.

Em 1999, o grupo invadiu o Casarão Casa dos Artistas – um imóvel público abandonado, localizado atrás de um cemitério – cuja estrutura se apresentava em estado de periculosidade e miséria absoluta. Entre uma ocupação e outra, o grupo voltou ao Museu do Trabalho por curtos espaços de tempo.

Em 2000, ocasião em que recebeu o patrocínio da Brasil Telecom para um dos seus projetos, alugou um dos armazéns do Cais do Porto, pelo período de seis meses, pelo valor de vinte mil reais (R\$ 20.000,00). Terminado o prazo de aluguel, o grupo resistiu no espaço, quando foi obrigado pelo Governo do Estado a sair. Após, ocupou um depósito perto do aeroporto de Porto Alegre, de onde lhe foram furtados cenários e figurinos.

Em 2002, o grupo viajou para o norte do país. Ao retornar de viagem, tendo seus pertences no Teatro do Elis Regina da Usina do Gasômetro, encontrou equipamentos furtados, somando um prejuízo aproximado de trinta e cinco mil reais (R\$ 35.000,00). Já em 2003, passou a guardar seu patrimônio material no Centro Cenotécnico do RS, de onde lhe foram novamente furtados figurinos, cenários e

equipamentos. No ano seguinte, retornou para o Museu do Trabalho e, mais uma vez, outra parte do equipamento lhe foi roubado entre racks de luz e som, causando-lhe um prejuízo de, aproximadamente, quarenta mil reais (R\$ 40.000,00) e, logo após, 2005, ocupou algumas das salas da Usina do Gasômetro e da Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ). Em 2006, participou do 1º Edital do Projeto Usina das Artes, retornando ao Teatro Elis Regina, dividindo espaço com outros dois grupos, enquanto desenvolvia oficinas no Museu.

8. REDONDOS, QUADRADOS E REDONDRADOS

Para reconhecer a “resistência” da arte, Rancière nos coloca dois pontos de tensão. Para o autor, o primeiro modo de resistência seria o tempo, no sentido do mesmo ter ultrapassado determinada época conservando a sua significância. O segundo seria o da luta, os movimentos de um determinado povo (comunidade, grupo). Segundo o autor, estes dois modos de resistir, teriam dado início à fusão entre o Belo e a Política. Por isto mesmo, o que se vê hoje, é uma arte tensionada entre estas duas instâncias.

O tema “resistência” da arte, portanto, não é de forma alguma um equívoco de linguagem do qual poderíamos nos livrar mandando a consistência da arte e o protesto político cada um para o seu lado. [...]. Há dois séculos que a arte vive da tensão que a faz existir, ao mesmo tempo, em si mesma e além de si mesma e prometer um futuro fadado a permanecer inacabado. O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política de arte e uma poética da política que não pode se unir sem se auto-suprimirem (RANCIÈRE, 2007, p. 140)

Manter a tensão é preciso, e não há como romper a comunhão entre consciência e protesto. Neste atual momento, a arte pode até, se desfigurar da própria arte pelo protesto, contudo, não renuncia à sua fala pela precariedade que lhe é imposta pelas políticas.

A arte da dança só dá ouvidos para a vontade humana. Ela é a vontade humana. Não haveria queixas, reclamações e movimentos civis se assim não o fosse. É na experiência sensível que os ouvidos se aguçam e os olhares se fixam, não interessam promessas, faz-se delas esperanças puras, livres de juízo, de preocupação. A dança vence na esperança, e nada, nada mesmo, seria suportável sem ela. Ela é a cara e o verso, tanto faz, emancipa, diferencia, prolonga. Não desampara a alma, enlaça o irredutível, remedia o irremediável, e é dentro e fora, sempre arte.

As coisas da dança não se definem nos regimes, em regras práticas e de forma ampla, assim, cada artista da dança escolhe seu plano de resistência, seja dentro ou fora, mas sempre, pela fala da arte. Já as coisas da política de gestão cultural se definem em regimes isolados; suas práticas são quadradas e seus moldes bem estreitos.

Redondamente, escolhi o meu plano de resistência pelas frestas deste quadrado, a pesquisa, ora de fora, ora, de dentro, tendo me encontrado bem juntinho das questões há muito levantadas na minha e nas vidas dos artistas da dança de Porto Alegre.

8.1 REWIEV 4: PERSISTE A REGRA DE TRÊS

Enquanto artista, eu, Jussara Miranda, aventurei-me na dança muito cedo. Meu primeiro conflito com a dança foi causado pela falta de espaço, na garagem de casa, entre eu e meus *grand jetés*, quando eu tinha apenas sete anos de idade. Decidi: um dia vou ter meu espaço e, em 1987, fundei a Muovere Cia Dança na Escola de Danças Jussara Miranda em Cruz Alta, RS.

Dez anos passados, tendo fixado residência em Porto Alegre, sediamos o espaço Engenho da Dança, onde produzimos várias atividades correlatas à dança. Nesta década de 90, a Cia teve expressiva produção coreográfica, embora este espaço tenha sido fechado por falta de recursos em 1998.

Em 2000, a Cia foi premiada com o espetáculo “Bild”, pelo Em Cena Brasil - FUNARTE, ocupando um depósito na zona norte de Porto Alegre, denominado de Casa Bild, considerado dentre os projetos artísticos, o mais bem vindo da cidade pela crítica local.

Naquele verão de 2001-02, a Casa Bild foi para a Cia o que um lar é para uma família. No espaço, dimensionado para atender as aspirações do grupo, eram desenvolvidas atividades como oficinas de dança, canto, circo e teatro, além dos espetáculos que eram apresentados no entorno dos seus 300 m² de área. Tão logo a Casa Bild passara a ser uma nova referência cultural da cidade, fecha suas portas, por falta de recursos.

Em 2003, a Cia é novamente premiada pelo Em Cena Brasil, desta vez com o espetáculo “3 Motivos”, ocupando o Centro Cenotécnico do RS para suas práticas, onde permaneceu por três meses.

Logo em 2004, ocupa o espaço Teatro Elis Regina, na Usina do Gasômetro, com um elenco reduzido de dez para oito bailarinos. Com tempo determinado de três meses para a ocupação, cria o projeto - Ser Diverso – Dança Calvino- compartilhando o espaço com outros três criadores. Neste mesmo ano, o projeto de

espetáculo Bild é novamente premiado e conta com o primeiro patrocínio institucional recebido da EMC Computadores do Brasil, voltando a ocupar o Centro Cenotécnico por outros três meses.

Já em 2005, sem perspectivas de espaços, ocupa uma sala na Escola de Ballet Lenita Ruschel, no Bairro Menino Deus, onde permanece por três meses.

No ano de 2006, a Cia é premiada com o Projeto Casa Bild – pesquisa de linguagens autorais em dança –, recuperando a ocupação do Centro Cenotécnico. Tendo reunido no seu entorno outros sete grupos de dança locais, realiza intensa produção.

No verão de 2007, de retorno às práticas, encontra equipamentos e pertences desalojados da sala que ocupava no Centro Cenotécnico, bem como o memorial fotográfico em comemoração aos dezessete (17) anos da Muovere, atirado ao chão. Este evento se deu por conta da transição do Governo, quando a Cia, foi literalmente desapropriada do espaço, sob o pretexto de que o grupo estaria monopolizando seu uso.

A citada estada no Centro Cenotécnico, pela Cia, foi marcada por uma experiência que veio a gerar uma das cenas do espetáculo Re-Sintos: “o rato e a morta”, dado ao convívio do grupo com ratos em pleno espaço vital das práticas.

A naturalização desta experiência seria a encarnação de uma política infecto-contagiosa, cujo ambiente da dança mascara o sintoma pela necessidade de atuar?

Em 2007, a Muovere passa a desenvolver suas práticas na Casa de Cultura Mario Quintana, onde permanece por cinco meses. Ao retornar ao mesmo local, é informada que o prazo de ocupação teria reduzido para três, quando retorna para o Centro Cenotécnico por outros três meses.

Por estas cruzadas, dentre os espaços que ocupou, a Muovere pagou taxas de ocupação, exceto no Teatro Elis Regina em 2004. Também foram pagas taxas para depósito de cenários e equipamentos, no Centro Cenotécnico, até 2008.

Recentemente, ocupa, em caráter de cedência, a sala 309 da Usina do Gasômetro, espaço gestado pela Santa Estação Cia de Teatro, integrante usuário do Projeto Usina das Artes.

Com as informações obtidas junto à diretora de grupo local, Carlota Albuquerque, com o gestor Airton Tomazzoni e registros autobiográficos, somadas aos registros documentais, demonstramos a legitimidade dos movimentos dos grupos de dança, que, através da CGD, do Movimento Redemoinho RS e de grupos de dança, demandam por espaço e por consolidação, pelo menos, desde 1998.

9. RUA DOS BOBOS: A FACE DO POSSÍVEL

Era uma casa muito engraçada não tinha teto não tinha nada. Ninguém podia entrar nela não, porque na casa não tinha chão. Ninguém podia dormir na rede, porque na casa não tinha parede. Ninguém podia fazer pipi, porque pinico não tinha ali. Mais era feita com muito esmero na Rua dos bobos, nº 0. (Vinícius de Moraes)

Em 2001- exatamente ao completar 12 anos de percurso artístico – a Muovere Cia de Dança contemporânea, de Porto Alegre, criou o projeto de espetáculo BILD, concebido a partir do livro “As Cidades Invisíveis” de Ítalo Calvino; o que representou um divisor de águas na história da Cia, provendo a concepção da Casa Bild⁵⁹.

Transportando para a cena, em um projeto coreográfico, a Cia tomou emprestado do imaginário do autor suas cidades, a reclamar por um espaço de pertencimento. Surge daí, o projeto Casa Bild: deslocada do eixo cultural de Porto Alegre, a “casa oficina” dava visibilidade à presença artística numa “ruinha” por onde, antes, ninguém passava em busca de arte; atraindo moradores da comunidade e, aos poucos, pessoas de bairros mais distantes.

A concepção do espaço era a atração. Nada de cortinas, sinais sonoros, e cadeiras numeradas. Aos moldes de um lar, o público escolhia seus assentos distribuídos entre almofadas, poltronas e sofás, que, formando o “tal” ambiente familiar, compartilhava todo seu espaço com os espectadores e a dança.

O motivo era o lugar e o seu conteúdo, a inovação.

[...]. Um dos mais populares diários alemães se chama justamente “Bild Zeitung” e ele é, portanto “o jornal” que se propõe a apresentar tudo isto. Um retrato da sociedade, para simplificar americanamente “Picture”. Mas não é a mesma coisa. Pelo menos não o é no espetáculo que está sendo montado num espaço alternativo na zona norte de Porto Alegre, na rua [...], pela Muovere Cia de Dança. Mergulhando nos textos de Ítalo Calvino, em “as Cidades Invisíveis”, Jussara Miranda propõe esta devastadora visão que nos faz pensar em tudo: começa incorporando à sua visão o trabalho de Nestor Monastério, um diretor de teatro [...]. Vejam só: Jussara Miranda, brasileira, Monastério, argentino, Ítalo Calvino, ítalo- cubano e a palavra Bild, trazendo das brumas do Reno todo o conteúdo e o peso da língua teuta, tudo isto levado à sintetização da dança contemporânea, abrindo um espaço cultural novo, dentro de um enorme depósito industrial ou comercial, que também estréia nesta “Casa Bild.

⁵⁹ ANEXO G.

O jornalista se refere à sintetização da dança contemporânea com a “devastadora visão”, convocando “[...] a verdadeira face possível da globalização”.

A pesquisadora e coreógrafa Tatiana da Rosa discorre:

[...] se Bild é a afirmação do que se pode e vem sendo feito em dança na cidade, a Casa Bild é a mostra que espaços podem ser conquistados especialmente para a dança. Jussara foi também uma das principais articuladoras de uma das iniciativas mais interessantes em dança em Porto Alegre nos últimos anos, o projeto de consolidação de grupos de dança, que prevê a manutenção temporária de grupos selecionados afim de que possam atingir a maturidade [...]. Poucas são as pessoas que arriscam suas vidas a ela. [...]. Trabalhos como o da Muovere estão aí para provar que a arte da cidade é viva, as obras são realidade [...].

Da Rosa, pela expressiva contribuição à história da dança de Porto Alegre como bailarina, coreógrafa e pesquisadora, não dá trégua na tarefa de citar o projeto de manutenção dos grupos, atando as pontas entre a urgência por reconhecimento e o histórico dos grupos: “os passos visíveis”.

Esta é a história da dança, de resto, é o que ela contém em si, que nada mais é que o sentido de afirmação proposto por Da Rosa, na mostra de evidências.

Na visão de Foucault: “a ficção [arte] consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível.” (1996, p. 30).

Descartando a realidade como algo verificável, o autor, nega que ela contenha em si uma sombra ou uma parte oculta pré-definida, um chavão ou lugar-comum, sugerindo que a arte é um projeto para provocar, para forçar a reflexão do observador sobre o falso.

A evocação da arte (considerando a dança contemporânea como experimental) é pura construção de outros e velhos simulacros no seu tempo e desmaterializa a matéria, atravessando sinais, aflorando e recuperando sensações para além da realidade bruta, tosca e simplória.

Deleuze (2007) esclarece que a desmaterialização é um estado provocativo que faz emergir a percepção do sensível e que, passando pela imaterialidade interpretativa, desgoverna a estabilidade do real. Da noção, algo de possível se pode acreditar além das coisas que vemos nos lugares de passagem.

Em sendo a imagem algo que contém, em si, mais do que se pode ver concretamente, ao contrário daquelas paisagens seguras que a Casa Bild exibiu

como algo estável, há o inevitável processo de desmoronamento, o *clichê* do eterno retorno, tão próprio da dança experimental de Porto Alegre.

Tendo a civilização do *clichê* no controle da imagem, ela sempre chega para ser vista e interpretada pela aparência primeira. “Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la ‘interessante’” (DELEUZE, 2007, p. 32). Em outras palavras, o autor afirma que, ao contrário de recuperar as perdas, é preciso suprimir ou esvaziar os excessos que foram acrescentados com o objetivo de nos fazer crer no que vemos.

Assim, caminhamos entretidos entre os signos, vivendo e morrendo sumariamente, recapitulando instantes indigestos que as imagens nos põem à mesa. Da mesma forma que as imagens conquistam dimensões e poderes que excedem cada vez mais os espaços da linguagem, elas não param de acumular-se em outros e vários discursos, regurgitando o que o tempo em essência, não desvanece, lembrando o que Rancière (2007) nos propõe, ao compor o tempo e a luta como os modos de resistência.

A Casa Bild, ainda hoje, é uma imagem realizada na cidade. Ela foi pensada para pertencer a Porto Alegre, sem desgaste, sem ruínas. Nesta Casa, as pessoas e suas alegrias, suas perspectivas por trabalho e vidas felizes se materializaram. A Casa Bild resiste no tempo e no espírito de luta dos grupos por um espaço de pertencimento.

O corpo da cidade é imanência pura, mantém o ser social ou o volume de vidas formando culturas, hábitos, valores morais e éticos, línguas, cores e tudo o mais que venha compor qualidades que diferem fulanos de beltranos. O corpo da cidade, diluindo-se num todo cultural, nada mais é do que a produção coletiva de sentidos sobre aquilo que cada um faz, de forma original, intensiva e constante, agora e já. Nada de “veremos depois” e “proves mais uma vez que podes”. Se há algo que interdita a vida é o tempo que o NÃO ocupa como a primeira palavra e, muito mais tardio, quando ele se faz passar por um SIM.

Os artefatos nos produzem concreta e realizavelmente, já que tudo o que vemos a nossa volta – os carros, as ruas e casas, prédios, árvores e latões – configuram efeitos de forças de ação e repouso; até mesmo o céu, ainda que seja

intocável. O entendimento humano não é capaz de alcançar esta extensão incabível, se a visão não for além do “dentro de si”.

Do mesmo modo, a Casa Bild é a materialização do possível, é o lugar onde a produção de dança assumiu contornos e sentidos reais. Uma imagem que se interpôs entre o sonho e a realidade. Todavia, esta materialização não se fez continuidade física. Enquanto encontro com a possibilidade, foi uma casa de jogos brincantes, que, furtada da sua experiência em situação de trabalho, deixou saudades e decepções nas suas crianças.

As cidades são cada vez mais ágeis, dinâmicas e complexas, convertendo seus espaços sociais em possibilidades de trocas entre classes, grupos e indivíduos em trabalho. Constantemente, as relações entre ofertas e demandas ampliam suas redes, multifacetando e multiplicando a variedade dos serviços, os que produzem isto, aquilo ou isto e aquilo.

Também, elas são mais modernas e facilitadoras, todavia, subsumidas em tradições, burocracias e regimentos. Ao celebrarem avanço econômico e tecnológico, mais concentram riquezas e poderes que ficam na posse de grupos de interesse, sejam políticos e/ou econômicos, os quais sistematicamente recusam os grupos de dança contemporânea, enquanto trabalhadores da cadeira produtiva cultural.

Os movimentos das e nas cidades produzem saberes que os diversos grupos sociais – incluindo os da dança – expressam na forma de arte e cultura, quer queira, quer não. Se a dança participa da cultura, ela é um estado de construção de conhecimento engendrado na cidade, de forma que faz dos seus sujeitos, trabalhadores da arte.

Em as “As Cidades Invisíveis”, Calvino nos oferece o imaginário de mais de cinquenta cidades organizadas em enquadramentos e títulos segundo fragmentos de conversas entre Marco Polo e *Kublai Kan*. É um livro surrealista que des-surrealiza o imaginário com nexos de realidades. É factível, produz a vida real contada de outro jeito.

Tomamos emprestada a cidade de *Otávia* para ilustrar a insegurança dos grupos de dança contemporânea em relação à situação de trabalho, quando Calvino

comenta, sabiamente, que uma passagem segura somente é possível pelos elementos que a compõe:

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra. – Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? pergunta Kublai Khan. – A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra, responde Marco, mas pela curva do arco que estas formam. Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta: – Por que falar das pedras? Só o arco me interessa. Polo responde: – Sem [as] pedras o arco não existe. (CALVINO, 1991, p. 79).

Otávia é uma cidade suspensa sobre um precipício em meio a duas montanhas escarpadas, ligadas por fios, correntes e passarelas. Em forma de teia de aranha fica no vazio, e abaixo, o precipício. Os habitantes caminham por trilhos de madeira, atentando para não enfiar os pés nos intervalos. A base da cidade é sustentada por uma rede tão fina, que por conta do mínimo movimento inesperado, pode romper e levar a cidade ao abismo. “Suspensa sobre o abismo, a vida dos habitantes de *Otávia* é menos incerta que a de outras cidades. Eles sabem que a rede não resistirá muito mais.” (Ibid., p. 71).

Propomos a metáfora entre a geografia de *Otávia*, que, traçando um princípio de complementaridade, com vista na passagem das pedras que sustentam o arco em Marco Polo, faz da ponte, um desejo comum de ultrapassá-la. No entanto, sob ameaça, já que pronta para a queda.

Neste sentido e, por relação, o Estado produziria a sensação de fragilidade através das políticas públicas, ilustradas na ponte, que, ao disponibilizar a passagem dos grupos para territórios mais “seguros”, lhes adverte sob as condições do seu perigo. Daí, o descompasso entre a possibilidade da ultrapassar de um lado para o outro e os termos que a regem, gerando a desconfiança dos grupos de dança.

Por causa desta frustração, muitos artistas de grupos de dança evadem-se para outras profissões e/ou cidades, Estados do Brasil e exterior, crescente realidade em Porto Alegre.

Na Muovere Cia de dança, o índice de evasão para o exterior e para outras capitais brasileiras de bailarinos em busca de garantia artística é bastante expressiva; sendo que, pelo menos oito, dos seus dez fundadores, evadiram-se.

Eu saí do Brasil, em 1997, pela busca de realização profissional e pessoal com a dança, que até então, não havia encontrado. A razão que me levou a isto, foi [o] suporte financeiro, pois somente podia ajudar os meus pais com

trabalhos esporádicos, como auxiliar em bares e perfurar poços artesianos. [...]. Meu coração é gaúcho. [...] sonho diariamente em retornar para desfrutar o que plantei, mas não [o] faço, porque sei que não terei respaldo para a experiência profissional.⁶⁰

⁶⁰ Porto Alegre. Depoimento (informal) de Alexson Wentz, bailarino fundador da Muovere Cia de Dança, residente na Alemanha desde 1997. Em: 28 jul. 2008.

10. VALE CONFIANÇA

Para compreender as forças que regem o entusiasmo entre gestão e grupos, tomamos o conceito de capital social, explorando uma teoria que contém variedade de definições e assuntos inter-relacionados à sua produção, tais como: redes sociais, poder e cultura.

Boaventura de Sousa Santos nos esclarece:

[...] as alternativas de produção não são apenas econômicas: o seu potencial emancipatório e as suas perspectivas de êxito dependem, em boa medida, da integração que consigam entre processos de transformação econômica e processos culturais, sociais e políticos (2005, p. 64)

Para Jacob Carlos Lima (2009), o conceito de capital social tem sido amplamente discutido com o objetivo de demonstrar a importância das formas de sociabilidade e construção de relações sociais, envolvendo interesses pessoais e coletivos. O estabelecimento do grau de confiança, indicaria a presença deste “capital” entre sociedade e Estado, o que seria o elemento a ser mobilizado na implementação de políticas públicas, explicando o êxito ou o fracasso dessas políticas.

Considerando-se, que, tanto o gestor de políticas públicas, quanto os grupos de dança, em pertencendo a postos distintos, poderíamos pressupor que, a observância sobre as *normas de reciprocidade e confiança*⁶¹, facilitaria a consecução, por exemplo, de programas e ações voltadas para a consolidação dos grupos tão almejada. Também, que a cooperação dos grupos e o esforço do gestor resultariam numa força capaz de resolver problemas individuais e coletivos: “[...] este capital se constituiria em elemento sinérgico das relações Estado- sociedade [...]” (LIMA, id.)

A imprecisão da aplicabilidade empírica do termo capital social dá-se pela sua variedade de conceitos. Para isto seria necessário percorrer a história de grupos de dança e identificar as práticas políticas, além das já demonstradas, que causaram frustrações aos grupos, no passado e que ainda persistem. Para ilustrar, mesmo que vagamente, sobre grupos e gestores na formação de capital social, convidamos as

⁶¹ “O capital social depende da ação individual para a produção de um bem coletivo sustentado por dois pilares, a confiança e a reciprocidade” (COLEMAN, 1999, p. 39).

chamadas *comunidades de práticas*⁶² (CdP's), que, segundo Wenger e Snyder, definem-se por:

[...] grupos de pessoas ligadas informalmente pelo conhecimento especializado e compartilhado, e pela paixão por um empreendimento conjunto [cujo] participantes compartilham experiências e conhecimento com liberdade e criatividade, incentivando novas abordagens para os problemas (WENGER, E. C.; SNYDER, W. M, 2001, p. 10-11)

Tais comunidades necessitam de *controle organizacional*⁶³ e, segundo Maria Ester de Freitas (1999, p. 96), em outras palavras, até pouco tempo, esta questão apontava para a carência de estudos que se aprofundassem na relação da cultura com tal controle. Afirmava ainda, que, na atualidade, as técnicas de gestão organizacional, do tipo coercitivas, são substituídas por controles regidos de forma sutil.

Discorrendo sobre sua visão acerca do capital social e a cultura, Fukuyama⁶⁴ (2001, p. 155) esclarece sobre o valor da confiança:

[...] um conjunto de valores ou normas informais partilhados por membros de um grupo que lhes permite cooperar entre si. Se espera que os outros se comportem confiável e honestamente, os membros do grupo acabarão confiando uns nos outros. A confiança é o lubrificante, levando qualquer grupo ou organização a funcionar com maior eficiência.

O tema CdP's requer aprofundamento e exaustiva reflexão, o que não trabalharemos aqui, contudo, aproveitaremos dos seus termos, como recursos para ilustrar e sugerir relações com os grupos de dança.

Segundo Wenger e Snyder:

A força das comunidades [**e grupos**] de prática perpetua-se por si mesma. [...] Elas nos dão, não apenas os ovos de ouro, mas também a galinha que os põe. O lavrador matou a galinha para ficar com todo o ouro e acabou perdendo ambos; o desafio para as organizações é dar valor à galinha e entender como mantê-la viva e produtiva. (2001, p. 17, grifo nosso).

⁶² Segundo Guilherme Lima Moura e Lourdes Magalhães C. de O. Andrade, em *“Paradoxo” e a “Galinha”: O Controle Organizacional das Comunidades de Prática* (p. 28), o CdP's é um tema de recente interesse da Academia Internacional, sendo que não ultrapassa mais de dez anos, o aprofundamento do seu estudo pelas teorias organizacionais. LMCO Andrade (estudo de tese).

⁶³ Segundo Guilherme Lima Moura e Lourdes Magalhães C. de O. Andrade, o controle organizacional é compreendido por alguns estudos, seria exercido pela eficácia da organização através de uma perspectiva funcionalista, por outras, como o poder que regula o controle em organizações.

⁶⁴ Francis Fukuyama é filósofo, economista e político nipo-estadunidense. Importante figura do Neoconservadorismo.

Segundo os autores, em outras palavras, a força dos grupos coesos está além dos resultados imediatos. Para um bom governo sobre as riquezas culturais, deve-se ter conhecimento sobre as práticas, principalmente, sobre as que geram e garantem as suas produções. Nas concepções dos autores citados, seria a reunião de pessoas com o mesmo interesse que trabalham juntas para encontrar soluções para os problemas, como também para exercer aprendizado umas com as outras.⁶⁵

Schwartzman (2007, p. 151) objetiva:

[...] capital social' é um conceito distinto. Em um sentido estrito, ele é o mesmo que 'competência social', a capacidade que as pessoas têm de se relacionar umas com as outras, de trabalhar em grupos e de lidar com o público.

Schwartzman prossegue afirmando que num “sentido amplo”, o “capital social” se relaciona com o conceito de “confiança”, seus vínculos e valores compartilhados que faz com que as pessoas confiem umas nas outras e que, tendo a economia como fator de progresso entre grupos e comunidades, não é possível desenvolvê-la onde umas pessoas desconfiam das outras.

Os fatores (efeitos) como a evasão de dançarinos, o desmantelamento dos grupos e a carência de representação, aqui referidos, denotam o grau de capital social, diretamente relacionado com o capital cultural. Desta sorte, em Porto Alegre, o desperdício da confiança insurgindo contra os grupos e gestores negativamente, por promessas não cumpridas, discursos enganosos e pelo uso de poder discricionário, se expressa no capital social de fraco grau.

Ricardo Coelho comenta, do seu retorno para o RS, em 2000: “[...] minha sensação foi a de [o artista] foi muito maltratado, e que era escaldado, sestroso, com um pé atrás. [...]. A desconfiança do artista é um [aspecto] limitador terrível, da arte, aqui [...].” Seguindo, “[...] nosso fundo é humano, em algum momento temos que acreditar que é possível”, sugerindo a delicadeza como princípio de ocupação dos espaços, complementa: “O artista é o palco, e o poder público, o acessório”.

⁶⁵ Cf. Lave, J. & Wenger, E. Situated learning: legitimate peripheral participation. Cambridge, USA: Cambridge University Press 1991.

11. TRABALHO: DANÇA COM ATOS E FATOS.

Vós, o povo, tendes o poder – o poder de criar máquinas. O poder de criar felicidade! Vós, o povo, tendes o poder de tornar esta vida livre e bela [...] de fazê-la uma aventura maravilhosa. Portanto – em nome da democracia- usemos deste poder, unamo-nos todos nós. Lutemos por um mundo novo [...] um mundo bom que a todos assegure o ensejo do trabalho, que dê futuro à mocidade e segurança à velhice.⁶⁶

Em Tempos Modernos,⁶⁷ a personagem Carlitos é um trabalhador no setor de montagem de uma grande fábrica, que, dado ao repetido movimento de apertar parafusos, perde a razão, apertando tudo que lhe aparece pela frente.

No filme, é possível verificar a condição do homem frente às limitações impostas pelo trabalho fordista-taylorista: a participação criadora é anulada por ordens alheias a sua vontade. O movimento repetitivo se instala a ponto de gerar, no plano artístico, uma *performance* irônica e compulsiva (apertar sistematicamente os botões de uma camisa), momento em que Carlitos passa à representação homem-máquina, uma perspectiva fordista-taylorista.

Levando em conta que, para Yves Schwartz, o termo *trabalhar*⁶⁸ designa ação, designa atividade de trabalho; no que se refere às práticas dos grupos de dança, podemos afirmar que modelos estruturantes e organizacionais são indissociáveis à sua tarefa. Geralmente, tais modelos se constituem a partir de normas antecedentes, ou seja: aquelas que, de alguma forma, já foram definidas por outros.

Neste contexto, enquanto um conjunto de pessoas que se reúne espontaneamente com o intuito de buscar soluções, a partir de necessidades comuns, os grupos também constituem o lugar afirmativo de uma identidade artística. Precisam atuar e, para isto, experimentam e trocam vivências, com isto, engendram e organizam um modelo, que, partindo de pré-experiências individuais, passam a vigorar como o conhecimento construído para determinada gestão.

⁶⁶ Trecho do discurso final no filme *O grande ditador*. Chamado de “o último” entrou para história, ainda serve e servirá de reflexão para aquelas pessoas que acreditam na solução pela guerra.

⁶⁷ O filme é o retrato da sociedade capitalista européia, mais precisamente, após a Revolução Industrial na Inglaterra. O tema é a busca desenfreada pelo lucro.

⁶⁸ Para Schwartz, trabalhar é correr risco sobre escolhas que são regidas por normas antecedentes. Significa escolher-se a si mesmo, antecipando soluções e assumindo conseqüências, tendo como certo, que elas podem falhar.

Tomaremos o conceito de *conatus*⁶⁹ em Espinosa (1998, p. 206), como o princípio de autopreservação do ser:

[...] não é outra coisa senão a essência mesma do homem, de cuja natureza se seguem necessariamente aquelas coisas que servem para sua conservação, coisas que, portanto, o homem está determinado a realizar. Ademais, entre 'apetite' e 'desejo' não há diferença alguma, senão a de que geralmente o 'desejo' se refere aos homens, na medida em que são conscientes de seu apetite e, por isso, pode se definir assim: *o desejo é o apetite acompanhado da consciência do mesmo*. Assim, pois, fica claro, em virtude de tudo isso, que não intentamos, queremos, apeteçemos, nem desejamos algo porque o julgamos bom, mas, pelo contrário, julgamos que algo é bom porque o intentamos, queremos, apeteçemos e desejamos.

Deleuze, em “*O que é a Filosofia?*” distingue afetos, sentimentos, perceptos e percepções, afirmando que perceptos não são percepções, porque independem do sujeito. Para o referido autor, os afetos são forças que passam por nós, e não sentimentos pessoais, sendo que todos estes elementos estariam além dos homens que os vivem. O autor pensa o afeto a partir da arte, afirmando-a como a única expressão que perece no mundo. Segundo ele, “não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo.” (DELEUZE, 1992, p. 220).

O autor nos ensina que afetos e afectos são distintos. Os afetos “são passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro.” (id. 1997, p. 157). Afetos e afectos, ambos são efeitos que os signos provocam sobre o corpo. Em suas palavras, “os signos são efeitos: efeito de um corpo sobre outro no espaço, ou afecção; efeito de uma afecção sobre uma duração, ou afeto.” (Ibid., p. 159).

Deleuze discorre sobre as potências dos afectos:

Não é que comparamos os dois estados numa operação reflexiva, mas cada estado de afecção determina uma passagem para um 'mais' ou para um 'menos'... A afecção, pois, não só é o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas tem também um efeito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro:

⁶⁹ Espinosa define *conatus* como sendo o esforço feito por cada coisa para perseverar em seu ser (proposição 6, livro 3: “Da origem e natureza dos afetos”, Ética). A autoconservação, a essência atual e o interesse do corpo e da alma em perseverar, seria o *conatus*. Se referido ao corpo e a alma, esse esforço se chama apetite, já, se referido apenas a alma, se chama vontade.

serão chamados afectos, para falar com propriedade, e não mais afecções. (Ibid., p. 157).

Em Espinosa, a substância da afecção se apresenta em potências, como modos de cada ser formular decisões em atos ou ações. Este é o *conatus*, afirma o autor.

No corpo, a afecção, tal como concebida por Deleuze, é aquilo que nos afeta e, ao mesmo tempo, aquilo com o qual afetamos os outros. O poder de afetar e de ser afetado é o que nos preenche de afecções. Está relacionado com a vontade de agir, aquilo que mesmo passado no instante, deixa seus rastros nos limites das forças decorrentes de nós, ativo, o que toma decisões por estar mais além.

Assim, através dos princípios de *conatus*, concebendo a afecção como potência de agir e como resultado dos contágios que se dão no limite do corpo de quem o promove, rebatendo em outros.

O trabalho do dançarino coexiste com os desejos de felicidade de dançar e ponto, sendo a vida não o bastante longa para suportar o não desejo dos músculos, da memória e do vigor. O trabalho há de indicar em vida, horizontes sempre mais vastos além do deleite do pintor citado por Dali. Há de ter o dançarino, a posse da experiência do trabalho, enquanto atue.

Segundo a concepção do técnico gestor de dança de Andaluzia, Francisco Lopez Hidalgo, a dança contemporânea é uma “atitude”.

A atitude seria, aqui, tudo que passa pela potência das afecções, reunindo no corpo do bailarino, na sua e na carne dos outros, todos os espaços e os tempos em forças criadoras.

Dentre os elementos que envolvem o trabalho, um deles, é a dimensão material, ou seja, o dinheiro, que funciona como recompensa. Sendo que ele determina o grau valorativo relacionado ao produto.

Já dizia o físico, Albert Einstein: “o único lugar onde o ‘sucesso’ vem antes do trabalho, é no dicionário”.

Não há regra acerca do valor material de uma coreografia em termos mercadológicos. Existe a peça, a criação coreográfica, o ensaio, a oficina, o workshop, a vivência, a aula, enfim: atividades valoradas pelo desejo do contratante

dado à identificação com a linguagem estética, ou pelo gosto ou admiração. Muitas vezes, pelo sucesso que o autor venha a garantir em acessório de publicidade para quem o contrata.

Da parte dos artistas da dança, seguramente, sabe-se o valor de um aluguel, da luz, da água e da manutenção de equipamentos; enfim, sabe-se quanto custa uma produção e uma assessoria de imprensa, um *dorflex* e uma passagem de ônibus.

11.1 DRAMÁTICAS E TÁTICAS

Yves Schwartz em sua análise sobre a “situação” de trabalho, leva em conta interesses de realização e reconhecimento das pessoas envolvidas. Segundo o autor, o sujeito compõe, altera, modifica a ação do trabalho. Também, são os deslocamentos sobre as normas e regras, as experimentações que agem nos planos das forças e dos “arranjos” mínimos que fazem a diferença e produzem o sujeito como autor.

A atividade é descrita por Schwartz como:

“sempre um ‘fazer de outra forma’, um ‘trabalhar de outra forma’. Não é uma palavra de ordem projetada no futuro: está dentro da realidade, é uma espécie de obrigação mesma de qualquer situação de atividade de trabalho humano já incluir uma dimensão de transformação.” (2007, p. 35)

A ‘dimensão de transformação’ citada pelo autor é intrínseca ao trabalho, isto é, estar em situação de trabalho remete ao progresso, ou seja, ao avanço econômico do trabalhador, já que, em síntese, é o aspecto que promove o acesso do mesmo aos bens de consumo duráveis e não duráveis.

Schwartz afirma que: “a presença no si do histórico da situação passa muito nas relações humanas, por todas as sensações, por tudo o que é registrado pelo corpo, pela memória, sem que se pense realmente [...]” (Ibid., 211).

Na dança, a situação de trabalho se faz no instante de reunir todas as experiências laborais, por exemplo, quando o coreógrafo é atravessado em seu corpo, por inscrições e por tudo que lhe cerca em imagem e sentido, mesmo que inconscientemente. E isto não se manifesta de imediato, ao contrário, as informações vão preenchendo os espaços da consciência à medida que se organizam em si.

As práticas da dança contemporânea implicam em aulas, pesquisas prática e teórica, pedagogias, estratégias, escolhas e arbitragens, aperfeiçoamentos e disciplinas. Enfim, tudo o que indica uma atividade de trabalho. Sobre o bem estar; onde e em que situações, e, sobre quais condições a dança acontece no corpo, e para tudo isto, deve-se considerar o espaço físico de referência, já que as ações da prática envolvem mobilidades, que são determinadas segundo a linguagem estética de cada grupo, e, objetivamente, a indicação do que se faz e em que lugar.

Os lugares de referência libertam a capacidade de agir e tomar decisões oferecendo possibilidades de aprimoramento ao desempenho, o que envolve a linguagem em constante construção (redefinição).

Schwartz nos esclarece acerca de construção languageira:

Procura-se compreender tais construções languageiras [...] como sendo subversões da linguagem, invenções mais ou menos bem ajustadas às situações locais e que, portanto, as acompanham e permitem sua eficácia, ainda que sejam, com freqüência, estritamente incompreensíveis para quem não se encontre na referida situação – o que é normal: incompreensíveis, justamente porque estão sendo criadas em função da singularidade da situação e dos problemas singulares colocados pela situação. (Ibid., p. 163).

Para os grupos de dança, o espaço de referência é indivisível. É nele que a prática evoca seus atributos, aprimorada *in locu*, renormatizando e reprocessando seus problemas e não problemas, em busca de vínculos reais entre o espaço e a criação, dado que o lugar físico comunga e subverte a cada instante, o espírito criador. O corpo atrai e repele as configurações espaciais, e usa das suas conformações para exercer o seu lugar de domínio social.

Entretanto, entendemos que há uma dimensão indigesta entre atividade da dança e o espaço do seu trabalho, que põe em risco toda e qualquer intencionalidade pré-existente, o que é próprio da dança, mas nem por isto, o seu “lugar” há de estar no entre ou em nenhum, retomando as “regras de três” já registradas.

Retomando a linguagem ou a atividade languageira, ela é constitutiva da ordem do trabalho, e porque não dizer, enquanto estética, poética e estética, perfaz o conjunto que vêm a atribuir o uso da “linguagem” como trabalho proposta por Noroudine (2002). Diferentemente do que o *taylorismo* tentava demonstrar (retomando a personagem de Carlitos em Charles Chaplin), ao trabalho da dança

atribui-se uma atividade complexa que envolve várias dimensões, que integram: “propriedades múltiplas, cada uma participando da formação de uma significação dinâmica e variável nos campos social e histórico” (Ibid, p. 19).

A atividade da dança, de retorno ao ‘corpoesfera’, compõe um complexo repertório de nomenclaturas, manobras languageiras e neologismos, que a distingue no espaço da atuação, na direção que toma, na força e na intenção que emprega. Os seus produtos não são embalados, pesados e tabelados, tampouco indicados quanto aos efeitos colaterais.

Reconhecemos que na atividade da dança, enquanto situação de trabalho existe um ranço de eterno retorno, já que, enquanto técnica específica, seu repertório, não mais dá conta de abreviar um fluxo que se funde com as estéticas simbólicas da pós-modernidade, que em síntese, não são reconhecidas como trabalho. E por se tratar de um estilo de atividade em processo aberto e inacabado, a incompletude do discurso do poder, dribla o tempo e o acordo pensado.

12. BORRALHEIRA

O conto da Gata Borralheira ilustra este capítulo, fabricando artifícios sobre o universo da gestão, envolvendo os aspectos que agem nos domínios da exclusão social.

12.1 EXCLUÍDA

“Porque é que tens tanta cinza no vestido? Estás tão suja! Vamos chamar-te Gata Borralheira, que é um nome que te assenta muito bem!” - disseram-lhe, a madrasta e as suas filhas (feiosas).

Sobre a exclusão e identidade, Pedro Demo afirma que: “uma é de ordem socioeconômica, quantitativa, material; a outra é de ordem política, qualitativa, imaterial.” (1998, p. 18).

Inclusão versus exclusão é um termo dialético que antipatizamos. Em geral, é debatido em nome da ordem econômica dos grupos ditos segregados, distinguindo os seus ex- excluídos dos ainda não incluídos valorizando uns em detrimento de outros.

Sob o ponto de vista da ordem econômica, a pobreza e a miséria se confundem, e desta confusão, compartilham defasagens sócio-culturais, também, de uns sobre outros.

Conforme estudos de organizações internacionais, a pobreza configura uma situação na qual a renda não suporta os custos mínimos de manutenção da vida, como comer, morar, vestir e transportar; em um contexto onde a educação e a saúde são gratuitas. Já o miserável, ou indigente, é aquele que não percebe renda sequer para garantir sua alimentação.

Dito isto, a miséria não há de ser o maior problema do Brasil (extensivo a Porto Alegre), e sim a pobreza. Miséria é o que ocorre em muitas nações africanas, uma condição abnegada, uma renúncia coletiva ante uma trágica gestão de recursos, onde milhares de pessoas morrem de fome. Já a pobreza tem mais a ver com a avareza, um impulso de acúmulo de riquezas e poderes, e menos, com a preocupação na distribuição igualitária. No caso do Brasil, vale lembrar que nossos

lixos estão fartos de comida e que, com sorte, podemos encontrar tênis *Nike* e bolsas *Luis Vuiton*.

E por lembrar avareza e acúmulo de riqueza e poder:

Menos de três meses após conseguir um aumento de 143% para o próprio salário, e de 89%, para os vencimentos dos seus secretários, a governadora do Rio Grande do Sul, Yeda Crusius (PSDB), pediu à Assembléia Legislativa a criação de uma gratificação extra de R\$ 7.000 para integrantes do primeiro escalão que são funcionários de carreira do Estado. O projeto começou a tramitar na última terça-feira. A medida poderá beneficiar 12 dos 23 secretários. Pela proposta, eles poderão optar por receber o salário que recebiam nas suas repartições de origem mais um adicional por função gratificada de até R\$ 6.938 em vez dos R\$ 11.564, fixados em agosto. Na prática, a função gratificada deverá criar um grupo de secretários com salário maior do que o da própria governadora (R\$ 17.347), já que alguns secretários tinham salários de até R\$ 15 mil em órgãos em que são servidores efetivos, como o Ministério Público e Secretaria Estadual de Fazenda.

Lembramos que em 1998, do pleito por quinhentos e treze mil e seiscentos reais por ano (R\$ 513.600,00) pela CGD, para a consolidação de três (03) grupos de dança, e, relacionando os benefícios sociais, avaliados sobre os custos do salário de um secretário de cultura (recursos pagos pelo contribuinte) pode-se concluir o tamanho da incoerência.

Chamamos a atenção para a dimensão do desperdício em relação às necessidades sociais de distribuição de recursos à cultura. Para ilustrar, por ocasião do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes da Cultura, do RS, em 2007⁷⁰, a proposta apresentada pelo colunista da sociedade “Azul Marinho”, foi a de um “Baile Nacional de Debutantes”, cujo objetivo era o de resgatar os valores da família, o que foi de imediato, apoiada pela secretária estadual da cultura do Rio Grande do Sul, que, na condição de Vice-Presidente do Fórum, não teria participado dos debates, ainda assim, recomendou a uma “recepcionista” do evento que todos os secretários prestassem atenção na proposta, que saíram do encontro “impressionados com o espírito que anima a política cultural do novo governo gaúcho”.

Schwartzman nos oferece uma importante reflexão acerca da pobreza e das limitações de recursos públicos, no que refere as mais variadas dimensões sociais.

⁷⁰ Id. Ocorreu em Bento Gonçalves/ RS abril de 2007. A secretária de Cultura do Rio Grande do Sul, Mônica Leal foi vice-presidente da Regional Sul, e a pauta do encontro centrou-se no relacionamento institucional do Ministério da Cultura e órgãos estaduais de Cultura, para debater políticas públicas compõem a cultura brasileira.

Trata-se de um tema importante a ser problematizado acerca de uma determinada “qualidade” de pobreza vista pelo enfoque da legitimidade social dos atores dos grupos de dança. Ao se referir ao assunto da cidadania relacionado aos direitos sociais, o referido autor afirma:

[...] porque ele alude a não efetivação da cidadania, ao fato de que, apesar da legislação social e do esforço das políticas sociais, uma grande massa de indivíduos não logra pertencer efetivamente a uma comunidade política e social. Indivíduos que vivem no espaço de uma sociedade nacional trazem contribuições a essa sociedade, mas não tem acesso ao consumo dos bens e serviços de cidadania. Embora a lei lhes garanta direitos civis, políticos e sociais, tal garantia legal não se traduz em usufruto efetivo de tais direitos (2007, p. 36).

No que se refere aos grupos em situação de trabalho, somente podemos pensar uma garantia a partir de possibilidades reais como, por exemplo, o Fundo (ou Fomento) de Apoio à Cultura (FAC),⁷¹ (2002), cuja emenda,⁷² por ampliação de recursos fora aprovada pela Câmara dos Deputados Estaduais em 2009.⁷³ Contudo, na prática, somente serão cumpridas as propostas, mediante dotação orçamentária, o que depende de manobras políticas que envolvem instâncias burocráticas específicas.

Segundo Schwartzman (2007), o Brasil tem a tradição de aplicar leis, segundo direitos de cidadania, que acabam não sendo executadas, (nem total nem parcialmente, ou, quando muito, com limitação), forjando o “legal” e o “real”, como opostos. Também faz referência às “leis que não pegam” (aquelas frustradas, que, efetivamente não surtem efeitos nos projetos de inclusão social) e às práticas que se expressam no ditado: “aos inimigos, a lei” (as mesmas que excluem alguns indivíduos que não pertencem às comunidades de interesses, já que atrapalham).

Diretamente associado com a cidadania, os direitos sociais, dizem respeito ao que é indispensável para uma vida digna. Entre os bens necessários para esta vida digna, está o acesso ao trabalho e a um salário decente. Schwartzman

⁷¹ DECRETO N.º 41.550, 18/04/ 2002 que regulamenta a Lei n.º 11.706 de 18 de dezembro de 2001, que instituindo o Fundo de Apoio à Cultura do Estado do Rio Grande do Sul – FAC/RS, de natureza especial, tem por finalidade financiar projetos culturais com objetivo de fomentar a produção artístico-cultural do Rio Grande do Sul.

⁷² Projeto de Lei n. 226/2009 – Emenda 226/2009. Valor: R\$ 1.335.000,00 (um milhão, trezentos e trinta e cinco mil reais).

⁷³ ANEXO I.

considera que a Constituição de 1988⁷⁴, levou aos extremos a tradição de caracterizar direitos de natureza subjetiva, resultando no direito, por exemplo, do cidadão recorrer judicialmente contra o Estado, utilizando-se do mesmo objeto que o próprio Estado criou para assegurar os direitos de cidadania.

Contribuição oportunamente oferecida pelo autor é a perspectiva sociopolítica⁷⁵, chamando atenção para os procedimentos, através dos quais, a sociedade dialoga e interage com a autoridade pública, devendo esta, reconhecer como os seus sujeitos, na prática, se relacionam com as leis, já que elas têm na sociedade, suas metas. Daí a importância de saber como funcionam os canais de acesso aos bens e serviços que são requisitados. No caso em questão, fundamentalmente, o diálogo entre gestores e grupos. Do ponto de vista da instituição pública e seus gestores culturais, quais são as rotas disponíveis? Quais são os entraves e como romper o ranço? Enfim, como aproximar as pessoas e a partir daí, corrigir distorções?

Referimo-nos, também, aos canais de interlocução das secretarias e coordenações de cultura, que tem por instrução, ou conduta instruída, agendar e desmarcar as pautas com os grupos, em seqüência, a pretexto de protelar decisões. Também, as análises sobre demandas somente são realizadas sob pressão dos grupos, comumente, apoiados pela força da imprensa que numa perspectiva maior, somente se efetivam por influência política ou pressão de gestores corajosos.

Corrigir os vícios, mudar procedimentos e discutir cuidadosamente, resgatando o grau de confiança mútuo através de ações desprovidas de vaidade e de uso de poder, são formas experimentais válidas à inclusão de recursos humanos que podem gerar economias mais estáveis para os grupos. Sobretudo, lembrando a perspectiva sociopolítica em Schwartzman, cobrando o papel do gestor como o

⁷⁴ Ela é a lei fundamental e suprema do Brasil, servindo de parâmetro de validade a todas as demais espécies normativas, situando-se no topo do Ordenamento jurídico. Uma das suas principais características é a de estabelecer as regras que regem o processo de criação e aprovação das tão debatidas “emendas constitucionais”.

⁷⁵ Os procedimentos políticos e sociais, através dos quais, a sociedade civil interage com a autoridade pública. Interessa, aqui, a interação entre o social e o político, ou entre a solidariedade e a autoridade. Não pretendemos discutir as políticas públicas, exclusivamente, sob o ponto de vista das questões legalistas (governamentais) que regem a implementação das mesmas. Interessa, sobretudo, os procedimentos das sociedades civil e governamental, no que envolve as práticas das mesmas, de um lado, na busca pelo exercício da cidadania, e do outro, nas formas do uso do poder.

sujeito representante pela emancipação, e ao encorajamento pelo empoderamento dos grupos.

12.2 CONTRA PARTIDA

Exigiu a madrasta, em troca do consentimento para a Borracheira ir ao baile: “[...]. Despejei um prato de lentilhas no meio das cinzas do fogão. Se em duas horas você conseguir tirar as lentilhas das cinzas, separar os grãos estragados e colocar os bons de volta no prato, podes ir ao baile”.

As peças redondas estufam dentro do buraco quadrado quando deixadas de molho, rearranjando suas conformações e extrapolando de tal forma o sistema, que não se pode apartar, um a um, estragados para lá, bons para cá.

Como parte da engrenagem do sistema capitalista, a exclusão é resultado do modelo hegemônico de desenvolvimento social. Estar excluído significa estar em situação de sofrimento e, nela, o tamanho do impacto dimensiona o problema. Lembrando que os grandes impactos são amenizados pelos menores, nem por isso, os sujeitos envolvidos nos “menores” são menos atingidos pela exclusão, a exemplo dos artistas, tidos como peças propulsoras da emancipação social, não tendo para si, meios de emancipar-se.

A lei de incentivo, ou a renúncia fiscal, é uma das ferramentas que apresenta uma das armadilhas mais ardilosas para a exclusão de grupos, pois garante a preferência dos investidores pelos “conhecidos” ou “famosos”. Também, os “famosos”, geralmente, acabam por interditar o acesso do público da classe média e baixa renda aos seus produtos, em vista dos altos custos dos ingressos. Soma-se a este despropósito, que na maioria dos casos, aos “famosos” não são contabilizadas as tais contrapartidas sociais.

O histórico dos grupos de dança de Porto Alegre é marcado por uma complexidade distinta, ou seja, dentre a existência dos não patrocinados, os que nunca foram e os que nunca serão. Existem, no máximo e até então, os grupos com mais ou menos uma “caixinha” e os sem “caixinha”. Aos grupos gaúchos invisíveis, porque a condição geográfica do Estado, em consequência a cidade de Porto Alegre, não lhes permite exibir uma das vitrines culturais do Brasil, lhes sobra, a

sujeição ou brigar por um espaço nas de referências: São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

Afora todo o conjunto de despesas, sem provisão de fundos pela gestão local, também o território é atingido pela ordem político partidária, colocado por Tomazzoni em entrevista, sobre o contexto da quebra das estruturas locais; aconselhando aos grupos a buscarem os programas nacionais na complementação de financiamento. Arrematando, afirma: “a Funarte não tem interesse em se apresentar aqui, não tem capital eleitoral. Não somos PT!”

Esta declaração, coloca no jogo político, a sorte dos grupos de dança locais como reféns dos partidarismos políticos.

Pensando o processo da inclusão como um exercício de cidadania indissociável do direito e do dever, é sempre bom lembrar a precaução do Estado contra a atuação dos grupos, que pressionam o poder público para fazer valer seus anseios. Vale lembrar que o significado do termo “social” pode estar carregado de sentido político, mas não é, nem nunca será, a vontade civil.

A percepção social sobre a situação de trabalho envolve indicações e referências sobre a atividade: quem, como, quando e onde ocorre, a exemplo do médico, do funcionário público, do mecânico, do malabarista da sinaleira e do vendedor ambulante. Sabemos onde encontrá-los, quais os serviços que oferecem, e se bons ou não. Estes trabalhadores vão e vem de suas clínicas, departamentos e cruzamentos urbanos, desempenhando seus ofícios. Todos chegam e saem dos seus domínios com dia e hora marcada, tendo como certa uma perspectiva de recursos financeiros, seja mínima, boa ou excelente, todo mês.

A cultura de um lugar se faz pelas suas pessoas. Toda voz, cada cor e traço do lugar tinge de cultura os homens que por ele passam. As vidas visitam, imitam e replicam o que está inscrito na pessoa e no lugar, para que as gerações que vierem, reinventem ao seu modo. Não há conhecimento puro nem novo, nada que esteja por vir que nunca veio em devir. Gerações não nascem prontas, se recodificam por herança cultural. Elas são resíduos alterados, re-aculturados e re-historiados. Não há veracidade no sentido do novo, há a novidade como um componente do novo. Também os lugares não são novos, mas podem vir ser a novidade se traçados nos domínios do por vir.

O pensador De Certeau, traça um estudo de identificação com a relativização da verdade proposta, e ocupa-se das reflexões sobre o – lugar – (território corpo) como fundamental eixo de conexão com o espaço e o reconhecimento social. Ele nos ensina:

Os lugares são histórias fragmentadas e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. ‘Gosto muito de estar aqui’ é uma prática do espaço, este bem-estar tranquilo sobre a linguagem onde se traça, um instante, como um clarão (1994, p. 189- 190).

Assim, em busca por um espaço permanente para trabalhar, a Borralheira caminha em círculos. Ela se refaz, se repara, se educa, se fabrica sempre buscando seu rumo: “caminhar é ter falta de lugar.” (Ibid., p. 183)

12.3 INVERTIDA

Cumprida a difícil tarefa por Borralheira, a madrastra lhe diz: “Não posso levá-la ao baile, Gata Borralheira... sequer sabes dançar!”

Usar as noções de território e seus agenciamentos referindo-se ao corpo, nos permite reiterar o que já foi dito e fixar o olhar sobre outras e várias situações daqueles que, buscando reconhecimento no não-lugar e no lugar nenhum que habitam, acabam fechando-se dentro de suas carcaças:

[...] inversamente, em vez de abrir o agenciamento desterritorializado para outra coisa, ela pode produzir um efeito de fechamento, como se o conjunto caísse e girasse numa espécie de buraco negro; é o que se produz em condições de desterritorialização precoce e brutal, e quando as vias específicas, interespecíficas e cósmicas encontram-se interceptadas; a máquina produz então efeitos “individuais” de grupo, girando em círculo, como no caso de tentilhões precocemente isolados, cujo canto empobrecido, simplificado, só exprime a ressonância do buraco negro onde eles estão tomados (DELEUZE, 1997, v. 4, p. 147).

O esforço da dança contemporânea para sair da carcaça criada pelo Estado, também resulta na árdua e permanente tarefa de desmistificar os valores estéticos, impostos por séculos, pela própria dança.

Através do aperfeiçoamento desta distinção, ocorrem transformações estéticas da linguagem que evocam resultados de – VIDA –, a exemplo do bailarino do grupo DV8, como os de tantos outros que envolvem pessoas portadoras de

defasagens, sem contar, aquelas, que sequer tem a chance de publicar seus conhecimentos, por conta de interesses políticos.

Se, por um lado, a dança foi desterritorializada e reterritorializada de forma precoce e brutal porque alijada dos espaços desejados; por outro, a desterritorialização a ser operada pelos próprios bailarinos, do conceito de dança enquanto um elemento estético “inviolável”, “puro” e “eficiente em si”, recuperando o sentido de diversidade cultural brasileira proposto pelo PNC, ainda está para ocorrer, desta vez, sem sofrimento.

13. CULTURA DA ADAPTA- NÃO

Dentre os incontáveis ofícios encaminhados para os órgãos da cultura, pela Muovere Cia, em demanda por espaço, repetidas para o Centro Cenotécnico, citamos o ofício⁷⁶ endereçado à secretária de cultura do RS, em exercício; tendo o mesmo, passado pelas instâncias da Direção da Casa de Cultura Mario Quintana e pela a do Instituto Estadual de Artes Cênicas (IEACEN), traçando em suas respostas, caminhos zelosos percorridos em direção a um NÃO.

13.1 REWIEV 5: SIM - NÃO

A reivindicação cita, a efeito de ilustração, as benesses que o projeto Casa Bild – pesquisa de linguagens autorais, pela Muovere Cia, proporcionara em progresso para a classe da dança, em 2006, detalhando suas ações; bem como citando a palavra SIM como a porta de entrada. Em resposta, o documento lista a título de argumento, a intensa produção no espaço, sem dar-se conta que grande parte dela, diziam respeito ao projeto citado.

Consta em resposta:

Os espaços do IEACEN – Centro Cenotécnico – não podem ser entregues ao monopólio de uma empresa particular. Pois, além de cercear a criação artística, vetar o exercício profissional do artista, diminuir o mercado de trabalho, aumentar o desemprego, restringir o apoio à cultura, dificultar a difusão da arte, ferir a democracia e censurar a produção e montagem de obras de arte; também viola princípios elementares da Lei, que garantem o uso de serviços públicos pelo público e não a posse por empresas particulares.

Nos finalmente, “a Muovere não tem o direito de exigir a posse do espaço para o seu uso particular, uma vez que se trata de espaço público, destinado a atender as necessidades da produção artística do RS”, referindo-se à pessoa jurídica constituída pela Muovere: SS Ltda.

Em esclarecimento aos leitores, a pessoa jurídica cultural é uma ferramenta legal criada para operar na economia, que pode ser de natureza pública ou privada. Os contratos pela natureza privada visam lucro, por serem eles, a consequência do processo produtivo artístico e não a razão. Ela atende ao mercado cultural em via de

⁷⁶ ANEXO J.

mão dupla, que pode ser da economia pública em direção à privada, ou da privada em direção à pública.

Assim como a *General Motors*, na expansão da economia industrial, também os grupos de dança deveriam lograr da expansão da economia cultural. Se apoiados pelo governo, com subsídios para a produção como são apoiados os setores industriais, a economia da cultura, igualmente, poderia vingar do aquecimento econômico, empregando milhares de pessoas.

A natureza da empresa diz respeito à opção de cada grupo, projetando previsão de lucros ou não. Eis a diferença entre o modelo citado dos aplicados pelas ONGs e pelas Associações sem fins lucrativos. Na prática, a pessoa jurídica (SS) Ltda. é um ativo atribuído a um modelo de gestão, que arregimenta uma função legal, inversamente atestado no documento citado, como uma improbidade.

Também, a demanda não cerceia a criação artística, tampouco impede o seu exercício, ao contrário, alia-se a ela, demonstrando iniciativa. Não intenta vetar o ofício profissional, já que o pleito é de pleno direito; não fere a democracia, tampouco censura a produção de montagem, mas se dispõe a ela de todo. Por fim, o serviço público é segundo Di Pietro⁷⁷, “toda atividade material que a Lei atribui ao Estado para que exerça diretamente ou por meio de seus delegados, com o objetivo de satisfazer concretamente às necessidades coletivas, sob regime jurídico total ou parcialmente público.”

A fim de esclarecer, a demanda citada não constitui uma “vantagem” de ordem pessoal como cita o documento em resposta ao pleito, e sim, uma conduta formal de um grupo de artistas que deseja espaço físico para produzir. O termo “posse”, além de mal empregado no contexto, já que, juridicamente, significa – o direito de possuir algo a título de propriedade –, também, coloca sob suspeita os requeridos, do desejo discricionário sobre a posse ou detenção da coisa pública para si, em pleno gozo. O emprego da expressão “empresas particulares” revela, no mínimo, desconhecimento da economia cultural, por parte dos gestores públicos.

⁷⁷ Professora titular de Direito Administrativo da Universidade de São Paulo. Foi chefe do Departamento de Direito do Estado da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (2006) e integrou a comissão de juristas que elaborou a lei de normas gerais de processo administrativo da União Federal (Brasil).

No mesmo ano, encaminhamos para a diretora geral e secretária substituta da Cultura, em exercício, apelo similar, demandando o estúdio do Centro Cenotécnico do RS:

[...] ao solicitar espaço para realização das tarefas, a Muovere não se contenta em pedir, pois considera que a palavra restringe o senso igualitário, sendo que a validade desta iniciativa se dá via verificação dos seus atributos, que por si, estão assimilados como bem artístico inestimável pela sociedade.

Nenhuma resposta foi manifestada ao nosso empenho, até o dia de hoje.

Pelos caminhos da dança em Lições de Dança 5, Cássia Navas (2005, p. 37), apresenta uma interpretação sobre as Leis para a dança no Brasil:

Caminhos longos a serem percorridos em palcos muito extensos. Muitas vezes irregulares, construídos dos claro-escuros de uma área de intensa estruturação. Para tanto, demanda-se a mesma coragem dos artistas que iniciaram quase sozinhos a dança deste país, mas também a sua humildade, marca da escolha de carreiras, que até aquele momento poderiam ser consideradas quase abstrações, um jogar-se no mundo, metaforizando em arte os corpos de todos nós, nossas subjetividades e relações sociais – a escrita em carne de uma sociedade contemporânea.

Convivemos com grupos de dança contemporânea da Província de Granada, na Espanha, que pertence ao domínio político da região de Andaluzia, onde reside, o diretor de grupo informante, Omar Meza Frias.

O *Da Te Danza*, é o grupo de nossa referência que teve seu início em 1999. Contemplado como um grupo consolidado é patrocinado pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas e da Música e pela *Consejería* de Cultura da Junta de Andaluzia desde 2004, inserido no Plano Bianual, categoria que detalharemos adiante.

Segundo Meza Frias, um grupo de dança para ser profissional “é quando ele gera estabilidade para todos os componentes. Um lugar onde possa produzir seus produtos artísticos a serem vendidos no mercado. Em resumo, é viver do trabalho.”

Já para a informante, a diretora de grupo local, Carlota Albuquerque, significa:

Trabalho de pesquisa, e criação de projetos que visem manutenção e busca de soluções de sobrevivência econômica em prol de um coletivo, que resiste em uma luta diária através de temporadas de espetáculos ou performances, e/ou oficinas. Este coletivo trabalha para preservar um território que possa ser sede de criação e de ensaios do grupo. Profissionais são amadores da arte, em busca de especialização constante, de “novos” conhecimentos, de comunicação/difusão de idéias que partam deste

coletivo e principalmente a busca de uma linguagem, um vocabulário próprio, especial e particular daquele coletivo, fazendo história em sua cidade sede, propiciando a esta comunidade acesso aos resultados de suas pesquisas. Manutenção financeira para pagamento de aluguel, produções e salários dignos.

A partir da publicação do novo Código Brasileiro de Ocupações (CBO), instituído por portaria ministerial n. 397, de 09 de outubro de 2002, os profissionais da dança passaram a ser denominados artistas da dança, que compreende bailarinos, coreógrafos, mestres, ensaiadores, assistentes de coreografia e os professores de dança de cursos livres. Contudo, este, não faz menção sobre os seus direitos sociais.

Os vetores sócio-culturais, suas ordens e estratificações são, no mínimo, um objeto “estranho” ao senso comum. De forma *rizomática*, os grupos artísticos promovem agenciamentos multiplicando e explodindo numa velocidade tal, que as leis e suas regulamentações não dão conta de alcançar, a exemplo das apresentadas pela CBO, garantindo aos artistas da dança, a tal “diferença” bem utilizada pela campanha da APPLE.

Sobre a evolução social, Darcy Ribeiro (1979, p. 17) reflete sobre o modo de ação pelo qual é fornecida a cultura à sociedade contemporânea, e como esta assimila e naturaliza os seus diferentes, ditos “radicais”:

[...]. Quando pomos em dúvida nossas crenças e os fundamentos do nosso modo de agir, corremos o risco de pôr à prova toda a ordem social. É por este motivo que os hippies, os ateus, os homossexuais e toda sorte de conduta discrepante tendem a ser encarados como suspeita e hostilidade, como o desvio de normas compartilhadas, e sempre foram tidas como uma ameaça à solidariedade social. [...]. Atualmente, são tolerados nas grandes sociedades, mas estigmatizados como radicais ou mesmo subversivos e punidos socialmente dos modos mais sutis.

A proposta dos grupos, aqui problematizados, não compartilha com o lema “dançar como o demônio sem sair queimado” (YÚDICE, 2004, p. 214), embora o demônio esteja sempre à espreita, “zelando” para que os grupos se mantenham alijados da sua situação de trabalho, ora impedindo suas permanências nos prédios públicos; ora, agindo para que as demandas não sejam efetivadas. Enfim, os tais demônios, fazem guarda em todo espaço público, com o pretexto da “utilização democrática”.

14. ATANDO AS PONTAS

Discorremos a seguir, sobre o modelo de política pública cultural do Plano Estratégico para a Cultura da Espanha (PEC), especificamente, sobre o Plano Estratégico para a Cultura de Andaluzia (PECA), a partir das informações contidas no Resumo Executivo⁷⁸ geral, e as fornecidas pelo técnico gestor do Departamento de Dança de Andaluzia, Lopez Hidalgo.

14.1 MENTALIDADE

Afirma Rosa Torres Ruiz⁷⁹:

Com La aprobación por El Consejo de Gobierno de La Junta de Andaluzia Del Plan Estratégico para La Cultura em Andalucía [PECA], esta Consejería pone a disposición de los andaluces y andaluzas um instrumento que será El referente de lãs políticas culturales de esta Comunidad para los próximos cuatro años.

A dupla tríade que ancora o marco estratégico é: *Missão, Visão e Valores*; seguida dos objetivos: *Planificação e Avaliação Participativa* e da *Programação*.

José Maria Rodrigues Gómes⁸⁰ justifica que:

[...] y es justo, por tanto, que devolvamos esta contribución com nuevos instrumentos para su desarrollo, y es necesario por tanto aplicar a La Cultura los mismos instrumentos que aplicamos a los sectores tradicionalmente considerados productivos.

Refere-se, o conselheiro, à indústria do Entretenimento e da Cultura na Espanha, como sendo um mercado em franca expansão, informando que ele representa 4% do PIB, como também, mantém em rede de trabalho, 8% da população.

O PEC tem por Missão dispor de liderança com capacidade de relacionamento entre poder público e privado com foco no fomento da criatividade e da inovação. Dentre os Valores, prima pelo caráter participativo onde todos os segmentos culturais devem sentir-se representados, buscando consenso. Já a

⁷⁸ ANEXO K. [Todas as informações apresentadas neste capítulo, no que se refere ao modelo de gestão do PEC, foram extraídas do Resumo Executivo do PECA (35 páginas), compartilhando com informações obtidas na Província de Granada, registradas na entrevista concedida pelo técnico gestor do departamento de Dança para a pesquisadora].

⁷⁹ Conselheira de Cultura da Junta de Andaluzia (*Consejera de Cultura de La junta de Andalucía*).

⁸⁰ Vice Conselheiro de Cultura da Junta de Andaluzia. Coordenador do PECA (*Viceconsejero de Cultura de La junta de Andalucía/ Coordinador Del PECA*).

organização tem uma visão que se projeta para o futuro, para como serão as sociedades mais adiante. Com esta visão, o PECA é traçado para construir um setor econômico potente, com capacidade de produção e difusão dos seus conteúdos.

Os sete grandes objetivos, entrelaçados com a inovação, focam ações pontuais na capacitação do direito, das relações, da criação de espaços culturais, da cooperação entre setores e gestão integrada com o social. Já a Planificação e Avaliação Participativa, na elaboração e retroalimentação.

A familiaridade entre o PEC da Espanha e o PNC do Brasil, apresenta próximo parentesco, levando em conta as diretrizes mestras e as propostas que a rege.

“O futuro é a cultura” é o lema do PEC, apresentando o Conselho de Cultura como o corpo mais potente, integrado com autonomia através da Empresa Pública de Gestão de Programas Culturais, que é o instrumento de desenvolvimento cultural que concentra as sete áreas.

A Planificação e a Avaliação se enlaçam com os objetivos, de forma a manter a cadeia de propostas em consonância com o conjunto de definições, que são fundamentadas por indicadores precisos.

A previsão orçamentária é revisada ano a ano para cada uma das sete áreas, sendo que a dança é a primeira, junto com o teatro e a música. Para esta área, em 2008, o recurso equivaleu a trinta e um milhões, setecentos e setenta e sete mil, seiscentos e vinte e oito euros (€ 31.778,628); já para 2011, a previsão é de trinta e sete milhões, oito mil, novecentos e trinta e cinco euros (€ 37.008.935), recursos estes, que perdem somente para as áreas de Bens Culturais e Museus.

Lopez Hidalgo nos diz: “nós aqui nos encarregamos de ajudar as empresas privadas” em circuitos, exposições e subvenção para os grupos profissionais de Dança. “Existe um determinado mês do ano para os grupos apresentarem seus projetos”. Duas são as modalidades de subvenção para grupos, a “anual” que é direcionada para os grupos “recentes”, ou aqueles que possuem pelo menos até dois anos de empresa privada (pessoa jurídica constituída), e “bianual”, para os “maduros”, os que superam esta expectativa.

Para os recentes, o título de ajuda é “produção”. Deverão apresentar um (01) projeto inédito, para o qual receberão o valor de vinte mil euros (€ 20.000). O recurso é disponibilizado no início da produção, atrelado à obrigação do beneficiado, de apresentar um número “x” de funções (apresentações) no primeiro ou segundo ano, “pois sabemos que algumas produções demoram mais e outras menos tempo”, afirma o Lopez Hidalgo.

Já os grupos maduros, prossegue, recebem ajuda para manutenção que equivale entre oitenta e cinco mil e cem mil euros (€ 85.000 - €100.000), sendo que o grupo deverá apresentar o número “X+2” a sua livre escolha, entre espetáculos inéditos e/ou de repertório, podendo usar o dinheiro como quiser (em oficinas, intercâmbios, compras de equipamentos etc) “pois os entendemos como amadurecidos”, nos diz o técnico gestor.

Também Lopez Hidalgo nos fala, que independentemente dos grupos serem recentes ou maduros, o Departamento de Dança os apoia igualmente em intercâmbios, viagens e indicações para festivais dentro e fora do País, pagando transporte e cachê pelas funções, bem como cada função realizada fora do País equivale à duas realizadas dentro, o que poderá ser negociado nas obrigações previstas no contrato de subvenção.

Ao referir-se às estratégias de fomento, o gestor lista o *Programa da dança em museus*, o *Dia internacional da dança*, a *Mostra bianual de cias de dança* e o *Encontro coreográfico*. À parte, o Departamento programa e agencia a venda de espetáculos dos grupos para festivais entre províncias, a exemplo do Festival de Barcelona, pagando a metade dos custos: “é uma estratégia de mercado para que as Cias tenham acesso à mostra de seus trabalhos. É uma parte muito dura para as cias enfrentar todas as suas necessidades econômicas”, complementa o gestor.

Além disto, afirma em entrevista:

[...] o Programa de dança em museus e o Dia internacional da dança são estratégias de ampliação de público e de relacionamento com instituições de Andaluzia, privilegiando que os museus e universidades, com os quais dividimos os custos, venham a abrir frentes para que as instituições valorizem seus trabalhos, passando a contratá-los em outras datas ao longo do ano.

Já para a Mostra bianual, prossegue, que o Departamento de Dança indica e traz programadores de dança do País, para que, a partir do encontro com os produtos, que dura uma semana, os programadores encarreguem-se de vendê-los em seus locais de origem. “Fizemos isto para que haja conexão entre as cias e o mercado”.

O Encontro Coreográfico, é dirigido à jovens criadores com o objetivo de motivar suas criações, pois, interessa ao Departamento de dança, que novas linguagens andaluzes sejam conhecidas e contempladas.

Sobre representatividade e apoio, comenta ainda, que em Andaluzia não existem sindicatos e/ou associações de dança, mas o “Concerto”, que é um projeto (em fase de construção) que visa assessorar os grupos juridicamente. Na Espanha, também não há lei de incentivo fiscal nem laboral, sendo que as empresas privadas participam com pequenos apoios em troca de logotipia.

Também comenta: “o modelo político para dança consiste em nascer de um projeto artístico”.

Torna-se claro, que, todas as ações previstas no modelo de políticas públicas para dança em Andaluzia, são interligadas entre si com previsão de resultado efetivo, objetivando, em rede, a ampliação de público junto à Instituições; formando o gosto pela dança desde a infância para contemplar diferentes planos de atuação. As parcerias com outras entidades culturais prospectam ampliação de recursos; mediação política e a aproximação com programadores, descentralizam recursos e incentivos junto à participação dos grupos em outras províncias e nações.

Lopez Hidalgo afirma que a maior preocupação atual da sua gestão é a de viabilizar salas de ensaio para os grupos que ainda não possuem “naves” (espaços próprios), além do espaço do Conservatório de Dança, já que cada projeto artístico nasce de uma concepção singular.

Levando em conta que os teatros de Andaluzia oferecem ensaio no local, apenas, três dias antes do espetáculo, a gestão do Departamento de Dança cresce na busca por soluções, para que os grupos possam ensaiar em lugares que ofereçam toda a estrutura da produção, afirma Lopez Hidalgo.

[...] isto porque resulta da proposta artística. [...]. Até porque os artistas não têm condições de desenvolver toda sua potencialidade, ademais se o projeto está desenhado para determinado espaço. A etapa de criação deve corresponder aos anseios do projeto.

14.2 “DÁ-TE” DANÇA

O Grupo *Da Te Danza* é da cidade de Granada e tem sua “nave” situada no “povo” (bairro de periferia) de *Chuarrita de La Vega*.

Segundo seu fundador, o Diretor⁸¹ Omar Meza Frias, o grupo é reconhecido na modalidade bianual, percebendo em torno de cem mil euros (€ 100.000) por ano, recursos provenientes do Departamento de Dança da Província de Andaluzia.

Segundo o diretor, trinta por cento (30%) dos custeios fixos da empresa (grupo), que se totaliza em duzentos e cinquenta mil euros (€ 250.000) são beneficiados pelo Departamento, e os demais setenta por cento (70%), resultam da produção do próprio grupo sob a orientação e parceria do Departamento de Dança.

“Isto não é um privilégio. Nós trabalhamos, não ganhamos presentes”, retruca Meza Frias, ao comentarmos sobre a condição do grupo como privilegiada.

A parte, possuem apoio financeiro do Ministério da Cultura e dos teatros. Complementa Meza Frias: “todos os teatros são públicos aqui. O teatro compra o espetáculo. Pode comprar uma ou mais funções, sempre sobre uma valoração que a cia coloca”. Segundo o informante, a Associação da Pequena Infância apoia com material gráfico e a Associação de Empresas é responsável pela relação com os políticos para a publicação e distribuição de catálogos anuais, onde constam a relação das cias de Andaluzia, seus serviços e produtos. “Eles são mediadores. Quando as cias têm necessidades, eles falam com os políticos”, conclui.

Sobre as atividades que produzem, Meza Frias discorre: “realizamos espetáculos infantis (didático infantil); intecambiamos coreógrafos e espetáculos entre grupos; co-produzimos em publicidade e divulgação em parceria com a Orquestra [de Andaluzia] e incentivamos os grupos que procuram amenizar seus custos”.

⁸¹ ANEXO H.

15. FORA DA CARÇAÇA (E PONTO)

É importante reconstituir o entendimento sobre cultura a partir da arte, principalmente, em dias em que as contradições são máximas, cabendo qualquer coisa na esfera artística. Podemos significar os vazios assim como os espaços preenchidos, idéias, imagens, movimentos e tudo o que está no mundo, como sendo manifestações artísticas.

Segundo Rancière (2007, p. 19)⁸² “a partir do momento em que tudo é representável, não há mais especificidade”, assim, a especificidade da dança contemporânea não será, enfim, dada pela técnica singular que ocupa, mas pelos códigos de apresentação que emite.

Os espaços estéticos da dança contemporânea pressupõem um olhar precisamente formador de crítica, e, compartilhados com os das políticas públicas, o progresso social.

Dissecamos e apartamos os nossos objetos de estudo, a fim de distinguir a *mise-en-scene* do poder, estetizando seu exercício e suas *performances* espetaculares, seja no contexto dos grupos, como no das políticas públicas, lembrando o que Rancière faz perceber: “a estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos”.⁸³

Pelos caminhos desta distinção as feridas se abriram, as mesmas que tratamos com zelo, para que este estudo vingasse com boa saúde. Já de início, nossas sensibilidades aguçaram-se, expondo toda a crueza dos fatos, como imagens reproduzidas das experiências próprias da pesquisadora.

A partir desta dolorosa experiência, passamos a discorrer sobre as conclusões às quais chegamos até o momento, em que já nos encontramos do lado de fora da carcaça.

Sentir-se ameaçado e desejar a dominação do outro é próprio do homem. Sem opção, resistimos e reinventamos a vida ao nosso modo, levando em conta,

⁸² RANCIÈRE, J. A partilha do sensível. Entrevista: A associação arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière, por Gabriela Longman e Diego Viana. Revista CULT, n. 139.

⁸³ Ibid., p. 18.

que, desde sempre, fomos formados para conceber uma sociedade constituída por caçadores.

As relações de poder estabelecidas por nossos antepassados, ainda estão impregnando os tempos atuais, mantendo os tais caçadores, tão ou mais perversos.

Daí, que o fato de estarmos incluídos ou excluídos, depende da importância do lugar e contexto social que ocupamos. Entendemos que, se por um lado, os grupos de dança são excluídos dos bons tratos, das políticas e das percepções dos seus gestores - da possibilidade de espaço em situação de trabalho - por outro, também os gestores são excluídos da coragem de mudar o ciclo vicioso e de romper com as barreiras políticas que os dominam. Assim, em cadeia, os poderes se enredam.

Para o controle das forças do poder não existe modelo ideal, contudo, pode-se pensar numa combinação a partir do encontro das heterogeneidades, onde os sujeitos envolvidos se percebessem em processo de complementaridade, como demonstrado no PECA.

Nesta perspectiva dirigida ao tema, ao o investigarmos, nossa primeira ação foi a de buscar uma articulação entre a nossa experiência prática com as postulações teóricas apresentadas. Neste caminho, procuramos identificar quais as relações de complementaridade existentes entre a dimensão prática e a teórica.

Dialogando como tais fundamentos, aprendemos o quão pequenos ainda somos. Mas também, o quanto podemos crescer em direção a humanização, a qual não se resume tão somente na inclusão, enquanto tarefa socialmente responsável; mas, enquanto sua expressão num processo de conscientização social das diferenças que existem entre nós e que, necessariamente, implicam em práticas de solidariedade.

Solidariedade esta, que não é o mesmo que o sentimento de pena, ou práticas de amparo e de ajuda; mas de um empreendimento que busca o sentido do justo, do reconhecimento sincero e da vontade boa que se pratica para a vida, e não, apenas, para o momento que se está vivendo. Um sentido que remete à idéia de igualdade, enquanto qualidade de iguais. Às pessoas, que independentemente,

de estarem na condição de gestor ou de diretor de grupo de dança, almejam por felicidade.

Também, podemos afirmar que as dores destas “gentes” propostas pelo projeto, são capazes de acionar forças suficientes para abrir fendas nas “carcaças”, logrando que seus conflitos sejam vistos e percebidos pelas esferas políticas.

Esperamos que os conhecimentos por nós produzidos e que, certamente, não se legitimam pelos ornamentos linguageiros empregados, mas pela crueza dos seus termos, sejam entendidos como mais um esforço, para compreender o artista da dança no mundo e na cidade de Porto Alegre, sua complexidade e a sua aplicabilidade como ser humano em situação de trabalho.

Toda produção humana, incluindo o conhecimento científico, é, de uma forma ou de outra, atraída pela “espetacularização” da arte. Neste sentido, impõe-se a tarefa de aprendermos a distinguir os poderes onde se estabelecem seus domínios carcereiros, pois até mesmo neste espaço acadêmico, que por conta do seu conhecimento científico faz-se interlocutor entre eu, artista da dança, e o conhecimento empírico que retenho no meu corpo como inscrição histórica, revela que há muito a desvendar no universo.

Os rígidos espaços quadrados, a pesada e grossa carcaça da máquina estatal, até podem estar no compasso da marcha da fome por poder. Mas, com certeza, não saciam a fome humana, porque, contra a lógica instrumental dos poderes, marcha o exército de peças redondas faminto por emancipação com sua devastadora força social.

Ao vertermos o foco de nosso olhar sobre as políticas públicas culturais, tomamos como referência, o PECA, a fim de desterritorializar verdades cristalizadas e visibilizar ainda que, minimamente, os entraves e os desacordos entre a gestão das políticas públicas e os grupos de dança contemporânea, em Porto Alegre.

A desterritorialização iniciou-se quando percebemos que o modelo de gestão proposto pelo PECA, demonstra um caráter de continuidade, verificado no controle sobre os fluxos dos grupos, e que, levando em conta as suas singularidades, ou códigos estéticos próprios dos seus andaluzes, visa expectativas, tudo isto, sendo

retroalimentado em *up grade*, possibilitando que os grupos atinjam estabilidade econômica.

Clara e generosamente, Lopez Hidalgo se revela. Com capacidade governativa e ética política, se exonera dos artifícios do estamento político, interpondo-se na cena, como um bailarino em gestão política.

A mentalidade, da forma como entendemos, seria o princípio que tornaria exitosas as ações do PECA, que em resultado, vale-se de vetorizações transversais, como as cooperações financeiras entre Governo Federal, regiões, províncias e departamentos. Também, conta com a formação de público e com a garantia de visibilidade aos grupos, estendendo seu ofício para instituições de ensino, e, prospectando dimensões globalizantes, age como agenciador, reproduzindo no incentivo das linguagens estéticas locais, entre outras Nações.

Destes encadeamentos articulados entre si, as ações do PECA, derivam para perspectivas maiores, prospectadas sobre o avanço econômico, apuração estética e primor artístico dos grupos. Assim, todas as ações caminham juntas em direção aos custos e benefícios medidos pelas metas sobre as necessidades.

Sobre as metas, incluindo todos os aspectos das ordens econômicas, envolve atividades de controle e distribuição que são publicadas periodicamente, no intuito do Governo reforçar, cada vez mais, o grau do capital social (confiança e reciprocidade) dos grupos de dança, que, por sua vez, sentem-se atendidos pelo poder público.

Também, o fato do PECA ser estimado para um período de quatro anos, demonstra que os gestores estão sendo guiados pela percepção de que os tempos não mais dão conta de distinguir a dança em gênero, e que as variações estéticas, sociais e de gestão, que os promovem, são suficientemente velozes para se estratificar em outras ordens artísticas.

A formação da mentalidade política cultural dos andaluzes é muito clara. No que se refere ao volume da dotação orçamentária e suas variações ano a ano, prospectando a possibilidade de que grupos recentes ingressem no sistema, ao mesmo tempo em que alguns dos amadurecidos ainda não estejam totalmente desvinculados do mesmo.

Ficamos marcados com as seguintes declarações de Lopez Hidalgo: “é uma parte muito dura para as cias enfrentar todas as suas necessidades econômicas,” referindo-se ao apoio financeiro que o Departamento coloca à disposição dos grupos; bem como ao agenciamento da venda dos espetáculos entre regiões e Províncias como um reforço sobre o que oferece nos incentivos anuais e bianuais.

Outra: “o modelo político para dança consiste em nascer de um projeto artístico”, quando Lopez Hidalgo demonstra o entendimento de que as ações artísticas dos grupos antecipam as das políticas, e não as políticas, às ações dos grupos. Também, ao comentar sobre a singularidade estética dos grupos, diz o seguinte: “[...] até porque os artistas não têm condições de desenvolver toda sua potencialidade, ademais se o projeto está desenhado para determinado espaço. E prossegue: “[...]. A etapa de criação deve corresponder com os anseios do projeto do grupo”, referindo-se ao fato de que os teatros disponibilizam “apenas” três dias para os grupos ensaiarem antes de uma estréia, considerando pouco tempo.

Segue afirmando que sua busca no momento, é a de viabilizar salas de ensaios com estruturas apropriadas, capazes de abrigarem as concepções artísticas dos criadores, segundo anseios daqueles que ainda não possuem suas “naves”.

Também, a partir das informações prestadas pelo diretor do grupo de referência entrevistado, Meza Frias, concluímos que o grau de reciprocidade dos grupos para com o sistema de gestão do PECA é forte; e que, entre o grupo de dança e o gestor, predomina uma coesão própria de “grupo”, como se o gestor pertencesse ao grupo, e o grupo, ao gestor.

O PECA não é tomado, aqui, como parâmetro de comparação, mas sim, como uma referência a ser avaliada. Por este motivo analisamos as ações incluídas no modelo de gestão de Andaluzia, destacando suas positivities, no sentido de contribuir para o progresso sócio econômico dos grupos locais.

A partir destas reflexões, entre outros aspectos, concluímos que a “mentalidade” política, formada a partir dos anseios dos grupos de dança, pode instaurar os sentidos libertadores há muito almejados em Porto Alegre. Por “mentalidade”, queremos designar uma “percepção política” própria dos gestores em relação aos grupos.

O compromisso político e cultural do PECA, como referência positiva, poderá inspirar a proposição de um projeto local que, mais do que conciliador, seja coerente; na medida em que, reconheça o gestor não apenas como um agente intuitivo, mas, e principalmente, como alguém que em “percebendo” os movimentos dos grupos, seja capaz de transpor a realidade dos grupos para um modelo de gestão.

A realidade de Porto Alegre, no que tange ao exercício da gestão das políticas públicas para os grupos estudados, levando em conta aspectos como os precários recursos disponíveis para a área, ainda assim, é frágil nos seus desempenhos. Também, a qualidade de diálogo comprometida na interlocução; como os entraves colocados pelo poder discricionário; os instrumentos de regem os acessos aos bens culturais e patrimoniais; o descaso diante das demandas; as ações que regulam as ocupações dos prédios públicos; os ranços partidários e as gestões oportunistas que, em aspirando prioridade para os seus projetos pessoais restringem a visibilidade de grupos com formação histórica, dão conta de prolongar o problema.

Tudo isto, nos conduz a concluir que os anseios dos grupos não são contabilizados pelas gestões, gerando fraco grau de capital social, observado nas ações verificadas, como nas dos mandos e desmandos que ocorrem a cada novo governo, refletindo na carência de representação dos grupos, reclamada por Airton Tomazzoni.

Por tudo isto, entendemos que não há eficiência nem eficácia da parte das políticas públicas culturais com relação aos grupos de dança contemporânea em situação de trabalho, em Porto Alegre. Não há, comprovadamente, o devido zelo com a formulação ou com a proposição de um modelo que atenda às vozes dos grupos, como projetos por consolidação e pela ocupação de espaços públicos para as suas práticas, resultando no desmantelamento destes grupos, citado na evasão dos seus integrantes; em detrimento da desvalorização da experiência profissional.

Contudo, faz-se necessário, nesta conclusão, destacarmos os aspectos positivos do grupo de dança contemporânea local; como a qualidade das suas produções, a atualização estética, o potencial criativo, e, principalmente, a sua

resistência em busca por situação de trabalho, aspectos que se destacam do grupo de referência, o *DaTe Danza*.

Além disso, vale ressaltar o que observamos nos depoimentos da diretora de grupo local, Carlota Albuquerque, como a importância ao sentimento como a paixão e a ideologia agindo como amálgama da atividade, ao contrário da opinião do diretor Meza Frias, que afirma, sendo a economia, o fator indissociável e indispensável à prática. Esta controvérsia aponta para a desapropriação do grupo local, de uma percepção de um sentido de economia cultural, como sendo o terreno fértil para o plantio de uma situação trabalho.

Embora os grupos locais persistam em torno da carência econômica, tal carência não se revela, com ênfase, como garantia de felicidade.

Analisando as positivities do PECA, e, levando em conta os programas culturais vigentes no Brasil e em Porto Alegre, o Ponto de Cultura, é o aceno, hoje, para uma situação de trabalho para os grupos, já que se ocupa da prerrogativa de reconhecer os espaços culturais existentes, disponibilizando aos mesmos, recursos para melhorias de suas sedes, bem como para construção de novas.

Contudo, faz-se urgente, rever o instrumento de acesso ao trabalho, o edital.

Particularmente, em Porto Alegre, a discussão não se trata tão somente de acordos revisionais teóricos, mas de conduta, de ética política e, principalmente, de formação de uma mentalidade, cujas gestões venham a pertencer, de fato, às causas dos grupos.

Deste estudo, permanecem as perguntas: o que há entre a frustração do grupo local, e o apego e a paixão deste grupo? E ainda, quais são os entraves para que o grupo avalie o valor artístico da obra sob a ponto de vista econômico?

Outra questão: se os grupos locais demandam por estabilidade, por manutenção, consolidação e ocupação dos prédios públicos ociosos (como demonstrado nesta pesquisa), onde estão suas representações diante de decisões políticas importantes, a exemplo das que ocorreram nas Conferências de Cultura?

Uma questão, que consideramos, merece ser objeto de investigação, diz respeito: como se justifica o fato do PECA ter desenvolvido percepções baseadas nos anseios dos grupos de dança, ainda que, o grupo mais antigo na região de

Andaluzia, por nós localizado, tenha apenas, doze anos de atividade; enquanto que, em Porto Alegre, há registros de grupos em atividade há mais de 25 anos, cujos anseios, ainda não foram percebidos pelas gestões locais?

Apontamos a falta de disposição e a coragem dos governantes, e, sugerimos que os gestores culturais locais, procurem conhecer o PECA de Andaluzia/ Espanha e o PNC do Brasil, especificamente, espelhando-se nas ações da política pública do Departamento de Dança de Andaluzia, já que em pleno exercício, apresenta resultados positivos.

Aos grupos de dança contemporânea locais, sugerimos que procurem assumir e cumprir seu papel político, já que a dança não se resume aos palcos e as efemeridades das produções controladas pela carência de ocupação dos espaços políticos.

Aos coreógrafos, diretores, bailarinos, ensaiadores, produtores, programadores, consultores, dramaturgistas, videocoreógrafos e pesquisadores de dança, igualmente, que assumam e cumpram seu papel político e engajem-se como “reais” trabalhadores da cultura, já que não mais vivemos em épocas de Borracheiras.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA FOLHA. **14/11/2008**. Disponível em:
<<http://www.tudoagora.com.br/noticia/11100/Governadora-do-RS-propoe-novo-aumento-para-secretarios.html>>. Acesso em: 14 nov. 2009.

ARTAUD, Noel. Apud. BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUMAN, Zigmunt. **Em busca da política**. Trad. de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed., São Paulo: Edusp, 2006.

CARLOS LIMA, Jacob. **Currículo**. Disponível em:
<<http://www.ds.ufscar.br/docentes-1/jacob>>. Acesso em: 12 out. 2009.

CARLOS LIMA, Jacob. **Política & Trabalho [artigo]**, p. 46 Disponível em:
<http://www.cchla.ufpb.br/politicaetrabalho/arquivos/artigo_ed_17/17-lima.html>. Acesso em: 12 out. 2009.

CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura: o poder da identidade**. 3. ed., São Paulo: Paz e Terra, 1992.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL (CNPc). **Câmaras Setoriais de Cultura** Disponível em:
<<http://www.cultura.gov.br/site/categoria/politicas/gestao-cultural/camaras-setoriais/>>. Acesso: 18 jul. 2009.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

DA ROSA, Tatiana. **Passos Visíveis, 22.11.2001**. Disponível em: <<http://www.nexocomunica.com.br>>. Acesso em: 16 nov. 2008.

Declaração De Brasília Sobre A Consolidação Da Parceria Estratégica Brasil-Espanha. Disponível em: <http://documents.wfp.org/stellent/groups/public/documents/liaison_offices/wfp067858.pdf>. Acesso: 13 jan. 2010

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles. **A imanência, uma vida...** Disponível em <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiii.html>>. Acesso em: 21 set. 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. v. 1.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4.

_____. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. **Foucault**. Lisboa: Veja, 1998.

_____. **A imagem-tempo**. Trad. de Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007- (Cinema-2).

_____. **Crítica e Clínica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DEMOCRACIA DIRETA. **Constituição Federativa Da República Do Brasil**: Art. 1 parágrafo único. Disponível em: <http://www.democraciadireta.org/pd_004.htm>. Acesso em: 26 out. 2008.

DEMO, Pedro. **Pobreza Política**. São Paulo: Cortez, 1998.

DEPRAZ, Natalie. ***Delimitation de l'emotion In Émotion et affectivité***. Paris: Éditions Alter, n. 7, 1999.

DI GIOVANNI. **Matéria revisão constitucional, salário mínimo e conceito de pobreza**. Disponível em: <<http://liberal.sapo.cv/noticia>>. Acesso em: 10 mai. 2009.

DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. **Direito administrativo**. 17. ed., Atlas: São Paulo, 2004.

ESCOLINHA ARCA DE NÓE. **Riqueza e Pobreza no Brasil**. Disponível em: <<http://www.escolinhaarcadenoe.org.br/PT/escolinha/bresil.htm>>. Acesso em: 09 out. 2009.

FAÉ, Rogério. **A genealogia em Foucault**. PUC. Porto Alegre, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v9n3/v9n3a08.pdf>> Acesso em: 17 dez. 2009.

FAORO, Raimundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 3. ed. rev., São Paulo, 2001.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. O pensamento do Exterior. **A ordem do discurso**. 8. ed., São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **A ordem do discurso**. 15. Ed., São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **A ordem do discurso, – aula inaugural no Collège de France**. Pronunciada em 02 de dez. 1970. 15. Ed., São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**: Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. A Loucura, a Ausência da Obra – 1964. In: BARROS DA MOTA, M. (Org.). **Michel Foucault – problematização do sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise**. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999: Coleção Ditos & Escritos I.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Dicionário Paulo Freire**. Danilo R. Streck, Euclides Redin, Jaime José Zitkoski (Orgs.). Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FREITAS, Maria Ester de. **Cultura organizacional: identidade, sedução e carisma?** Rio de Janeiro: FGV, 1999.

FUNDAÇÃO NACIONAL DAS ARTES. **Funarte** Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/novafunarte/funarte/instituicao.php>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

FUNDO MUNICIPAL DE APOIO À PRODUÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL DE PORTO ALEGRE – **FUMPROARTE**. Disponível em: <<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/>>. Acesso em: 12 jun.2009

FUKUYAMA, Francis. Capital Social. In: HARRISON, L. E. & HUNTINGTON, S. P. **A Cultura Importa**. São Paulo: Record, 2001.

GADOTTI, Moacir. **Desafios para a era do conhecimento**, Viver & Cérebro. Portal Estadão, maio 2006. Disponível em: <www2.uol.com.br/vivermente/edicoes_especiais>. Acesso em: 26 mai. 2009.

GALVANI, Walter. **O Teatro, a música, a dança, a literatura mostram a verdadeira face possível da globalização**, 16.11.2001. Disponível em: <<http://www.waltergalvani.com.br/?812>>. Acesso em: 16 nov. 2008.

GAVETAS DE DALÍ DAQUI. **Blog de referência**. Disponível em: <www.gavetasdalidaqui.blogspot.com.br>. Acesso em 18 jul. 2009.

GRAÇAS RUA, Maria das. **Análises de políticas públicas: conceitos básicos**. Disponível em: <www2.ufba.br/analisedepoliticaspUBLICAS.doc>, p. 14. Acesso em: 12 jun. 2009.

GIANFRANCO, Pasquino. In: BOBBIO, Norberto et al. **Dicionário de Política**. 6. ed., Brasília, UnB, 1994. v. 2

GIRIN, Jacques. A linguagem nas Organizações: signos e símbolos. In: CHANAT, Jean François (Coord.). **O indivíduo na Organização- dimensões esquecidas**. São Paulo: Atlas, 1996. v. III.

GOOGLE TRANSLATE. Disponível em:

<http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=es&u=http://www.datedanza.es/&ei=BvQxS7HNG4K2IAeit-yjBw&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=1&ved=0CAkQ7gEwAA&prev=/search%3Fq%3DDa%2BTe%2BDanza%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3D1T4SKPB_pt-BRBR350BR351>. Acesso em: 19 abr. 2009.

HANNA. Judith Lynne. **To dance is Human**. Chicago: *University of Chicago*, 1987.

IMOTION FRASE. **Frases, Citações E Pensamentos**. Disponível em: <<http://www.imotion.com.br/frases/?p=1325>>. Acesso em: 18 ago. 2008. 14 mar. 2010.

LANGER. Suzanne. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAVE, J. & Wenger, E. **Situated learning: legitimate peripheral participation**. Cambridge, USA: Cambridge University Press 1991.

LIMA, A. Dayrell de. Embaixador do Brasil junto à UNESCO. **DIVERSIDADE CULTURAL**. Disponível em: < http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=10238&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 16 mai. 2009

MACHADO, Bernardo. **Texto-base da II Conferência Nacional da Cultura (CNC)**. Disponível em: <<http://blogs.cultura.gov.br/cnc/files/2009/08/Texto-Base.pdf>>. Acesso em: 26 mai. 2009.

MAGNO, Carlos. **Serviços Públicos** 12ª ed. Pg. 98 Disponível em: <[http://www.estudaqui.com.br/geral/arquivos/3_SERVI%C3%87OS_P%C3%9ABLICOS\(cmagno\).pdf](http://www.estudaqui.com.br/geral/arquivos/3_SERVI%C3%87OS_P%C3%9ABLICOS(cmagno).pdf)>. Acesso em 18 abr. 2009

MATOS, Elvis de Azevedo. **Estética e educação: por uma formação docente humanamente artística**. XI Endipe – XI Endipe, 2002. In: anais (1 Cd).

MATURANA, Humberto R. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Athena, 2001.

MELLO, Silvia. **A utilização das TIC no ensino-aprendizagem de línguas: o projecto Galanet no contexto europeu de promoção da intercompreensão em Línguas Românicas. O caso do PLE**. Disponível em: <http://www.aulaintercultural.org/article.php3?id_article=1643>. Acesso em: 26 jul. 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Políticas públicas pela diversidade**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2008/05/13/pnc>>. Acesso em: 14 mai. 2009.

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO, INDÚSTRIA E COMÉRCIO EXTERIOR. **O BNDS e a Economia da Cultura**. Disponível em: <http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Areas_de_Atualizacao/Cultura/>. Acesso em: 15 mai. 2009

MOURA Guilherme Lima, ANDRADE Lourdes Magalhães C. de O. **O “Paradoxo” e a “Galinha”: O Controle Organizacional das Comunidades de Prática**. Disponível em: <www.revistaes.ufba.br>. Acesso em: 14 out. 2009

NAVAS, Cássia. **Lições de Dança 5**. Escola de Comunicação e Artes. Curso de Dança; Roberto Pereira (coord.). Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Vontade de Potência**. Tradução de Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Ediouro. [s.d.].

_____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: Lins, Daniel (org.) **Nietzsche/ Deleuze: arte, resistência**: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004, Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação da Cultura Esporte e Turismo, 2007.

_____. **O desentendimento: Política e Filosofia**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

NETSABER. **Frases**. Disponível em:

<http://frases.netsaber.com.br/ver_frase.php?c=1069>. Acesso em: 14 nov. 2008

NOUROUDINE, Abdallah. A linguagem: dispositivo revelador da complexidade do trabalho. In: SOUZA-E-SILVA, M.C.P.; FAÏTA, D (Ed.). **Linguagem e trabalho: construção de objetos 1 - de análise no Brasil e na França**. São Paulo: Cortez, 2002.

OVERMUNDO BLOG. **Parodiando a minha vó: porque me ufano do meu rincão, por Juliana Bauer. Porto Alegre (RS)** · 8/5/2007. Disponível

em:<<http://www.overmundo.com.br/overblog/parodiando-minha-vo-porque-me-ufano-do-meu-rincao>>. Acesso em: 12 nov. 2009

PENSADOR: INFO. **Albert Einstein**. Disponível em:

<http://www.pensador.info/p/frases_de_albert_einstein/1/>. Acesso em: 12 out. 2009.

PENSADOR. INFO: **coleção pessoal de crismcega**. Disponível em:

<<http://www.palavrasdomundo.com.br/2009/05/frases-de-artistas/>>. Acesso em: 11 mar. 2009.

PENSADOR. INFO: **coleção pessoal de crismcega**. Disponível em:

<http://www.pensador.info/autor/Salvador_Dali/>. Acesso em: 16 jul. 2009.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. **Ética e política**. Disponível em:

<<http://www.bresserpereira.org.br/view.asp?cod=1762>>. Acesso: 02 jan. 2010.

PLANO NACIONAL DE CULTURA. **Valores e Conceitos**. Disponível em:

<<http://www.cultura.gov.br/site/pnc/introducao/valores/>>. Acesso em: 14 mai. 2008

PROJETO USINA DAS ARTES. **Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre**. Disponível em:

<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=152>. Acesso em: 15 nov. 2009.

PROJETO USINA DAS ARTES. **Sala 209 da Usina do Gasômetro**. Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=132>.

Acesso em: 18 nov. 2009

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: Política e Filosofia**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **A partilha do sensível**. Entrevista: A associação arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière, por Gabriela Longman e Diego Viana. Revista CULT, n. 139, 2007.

REGIMENTO DA CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA: **Pré-Conferências Setoriais**. Disponível em: <www.cultura.gov.br/cnpc/wp-content/uploads/2009/.../pre-conferencias.ppt>. Acesso em: 14 mar. 2009.

RIBEIRO, Darcy. **O processo civilizatório: estudos de antropologia da civilização; etapas da evolução sócio-cultural**. 5. ed., Petrópolis: Vozes, 1979.

RIBEIRO, Lins. **Cultura, ideologia, poder e o futuro da antropologia**. Entrevista concedida para Lins Ribeiro por Eric R. Wolf (p. 156). Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v4n1/2430.pdf>>. Acesso em: 26 de mai. 2009.

ROMÃO, Cesar. **O Último Discurso**. Disponível em: <<http://www.cesarromao.com.br/redator/item4973.html>>. Acesso: 17 abr. 2009.

SCHWARTZ, Yves. Trabalho e gestão: níveis, critérios, instâncias. In: FIGUEIREDO, M. et al. (Org.). **Labirintos do trabalho: interrogações e olhares sobre o trabalho vivo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____; DURRIVE, L. (Org.). **Trabalho e Ergologia: Conversas sobre a atividade humana**. Trad. de Jussara Brito e Milton Athayde...[et al], Niteroi: EdUFF, 2007.

SANTOS, Maria Helena de Castro. **Governabilidade, Governança e Democracia: Criação da Capacidade Governativa e Relações**. Executivo-Legislativo no Brasil PosConstituinte. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 3, 1997.

SANTOS, Maria Helena de Castro. **Governabilidade, Governança e Democracia: Criação de Capacidade Governativa e Relações**. Executivo-Legislativo no Brasil Pós-Constituinte (artigo). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000300003>. Acesso em : 20 jan. 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Produzir para viver: os caminhos da produção não- capitalista**. 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SCHWARTZ, Yves. Ergonomia, filosofia e exterritorialidade. In: DANIELLOU, François (coord.). **A Ergonomia em busca de seus princípios: debates epistemológicos**. São Paulo: Edgar Blücher, 2004.

_____. (2004). **Trabalho e ergologia: conversas sobre a atividade humana**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2007.

SCHWARTZMAN, Simon. **As causas da pobreza**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/site/2009/05/07/fortalecer-a-danca/>>. Acesso em: 22 mai. 2009

SPINOZA, Baruch. Proposição 6, livro 3: **Da origem e natureza dos afetos**. Madrid: *Alianza* Editorial, 1998.

TRATADO DE BRASÍLIA SOBRE A CONSOLIDAÇÃO DA PARCERIA ESTRATÉGICA BRASIL- ESPANHA. Disponível em: <http://documents.wfp.org/stellent/groups/public/documents/liaison_offices/wfp067858.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2010.

TURINO, Célio. **Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

TYLOR, Edward B. In: *La ciência de la cultura in Kahn, J.S. El concepto de cultura, textos fundamentales*, Barcelona: Anagrama, 1975.

WENGER, Etienne C.; SNYDER, William M. **Comunidades de prática: a fronteira organizacional**. Aprendizagem Organizacional, *Harvard Business Review*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

YOUTUBE. Disponível em :<<http://www.youtube.com/watch?v=UJtv7z-TP88>>. Acesso em: 10 mar. 2009.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ZAGHETTO, Sônia. *Vaslav Nijinsky: Gênio da dança com a lama de um fauno*. Disponível em:
<http://www.artelivre.net/prototipo/al_artigo.asp?Cod=25&Sec=Artigos&Categ=Dan%E7a&Pagina=1&Tipo=1>. Acesso em: 17 de jul. de 2008.

.

ANEXOS

ANEXO A

Ata n.º 5. Comissão Gaúcha de Dança. 04 jul. 1998.

6
centos e noventa e oito, às quatorze horas,
na Casa de Cultura, Maria Quintana, reuniu-
se a Comissão Gaúcha de Dança para a classe,
com a seguinte pauta: Comunicação a todos a
respeito dos ofícios remetidos pela Comissão; Apresentação
de Comissão Gaúcha e Coletores para São Paulo. Presen-

do Estado nos projetos a serem desenvolvi-
dos pelo Estado, Realização do "Dance Porto
Alegre" evento criado por Eli Producers,
Política Cultural dirigida à manifestação
de grupo e não por 1, 2 anos. Antonio Faria
deu uma nota sobre o projeto com sua
ênfase e o outro, estar à disposição do
Estado. Solicitar que Rony Faria seja

Reunião Classe de Dança
4 de julho de 1998 - C.C. K'8
14 h. com Comissão Gaúcha

+ 2007
A. L. G.
Luiz Antonio
Marta Figueira, Marjós
Cristina Albuquerque
A. Silva
Rony Faria
Antonio Faria

Ata Nº 5

Administrativos, sala de aula pequena, as reuniões da
Comissão Cristovão Tomazini - unia-se dia para os
encontros da comissão, as normas e documentos
(registro será dia 24 - quinta-feira a partir das 19h
na residência do Cristovão Tomazini). - Relatório para
classe, que possui umidas de vinte e oito e vinte e nove (28/29)

Esti ano não existe em várias nem locais. Fóto
as oficinas foram que suspenderam porque as
opiniões das comissões foram com as condi-
ções do local, queriam banas, gelos, etc e as
comunidades têm uma melhoria ^{muito} interesse.
seem continuados que Jhonny Dantas, que se

Projeto "Escola Oficial de Danças do Estado do Rio Grande do Sul" (I e II grau - licenciatura); 2 criação
de Projeto de Manutenção Anual ou bianual dos
grupos e das faixas; 3 Manutenção de um te-
atro para a dança, com meubres e salas
de ensaio; 4 criação da Lia Estadual de Dan-

incentivo à pesquisa para artistas da área sem
formação acadêmica pela FAPERGS; 7 Produzir
as danças e grupos gancho nos estudos e projetos
da dança do Estado; 8 Aprimoramento da
Lia Estadual de Incentivo à cultura no re-
quintes itens: a - aumento do percentual destina-

Lista de presenças reunião da classe
da Dança / dança de salão de dança.
CCH, 32 andar sala 13 - 14h
12 de Setembro de 1998

Art. Xing

Maria Danka

Rony Beal

Luciano Pires

Art. Xing

Art. Xing

Art. Xing

Art. Xing

ANEXO C

Ofício documento. Comissão Gaúcha de Dança encaminha ao Governador do Estado do RS. 1º dez. 1998. Protocolo: 02 dez. de 1998.

Porto Alegre, 1º de dezembro de 1998.

EXMO. SR.
Olívio Dutra
Governador eleito do Estado do Rio Grande do Sul

A classe da dança, alunos, professores, bailarinos, coreógrafos, escolas, produtores, academias, grupos e companhias do interior e da capital, vem através da *Comissão Gaúcha de Dança* apresentar propostas fundamentais para o reconhecimento e desenvolvimento da dança em nosso Estado. Tais iniciativas são necessárias para que se tenha um setor fortalecido, capaz de garantir as condições básicas para a permanência, ampliação e difusão do que se produz em termos de dança no Rio Grande do Sul. Só com uma postura comprometida do poder público, poderá se oferecer condições para enfrentar os desafios de uma área da cultura que até agora se vê marginalizada. Outros segmentos como a música e artes plásticas contam com um incentivo concreto e sistemático, o que não acontece com a dança.

Preocupados com tal condução da política cultural, vimos através deste documento apontar iniciativas, amplamente discutidas com os profissionais e estudantes da área, que sensibilizem e mobilizem o Governo de Vossa Excelência. São elas:

- retomada do projeto *Escola Oficial de Dança do Rio Grande do Sul* (em nível de primeiro e segundo graus e licenciatura).

Centro de Formatividade em Dança foi o nome do projeto-piloto iniciado em 1989 e se tornou realidade em 1990, no governo Pedro Simon. O governo Alceu Collares deu continuidade, passando a chamar-se Escola Oficial de Dança do Estado do Rio Grande do Sul, resultado final de um processo de trabalho técnico-científico-pedagógico, do qual participaram expoentes da área e entidades representativas por vários anos. Este projeto, entregue em agosto de 1993 à então Secretária da Cultura, Mila Cauduro, em ato solene, contou com apoio da entidade representativa, Asgadan e a presença das maiores personalidades da dança da capital. O projeto tramitou por todas as secretarias do estado, inclusive no Conselho Estadual de Educação. Infelizmente, no governo de Antônio Brito foi completamente abandonado. Ele encontra-se na Secretaria Estadual da Cultura, com duas cópias no Instituto Estadual de Artes Cênicas. Conhecedores das dificuldades econômicas do contexto atual sugerimos que a implantação desta Escola poder-se-ia realizar em etapas, iniciando-se com as turmas infantis.

- criação de Projeto de Manutenção periódica a grupos e companhias gaúchas

A dificuldade de manter uma companhia ou grupo, com salários para bailarinos, coreógrafos e professores, uma sede e condições adequadas para o desenvolvimento de suas linguagens particulares já é realidade em outras capitais do país, como o Rio de Janeiro. Inúmeros grupos e companhias marcaram a trajetória da dança gaúcha, mas se extinguíram pela inexistência de apoio oficial a uma manutenção básica para continuidade do trabalho realizado, seu aprimoramento, consolidação e projeção. Na permanência de tal situação, outras podem ou poderão vir a se extinguir pelo mesmo motivo.

- viabilização de um teatro para a dança, memorial e salas de ensaios

A existência de um espaço para apresentações de espetáculos de dança exclusivamente vem a preencher uma lacuna para o mercado na área da dança, que conta com datas inexpressivas para amadurecimento dos espetáculos, bem como para a formação de público. Ao contrário do teatro adulto e infantil que possui temporadas, com uma média de 6 semanas. Além disso as condições técnicas que a dança exige, não existem nos teatros públicos locais, como um palco adequado em dimensões e especificações. Este espaço poderia congrega ainda salas de ensaios para grupos e companhias, além de sediar o Memorial a ser criado para preservação, reunião do material disperso e difusão da memória e patrimônio histórico da dança, até agora esquecido.

- criação da Companhia Estadual de Dança, aliada e dirigida pela iniciativa privada

Todas as grandes capitais do Brasil como Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Belo Horizonte, além de municípios de nosso Estado como Caxias do Sul e Santa Maria, já possuem companhias oficiais de dança, enquanto nossa capital fica à margem deste contexto através dos anos. Tal iniciativa, pleiteada há várias gerações pela classe, viria a criar um mercado, oportunizar a permanência dos nossos talentos no Estado, bem como projetar a dança do Rio Grande do Sul.

- Criação de projeto que oportunize a presença da crítica especializada do centro do país, curadores e produtores de festivais nacionais e do mercosul

Até hoje o único evento com este caráter aqui desenvolvido foi o Dança Porto Alegre, que trouxe inúmeras contribuições para área, apresentando, no Theatro São Pedro, trabalhos das companhias e grupos gaúchos, sendo avaliados e analisados pela crítica do centro do país, oportunizando a reflexão e um real crescimento e amadurecimento. Um evento que somava para a dança gaúcha e que foi o único que, efetivamente, projetou a dança gaúcha em nível nacional e internacional, abrindo mercado e fronteiras para a arte aqui produzida. Atualmente nenhum evento da área possui tal perfil.

- implantação pela Fapergs de um programa de incentivo à pesquisa para artistas (com ou sem formação acadêmica)

A pesquisa e produção acadêmica é um fator fundamental para o avanço de qualquer área e atualmente é inexistente no RS. Como não se possui um curso superior para área de dança no Estado, é preciso encontrar uma forma de possibilitar aos profissionais, que tem intensa atuação na área, de desenvolver o senso crítico, a análise científica e o aprimoramento.

- Promover o intercâmbio e integração cultural com os estados brasileiros e Conesul

Tal iniciativa permitirá abertura de fronteiras para a área, propiciando o enriquecimento técnico e cultural (mediante a circulação dos espetáculos, aliados à realização de oficinas, seminários e debates em torno dos mesmos) e a conseqüente ampliação do mercado.

- Viabilizar a cedência de prédios abandonados ou ociosos em benefício de grupos ou artistas independentes (não vinculados a escolas ou academias), que em contrapartida se proponham em reformá-los, administrá-los e neles desenvolver suas produções artísticas, além de atividades voltadas à comunidade

-Retomada dos editais públicos para ocupação do Theatro São Pedro e para participação nos eventos promovidos pelo Estado

As artes cênicas do Estado já haviam conquistado durante o Governo Alceu Collares tal direito, semestralmente concorrendo a datas no Theatro São Pedro para apresentação de suas produções. Tal procedimento não é mais executado, fazendo com que diminua ainda mais o pouco espaço destinado a estas produções. Situação semelhante é registrada em eventos como o Festival de Teatro de Canela, Conesul Dança e o Festival Dança Alegre Alegrete, os quais deixaram de realizar editais públicos para sua seleção.

- aprimoramento da Lei Estadual de Incentivo à Cultura

Sugerimos a revisão dos seguintes itens, para melhor funcionalidade e aproveitamento por parte da classe deste instrumento de financiamento:

- a) criação de critérios de proteção e priorização das produções dos artistas do Estado;
- b) aumento do percentual destinado à mídia nos projetos, atualmente limitado a 20%, pois dificulta o maior interesse das empresas à destinarem seus patrocínios;
- c) consideração dos projetos que visem a manutenção de companhias e grupos estáveis, hoje negado, por entendermos estarem de acordo e incluído nos itens de "d" e "e" do artigo primeiro da Resolução número 2 /98 CEC;

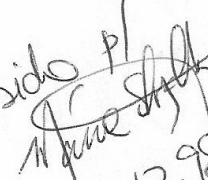
- d) maior agilidade e presteza nas avaliações do Conselho Estadual de Cultura e na tramitação do processo dentro da esfera oficial, para não inviabilizar a execução dos projetos;
- e) implantação de um sistema eficaz de informações referentes ao andamento dos projetos, que permita o acompanhamento, adequação e agilidade por parte do proponente.

Acreditamos na sensibilidade de Vossa. Excelência e de seu Governo para modificar um árido panorama que persiste na dança, há mais de 50 anos, e para desenvolver uma política cultural para esta classe tão abandonada. Em anexo enviamos abaixo-assinado com 708 assinaturas de estudantes e profissionais da área do interior e da capital, em 33 folhas, apoiando a esta iniciativa da Comissão Gaúcha de Dança. O referido documento conta em sua abertura com as assinaturas dos profissionais que contruíram o patrimônio ainda vivo da arte da dança em nosso Estado: Tony Seitz Petzhold, Lya Bastian Meyer, João Luis Rolla, Ilse Simon, Maria Amélia Barbosa, Morgada Cunha e Thaís Virmond de Farias.

Contando com a sua devida apreciação, colocamo-nos à disposição para tudo que se fizer necessário para concretização de um Estado digno para com a arte da dança!

Despedimo-nos desejando a Vossa Excelência um Governo pleno de êxitos.
Respeitosamente,

Eneida Dreher
Comissão Gaúcha de Dança

Recebido p/ 
11 June 98
02/12.98

ANEXO D

Documento III Conferência Municipal de Cultura – Porto Alegre.
Proposta n.º 40. 1999, p. 15 – 17.

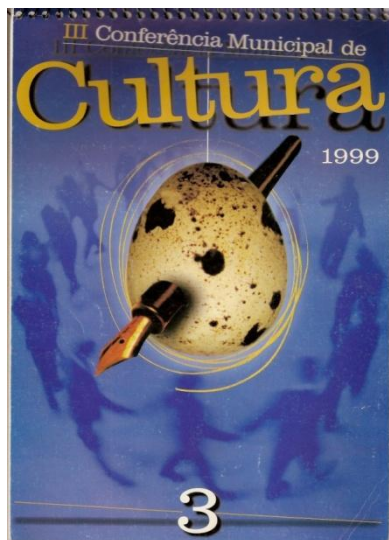


Figura 2 Capa do Documento III Conferência Municipal de Cultura – Porto Alegre. Proposta n.º 40. 1999, p. 15 – 17-

ARTES CÊNICAS

> PROPOSTA 40

Dança em Porto Alegre

Ballet Concerto - Del. Alexandra Zacolloto; Grupo de Danças Talento - Del. Jailson Silveira; Ballet Redenção - Del. Jairo João Pereira Brandão; Comissão Gaúcha de Dança - Del. José Fernando Ibaños; Muovore Realizações Culturais - Del. Marcos dos Santos; Phoenix Grupo de Dança - Del. Lúcia Grupo de Dança, Transforma Companhia de Dança - Del. Dirceu Araújo; Buraco Relações de Dança - Del. Andréia Druck; Essência Companhia de Danças - Del. Helena Machado Régio; Associação Gaúcha de Danças - Del. Aldo Gonçalves Cardoso Júnior; Grupo de Dança Paixão Flamenca - Del. Cláudia Vinciguerra Flores da Cunha; Grupo Alumbra Espanha - Del. Andréia Portela Azambuja.

Projeto de consolidação e preservação da produção das cias. e grupos independentes de dança de Porto Alegre.

Objetivo Geral:

Preservar o patrimônio artístico cultural de Porto Alegre, representado pelas companhias e grupos independentes da área da dança.

Objetivos Específicos:

Viabilizar uma estrutura física e de pessoal mínima para a operacionalidade do desenvolvimento da dança.

15

Ampliar o campo de trabalho a outras profissões envolvidas no processo, como tais:

Produção, divulgação, relações públicas, cenografia, figurino, produção de vídeo, publicidade, música, iluminação, roteiro, fotografia, etc..., gerando empregos diretos e indiretos.

Legitimar os profissionais de Grupos e Cias. independentes de dança.

Divulgar através destes Grupos e Cias., o processo da modernidade da dança de Porto Alegre.

Fazer valer o direito dos trabalhadores de Grupos e Cias. de independentes de dança.

Divulgar a prefeitura de Porto Alegre, através deste projeto

Justificativa:

Os trabalhadores da dança estudam durante anos, especializam-se, formam grupos de pesquisa e trabalho para o “fazer” da dança profissional.

A Dança requer para sua existência ações continuadas que envolvem aulas, ensaios, produção, criação e um trabalho diário de conservação da obra de arte, desde o princípio da sua criação ao produto acabado, envolvem-se os profissionais num estado permanente de atenção com a saúde e a forma física dos bailarinos, através dos seus diretores, professores, ensaiadores, coreógrafos e equipe integrada ao processo de espetáculos. Para isso, é oportuno que a Prefeitura leve em consideração os requisitos básicos que estes grupos organizados necessitam: como espaço, piso específico, quadro de pessoal administrativo, seguro saúde entre outros, pois os cuidados com o corpo exposto a oito horas diárias de trabalho para a manutenção do repertório no seu processo criativo são absolutamente necessários, visto que dá-se na gestação de uma obra às novas que virão, num ciclo de dedicação integral. A Dança não resume-se ao espetáculo, pois este forma-se do antes, durante e após sua exibição.

Daí resultam as dificuldades, que sem o estímulo e sem os investimentos efetivos e conseqüentes à preservação do bem, acabam por desaparecer. As Leis Estadual e Federal de Incentivo à Cultura, beneficiam projetos à captação de recursos, o que representa um grande passo, porém não suficiente. Conforme pesquisa, dos 100% dos recursos aprovados pela LIC aos produtores gaúchos neste último ano, somente dez por cento foram captados. A dificuldade mora no percurso burocrático e na ausência de informação destes produtos pelas empresas patrocinadoras, formando zonas de sombra antiprodutivas e sem efetividade. A história do mercado da cultura no Brasil e exterior comprova que, primeiro houveram os apoios à preservação destes grupos pelo poder público, abrindo frentes e apreciação pela iniciativa privada, que no seu andar compreende os tantos benefícios que a arte reverte.

“Elas nascem, sobrevivem da paixão pela arte, esgotam-se, diluem-se e fenecem. Este é o ciclo dramático da dança que deseja profissionalizar-se em nossa cidade”. (Eneida Dreher)

Exemplificando este breve texto abaixo relacionadas, as Cias. que deixaram de existir por falta de políticas de apoio:

Conjunto Coreográfico Portalegrense – 1951

Porto Alegre Ballet – 1959

Conjunto Porto Alegre de Dança Livre – 1962

Coodança – 1966

Grupo Mudança – 1974

Grupo Experimental de Dança – 1974

Studio Um – 1976

Grupo Majuro – 1979

Cia. De dança do RS – 1980

Terra-Cia. De Dança do RS – 1981

Grupo Imbahá – 1982

Ballet de Câmara de Porto Alegre – 1983

Unicâmara Ballet – 1985

Prisma – 1984

Haikai – 1986

Ballet Juventa – 1987

Cia. Platô de Dança – 1993

Somente através deste projeto, o município de Porto Alegre estará promovendo a projeção, a preservação, o desenvolvimento e a consolidação do trabalho artístico dos Grupos e Cias. independentes portalegrenses. Somente desta forma a Prefeitura estará desenvolvendo uma política cultural consistente e conseqüente, a exemplo de inúmeros projetos existentes no Brasil.

ANEXO E

Jornal ZERO HORA: SEGUNDO CADERNO (contracapa). Editora: Claudia Laitano. Editor interino: Luiz Antônio Araújo. 12 out. 1998.



Figura 3 – Contracapa Jornal Zero Hora 12/10/1998.

ANEXO F

Carta de abertura. Encaminhamento Movimento Redemoinho RS à Secretária da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. 06 out. 2009 (parte 1).

Projeto Ocupação Centro Cenotécnico do RS (justificativa e contrapartida). Id. (parte 2).

(parte 01)

À

Sra. Mônica Leal

Secretária de Cultura

Secretaria Estadual da Cultura

Governo do Estado do Rio Grande do Sul

Assunto: Edital do Prêmio IEACEN e Projeto de Ocupação do Centro Cenotécnico.

Senhora Secretária,

Conforme acordado em reunião entre representantes da Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul e representantes de grupos de teatro e dança da cidade de Porto Alegre (REDEMOINHO/RS), apresentamos, em anexo, proposta do edital do Prêmio Anual de Incentivo às Artes Cênicas do Rio Grande do Sul (Prêmio IEACEN) e proposta do Projeto de Ocupação do Centro Cenotécnico.

A REDEMOINHO/RS solicita que os apontamentos sejam contemplados em relação ao edital do Prêmio Anual de Incentivo às Artes Cênicas do Rio Grande do Sul, edição 2009/2010:

1. Alteração nos decretos números 36.911 de 23 de setembro de 1996, 36.983 de 04 de novembro de 1996 e 41.494 de 19 de março de 2002, no que se refere ao montante global das premiações. Solicita-se que o valor do Prêmio de Incentivo às Artes Cênicas para edição de 2009/2010 corresponda ao valor de R\$500.000,00 (quinhentos mil reais), sendo R\$250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais) destinados à área do teatro e R\$ 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais) destinados à área da dança.

Serão contemplados quatro projetos em cada área, com os seguintes valores: 2 (dois) projetos de R\$75.000,00 (setenta e cinco mil reais) e 2 (dois) projetos de 50.000,00 (cinquenta mil reais).

2. Apesar dos editais de teatro e dança estarem elaborados separadamente, os mesmos deverão ser lançados juntos, em data única.

Atenciosamente

REDEMOINHO/RS

(parte 02)**Justificativa**

É importante ressaltar que a região do entorno do Centro Cenotécnico é o local de moradia de vários catadores e catadoras de materiais recicláveis, os chamados “papeleiros”, que têm como principais atribuições catar, carroçar, selecionar, armazenar e vender. Contando que a pobreza excede à rentabilidade da atividade, a região de moradia dos papeleiros (os arredores da Avenida Voluntários da Pátria) é conhecida como um local vulnerável que afasta e amedronta a convivência social. Por tais razões, o Redemoinho RS propõe que o prédio do Centro Cenotécnico interaja como referência de produção cultural para a região.

A relevância social de um espaço se estabelece a partir dos sentidos que emite para a sociedade. A arte-cultura é o embasamento para a transformação social e a formação de princípios valorativos, relevada sua capacidade de agir coletivamente na produção de sentidos de vidas melhores, mais saudáveis e felizes, contando que a convivência social se dá pelo reconhecimento do outro como semelhante capaz em si, de “possuir” sua vida como uma possibilidade de transformação, e não de discórdia.

Uma vez que o prédio (com reformas pontuais) poderá gerar grande simpatia à convivência, as atividades ali realizadas por grupos de teatro e dança terão a comunidade como aliada, proporcionando acesso a conhecimentos diversos e valorando, assim, seu estado de pertencimento no local e não como “intrusa” no mesmo. Através de atividades formativas gratuitas, que em conjunto constituirão uma “Escola Alternativa de Artes Cênicas”, o Projeto de Ocupação do Centro Cenotécnico facilitará a fruição de bens culturais pelas famílias e pessoas do entorno, abrindo, assim, espaço para sensibilização e experiência do fazer artístico, entendendo a cultura como agente formador da identidade e de reflexão do homem sobre si e sua realidade social.

Ocupações anteriores no Centro Cenotécnico:

Entre os projetos que atuaram no prédio, dentre os mais perseverantes, encontra-se Casa Bild - pesquisa de linguagens autorais desenvolvido pela Mouvere Cia de Dança, hoje com 20 anos de atividades em dança. O projeto Casa Bild ativado em 2006, teve uma próspera fase de empreendimentos culturais na área da dança. Pelo período do projeto Casa Bild, o espaço foi gestado em colaboração entre seis grupos de dança com o apoio do IEACEN, resultando em 05 criações inéditas acompanhadas de 43 apresentações, mais 05 módulos de oficinas e produção de videocoreografia, desaguando seus efeitos em vários pontos da cidade. Por falta de apoio o projeto não teve continuidade.

Contrapartidas:

Contrapartida do proponente

1- Atividade formativa gratuita – Escola Alternativa de Artes Cênicas.

Os grupos selecionados para ocupar os quatro espaços do Centro Cenotécnico do RS deverão criar em conjunto uma escola alternativa para a população do entorno do local.

2- Zelar pelo patrimônio público, devendo ao fim do tempo de ocupação, entregar o espaço nas mesmas condições, ou com melhorias, que lhe foi entregue.

Contrapartida do Estado – SEDAC

1- O Estado deverá entregar o espaço aos grupos sem ônus algum, responsabilizando-se pela limpeza, segurança, manutenção estrutural (luz, água) do Centro Cenotécnico, bem como nos espaços cedidos aos grupos.

(Cf. fotos)



Figura 4 - Salão Centro Cenotécnico do RS – Projeto CASA BILD - Linguagens autorais em dança - 2006/ Prêmio Klauss Vianna- Funarte/ MinC (sob gestão dos grupos).



Figura 5 - Salão Centro Cenotécnico RS – 2009 (sob gestão do IEACEN).



Figura 6 - Estúdio Centro Cenotécnico do RS – Projeto CASA BILD - Linguagens autorais em dança- 2006 (sob gestão dos grupos).



Figura 7 - Estúdio Centro Cenotécnico do RS - 2009 (sob gestão do IEACEN).



Figura 8 - Entrada principal do prédio do Cenotécnico do RS - 2009 (sob gestão do IEACEN).

ANEXO G

Projeto CASA BILD/ Prêmio Funarte/MinC. Gestão da Muovere Cia de Dança Contemporânea do Porto Alegre/ RS. 2001.



Figura 9 - Portão do depósito



Figura 10 - Bilheteria



Figura 11 – Vista aérea



Figura 12 – Vista da disposição do espaço



Figura 13 – Vista do camarim

ANEXO H

Termos de Consentimentos dos informantes:

1. Técnico gestor do Departamento de Dança Província Sevilha, região de Andaluzia/ Espanha. 20 mar. 2009.
2. Diretor de grupo de dança contemporânea da Província de Granada, região de Andaluzia/ Espanha. 20 mar. 2009.
3. Gestor do Centro de Dança - Coordenação Artes Cênicas da Secretaria Municipal de Porto Alegre (SMC), Rio Grande do Sul/ Brasil. 16 ab. 2009.
4. Diretora de grupo de dança contemporânea de Porto Alegre, Rio Grande do Sul/ Brasil. 15 set. 2009.
5. Diretor do Projeto Usina das Artes, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. 02 jun 2009.

TERM OF AFTER-INFORMATION CONSENT

The purpose of this scientific research seeks to investigate model of cultural public politics that guide the practices of groups of contemporary dance of Porto Alegre, focusing interest in depositions of dance groups in activity between 15 and 20 years and managers, both in exercise, involving members of the civil society and government organizations of Porto Alegre / Brazil; Mataró and Barcelona / Spain and Berlin / Germany. The foreigners' participation will serve as reference on models of cultural public politics and practices of groups, here denominated informers.

For this, interviews will be accomplished driven to the informers seeking to reach the objectives of the research, eventually divided in two stages, each one could last approximately one to two hours. They will be accomplished in the three foreign languages English, German and Spanish accompanied by translators. Also registrations will be accomplished in video and picture of the spaces occupied by groups in the collection fields to demonstrate in which conditions the practices happen.

The registrations done during the interview won't be published, but the final report containing anonymous citations will be available for all people involved in the conclusion of the study, including its presentation in scientific meetings and publication in specialized magazines. This project was approved by the Committee of Ethics in Research of FEEVALE RS.

This term, in two copies, is to certify that I, FRANCISCO LOPEZ HIDALGO, agree in participating in a quality of voluntary informer of the scientific project above mentioned. Through this, I give permission to be interviewed and that these interviews are recorded. I am aware that, at the end of the research, the tapes will be extinguished and that the results will be published, however without mentioned or associated to the research. I am aware that there won't be risks for my health and that it won't implicate in moral damages and/or materials on my person. I am aware that I am free to refuse to give answer to certain subjects during the interviews, as well as to remove my consent and to cancel my participation at any time without penalties and without damage to my person. Finally, I know that I will have the opportunity to ask about any subject that I want, and that all should be answered according to my desire.

NAME SIGNATURE

Searcher:

Jussara P. Pinheiro

Interviewee:

FRANCISCO MIGUEL LOPEZ HIDALGO

Witness:

JAIME TRANCOSO FONSECA

Roteiro de elaboração do
Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE

O propósito desta pesquisa científica visa investigar modelo de políticas públicas culturais que orientam as práticas de grupos de dança contemporânea de Porto Alegre, focando interesse em depoimentos de Diretores de grupos de dança e de gestores em exercício, envolvendo membros da sociedade civil e de organizações governamentais de Porto Alegre/ Brasil; região de Andaluzia- Províncias de Sevilha e Granada na Espanha. A participação de estrangeiros servirá como referência sobre modelos de políticas públicas culturais e práticas de grupos, ora denominados informantes, bem como os locais, na busca por modelo de gestão.

Para tanto, serão realizadas entrevistas dirigidas aos informantes visando atingir os objetivos da pesquisa, eventualmente divididas em duas etapas, cada uma podendo durar aproximadamente de uma a duas horas, ou apenas uma, com duração de uma hora.

Serão realizadas nos três idiomas estrangeiros inglês, e espanhol acompanhadas de tradutores, e português em Porto Alegre/ RS/ Brasil.

Também serão realizados registros em vídeo e fotografia dos espaços ocupados por grupos nos campos de coleta a demonstrar em que condições se dão as práticas.

Os registros feitos durante a entrevista não serão divulgados seus autores, tão somente cargos que ocupam se assim consentirem, mas o relatório final contendo citações anônimas que estará a disponível para todos da conclusão do estudo, incluindo sua apresentação em encontros científicos e publicação em revistas especializadas. Este projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da FEEVALE RS.

Este termo, em duas vias, é para certificar que eu, Osmar Meda Frías, concordo em participar na qualidade de informante voluntário do projeto científico acima mencionado. Por meio deste, dou permissão para ser entrevistado e para que estas entrevistas sejam gravadas. Estou ciente de que, ao término da pesquisa, as fitas serão apagadas e que os resultados serão divulgados, porém sem meu nome citado ou associado à pesquisa. Estou ciente de que não haverá riscos para minha saúde e que não implicará em danos morais e/ou materiais sobre a minha pessoa. Estou ciente de que sou livre para recusar a dar resposta a determinadas questões durante as entrevistas, bem como a retirar meu consentimento e cancelar minha participação a qualquer tempo sem penalidades e sem prejuízo a minha pessoa. Por fim, sei que terei a oportunidade para perguntar sobre qualquer questão que eu desejar, e que todas deverão ser respondidas ao meu contento.

“Na condição de estrangeiros, cujo domínio das línguas irmãs – português (Brasil) e espanhol (Espanha), motivo pelo qual, viemos a considerar que o entendimento entre os idiomas citados, compreendendo o envolvimento entre a pesquisadora e o que relato que cedemos, estão de acordo com a veracidade dos fatos. Além, disto, que a linguagem da dança nos aproxima (eu, grupo e pesquisadora), proporcionando um entendimento capaz de fundamentar e dar suporte às questões que ora servem de investigação. Também, comprovamos que as informações que constam neste documento, dizem respeito à “nossa” realidade local, sem que, tenhamos conhecimento sobre a realidade dos grupos de dança da cidade de Porto alegre, ou seja, em nenhum momento fomos movidos por intenções, senão por aquelas que estão atribuídas à nossa competência de informantes.

Também, declaramos, que a nossa intenção foi a de colaborar com a pesquisa científica da colega Jussara Miranda (Brasil, Rio Grande do Sul, Porto Alegre), no intento que a nossa referência possa servir de modelo, para atribuir progresso às políticas culturais de Porto Alegre, enquanto grupo de dança contemporânea referencial da Província de Granada/ Espanha. [exigências do entrevistado].

oportunidade para perguntar sobre qualquer questão que eu desejar, e que todas deverão ser respondidas ao meu contento.

NOME

ASSINATURA

Pesquisador:

Jussara Pinheiro de Miranda

Jussara Pinheiro de Miranda

Entrevistado:

OMAR NESA FRAS (LÍ. DA TE DANZA)

Testemunha:

DULIS FAS (DA TE DANZA. Producción)

Entrevista

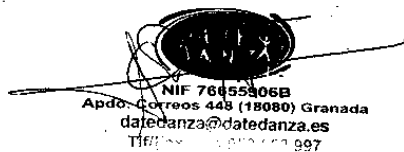
Nº:

2

Local:

~~Sevilla~~ / Bspan
Granada

Data: 20 / 03 / 2009



(02)

**Roteiro de elaboração do
Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE**

O propósito desta pesquisa científica visa investigar modelo de políticas públicas culturais que orientam as práticas de grupos de dança contemporânea de Porto Alegre, focando interesse em depoimentos de grupos de dança em atividade acima de 10 anos e de gestores, ambos em exercício, envolvendo membros da sociedade civil e de organizações governamentais de Porto Alegre/ Brasil; Sevilha e Granada na Espanha, e Berlim na Alemanha. A participação de estrangeiros servirá como referência sobre modelos de políticas públicas culturais e práticas de grupos, ora denominados informantes.

Para tanto, serão realizadas entrevistas dirigidas aos informantes visando atingir os objetivos da pesquisa, eventualmente divididas em duas etapas, cada uma podendo durar aproximadamente de uma a duas horas. Serão realizadas nos três idiomas estrangeiros inglês, alemão e espanhol acompanhadas de tradutores. Também serão realizados registros em vídeo e fotografia dos espaços ocupados por grupos nos campos das práticas.

Os registros feitos durante a entrevista não serão divulgados, mas o relatório final contendo citações anônimas estará disponível para todos da conclusão do estudo, incluindo sua apresentação em encontros científicos e publicação em revistas especializadas. Este projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da FEEVALE RS.

Este termo, em duas vias, é para certificar que eu Antônio TOMAZZI, concordo em participar na qualidade de informante voluntário do projeto científico acima mencionado. Por meio deste, dou permissão para ser entrevistado e para que estas entrevistas sejam gravadas. Estou ciente de que, ao término da pesquisa, as fitas serão apagadas e que os resultados serão divulgados, porém sem meu nome citado ou associado à pesquisa. Estou ciente de que não haverá riscos para minha saúde e que não implicará em danos morais e/ou materiais sobre a minha pessoa. Estou ciente de que sou livre para recusar a dar resposta a

determinadas questões durante as entrevistas, bem como a retirar meu consentimento e cancelar minha participação a qualquer tempo sem penalidades e sem prejuízo a minha pessoa. Por fim, sei que terei a oportunidade para perguntar sobre qualquer questão que eu desejar, e que todas deverão ser respondidas ao meu contento.

NOME

ASSINATURA

Pesquisador:

Jussara Pinheiro de Miranda

Entrevistado:

Testemunha:

Entrevista

Nº:

3

Local: POA

Data:

16 / 04 / 2009

(03)

Roteiro de elaboração do
Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE

O propósito desta pesquisa científica visa investigar modelo de políticas públicas culturais que orientam as práticas de grupos de dança contemporânea de Porto Alegre, focando interesse em depoimentos de Diretores de grupos de dança e de gestores em exercício, envolvendo membros da sociedade civil e de organizações governamentais de Porto Alegre/ Brasil; região de Andaluzia- Províncias de Sevilha e Granada na Espanha. A participação de estrangeiros servirá como referência sobre modelos de políticas públicas culturais e práticas de grupos, ora denominados informantes, bem como os locais, na busca por modelo de gestão.

Para tanto, serão realizadas entrevistas dirigidas aos informantes visando atingir os objetivos da pesquisa, eventualmente divididas em duas etapas, cada uma podendo durar aproximadamente de uma a duas horas, ou apenas uma, com duração de uma hora.

Serão realizadas nos três idiomas estrangeiros inglês, e espanhol acompanhadas de tradutores, e português em Porto Alegre/ RS/ Brasil.

Também serão realizados registros em vídeo e fotografia dos espaços ocupados por grupos nos campos de coleta a demonstrar em que condições se dão as práticas.

Os registros feitos durante a entrevista não serão divulgados seus autores, tão somente cargos que ocupam se assim consentirem, mas o relatório final contendo citações anônimas que estará a disponível para todos da conclusão do estudo, incluindo sua apresentação em encontros científicos e publicação em revistas especializadas. Este projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da FEEVALE RS.

Este termo, em duas vias, é para certificar que eu, Carlota Albuquerque, concordo em participar na qualidade de informante voluntário do projeto científico acima mencionado. Por meio deste, dou permissão para ser entrevistado e para que estas entrevistas sejam gravadas. Estou ciente de que, ao término da pesquisa, as fitas serão apagadas e que os resultados serão divulgados, porém sem meu nome citado ou associado à pesquisa. Estou ciente de que não haverá riscos para minha saúde e que não implicará em danos morais e/ou materiais sobre a minha pessoa. Estou ciente de que sou livre para recusar a dar resposta a determinadas questões durante as entrevistas, bem como a retirar meu consentimento e cancelar minha participação a qualquer tempo sem penalidades e sem prejuízo a minha pessoa. Por fim, sei que terei a oportunidade para perguntar sobre qualquer questão que eu desejar, e que todas deverão ser respondidas ao meu contento.

NOME		ASSINATURA
Pesquisador:	<u>Assessoria de Miconda</u>	<u>[Assinatura]</u>
Entrevistado:	<u>CARLOTA ALBUQUERQUE</u>	<u>[Assinatura]</u>
Testemunha:	<u>Angela Spazzi</u>	<u>[Assinatura]</u>
Entrevista Nº:	<u>01</u>	Local:
Data: <u>15 / 09 / 2008</u>		

(04)

**Roteiro de elaboração do
Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE**

O propósito desta pesquisa científica visa investigar modelo de políticas públicas culturais que orientam as práticas de grupos de dança contemporânea de Porto Alegre, envolvendo membros da sociedade civil e de organizações governamentais de Porto Alegre/ Brasil; Sevilha e Granada na Espanha. A participação de estrangeiros servirá como referência sobre modelos de políticas públicas culturais e práticas de grupos, ora denominados informantes.

Para tanto, serão realizadas entrevistas dirigidas aos informantes visando atingir os objetivos da pesquisa, eventualmente divididas em duas etapas, cada uma podendo durar aproximadamente de uma a duas horas. Também serão realizados registros em vídeo e fotografia dos espaços ocupados por grupos nos campos das práticas.

Os registros feitos durante a entrevista não serão divulgados, mas o relatório final contendo citações anônimas estará disponível para todos da conclusão do estudo, incluindo sua apresentação em encontros científicos e publicação em revistas especializadas.

Este termo, em duas vias, é para certificar que eu Ricardo Henrique concordo em participar na qualidade de informante voluntário do projeto científico acima mencionado. Por meio deste, dou permissão para ser entrevistado e para que estas entrevistas sejam gravadas. Estou ciente de que, ao término da pesquisa, as fitas serão apagadas e que os resultados serão divulgados, porém sem meu nome citado ou associado à pesquisa. Estou ciente de que não haverá riscos para minha saúde e que não implicará em danos morais e/ou materiais sobre a minha pessoa. Estou ciente de que sou livre para recusar a dar resposta a determinadas questões durante as entrevistas, bem como a retirar meu consentimento e cancelar minha participação a qualquer tempo sem penalidades e sem prejuízo a minha pessoa. Por fim, sei que terei a

[Assinatura manuscrita]

oportunidade para perguntar sobre qualquer questão que eu desejar, e que todas deverão ser respondidas ao meu contento.

NOME

ASSINATURA

Pesquisador:

Jussara Pinheiro de Miranda

Entrevistado:

Testemunha:

Entrevista Nº:

Local:

Usina do Cosmétrico
de Porto Alegre / RS

Data: 02 / 06 / 2009

(05)

ANEXO I

Projeto de Lei FUNDO DE APOIO A CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL. Emenda Nº 581.

Projeto de Lei nº 226/2009
Emenda nº 581

Recebido em
10/11/09 às 18h00
Júlio Passuello,
Presidente da Comissão de Finanças,
Orçamento, Planejamento e Controle.

Aumenta Dotação do Projeto/Atividade
9074 – Apoio a Produção Cultural

AUMENTA Dotação do Projeto/Atividade 9074 – APOIO À PRODUÇÃO CULTURAL, do órgão 11 – SECRETARIA DA CULTURA, da Unidade Orçamentária 74 – FUNDO DE APOIO À CULTURA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, da Fonte de Recurso 1 – TESOUROS LIVRES, do identificador de Uso 0 -, no Grupo de Despesa 3 – OUTRAS DESPESAS CORRENTES, Modalidade 90 – APLICAÇÕES DIRETAS, em R\$ 1.335.000,00 (Um milhão, trezentos e trinta e cinco mil reais).

ORIGEM DO RECURSO: o Projeto/Atividade 6359 – APOIO ADMINISTRATIVO E QUALIFICAÇÃO DA INFRA-ESTRUTURA – CC, do Órgão – GOVERNO DO ESTADO, da Unidade Orçamentária 1 – CASA CIVIL DO GABINETE DO GOVERNADOR, da Fonte de Recursos 1 – Tesouros Livres, do Identificador de Uso 0 -, no Grupo de Despesa 3 – OUTRAS DESPESAS CORRENTES, Modalidade 90 – APLICAÇÕES DIRETAS, reduzindo-se deste a importância de R\$ 380.000,00 (Trezentos e oitenta mil reais).

O Projeto/Atividade 6502 – PUBLICIDADE INSTITUCIONAL - SGG, do Órgão – GOVERNO DO ESTADO, da Unidade Orçamentária 3 – SECRETARIA GERAL DE GOVERNO, da Fonte de Recursos 1 – Tesouros Livres, do Identificador de Uso 0 -, no Grupo de Despesa 3 – OUTRAS DESPESAS CORRENTES, Modalidade 90 – APLICAÇÕES DIRETAS, reduzindo-se deste a importância de R\$ 275.000,00 (Duzentos e setenta e cinco mil reais).

O Projeto/Atividade 6361 – APOIO ADMINISTRATIVO E QUALIFICAÇÃO DA INFRA-ESTRUTURA - SGG, do Órgão – GOVERNO DO ESTADO, da Unidade Orçamentária 3 – SECRETARIA GERAL DE GOVERNO, da Fonte de Recursos 1 – Tesouros Livres, do Identificador de Uso 0 -, no Grupo de Despesa 3 – OUTRAS DESPESAS CORRENTES, Modalidade 90 – APLICAÇÕES DIRETAS, reduzindo-se deste a importância de R\$ 200.000,00 (Duzentos mil reais).

O Projeto/Atividade 6362 – APOIO ADMINISTRATIVO E QUALIFICAÇÃO DA INFRA-ESTRUTURA - CM, do Órgão – GOVERNO DO ESTADO, da Unidade Orçamentária 4 – CASA MILITAR DO GABINETE DO GOVERNADOR, da Fonte de Recursos 1 – Tesouros Livres, do Identificador de Uso 0 -, no Grupo de Despesa 3 – OUTRAS DESPESAS CORRENTES, Modalidade 90 – APLICAÇÕES DIRETAS, reduzindo-se deste a importância de R\$ 480.000,00 (Quatrocentos e oitenta mil reais).

Dep. Paulo Borges
Líder de Bancada
Dep. Paulo Borges
Líder da Bancada do DEM

RAUL PONT
DEPUTADO ESTADUAL

MARCO PERAZZO
Deputado Estadual

NELSON HARTER
DEPUTADO ESTADUAL

Cassia Carpes
Deputado Estadual - PTB

Dep. Adroaldo Loureiro
Líder da Bancada do PDT

Gilmar Sossella
Deputado Estadual - PDT

ANDRÉ VILLAVERDE
DEPUTADO ESTADUAL

Dep. Alexandre Postal

JUSTIFICATIVA

A dotação orçamentária destinada inicialmente ao Fundo de Apoio a Cultura (FAC) no valor de R\$ 50.116,00 (cinquenta mil cento e dezesseis reais) é insuficiente para contemplar projetos nas áreas de música, teatro, dança, folclore, cinema e eventos de todo o Rio Grande do Sul. Isto se reforça, principalmente, no momento em que o próprio governo envia a esta casa o projeto de Lei 294/2008 colocando o Fundo de Apoio a Cultura como um dos elementos centrais no sistema de financiamento cultural do Rio Grande do Sul.

É de fundamental importância que a indústria cultural seja fomentada gerando emprego e renda através de iniciativas dos produtores culturais de todo o Rio Grande. O valor inicialmente previsto inviabiliza a movimentação cultural do Estado deixando que dezenas de Festivais, Feiras, Eventos, Rodeios, Seminários, edições de livros e CDs, projetos de pesquisa, filmes sejam viabilizados.

O valor inicialmente previsto para o fundo é inviável impedindo o necessário estímulo cultural do Estado para que a sociedade possa ter acesso à diversidade e riqueza da cultura gaúcha, sem deixar de salientar as peculiaridades de inclusão social que os projetos culturais tem. No estado existem inúmeros projetos artísticos de real interesse cultural, que por falta de financiamento acabam não se tornando públicos.

Nesse sentido, cabe ao Estado criar condições de implementar esses projetos, os quais podem ser perfeitamente viabilizados pelo FAC, desde que o mesmo possua dotação orçamentária para tal.

Paulo Borges
Líder da Bancada do DEM

Deputado ALEXANDRE POSTAL

MARCELO PEREIRA
Deputado Estadual

Kalil Seibe
Deputado Estadual - PDT

RAUL PONT
DEPUTADO ESTADUAL

Cassia Cirpes
Deputado Estadual - PTB

Deputado Adroaldo Loureiro
Líder da Bancada do PDT

Gilmar Sossella
Deputado Estadual-PDT

ADÃO VILLAVERDE
DEPUTADO ESTADUAL

NELSON HARTER
DEPUTADO ESTADUAL

ANEXO J

Documento ofício endossado pela Secretária da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul; Diretora do IEACEN e Diretor da Casa de Cultura Mario Quintana de Porto Alegre em 29 jul. de 2008, em resposta ao encaminhamento da Muovere Cia de Dança de Porto Alegre em 17 jul. 2008.



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
Av Borges de Medeiros, 1501-4º andar- Ala Norte
Porto Alegre- CEP 90119-900

Ofício GAB 339/2008/SEDAC

Porto Alegre, 29 de julho de 2008

Senhora Diretora

Ao cumprimentá-la cordialmente, encaminhamos em anexo, o Parecer do Instituto de Artes Cênicas, sobre a solicitação feita por Vossa Senhoria com relação à cedência de espaço físico.

Atenciosamente,

Assinatura manuscrita de Mônica Leal, em tinta preta, sobre o nome impresso.

Mônica Leal,
Secretária de Estado da Cultura.

Ilustríssima Senhora
Jussara Miranda,
Diretora-Geral da
Mouvere Cia de Dança Contemporânea,
Nesta Capital.



**ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA / SEDAC
INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES CÊNICAS**

Of. 04/08 – IEACEN

Porto Alegre, 17 de julho de 2008

Senhor Diretor

Ao cumprimentá-lo, respondemos o ofício nº32/2008, encaminhado ao Instituto Estadual de Artes Cênicas, solicitando apreciação sobre a correspondência da Srª Jussara Miranda.

O Instituto Estadual de Artes Cênicas é uma instituição pública, que dispõe de salas para ensaios e realização de oficinas, assim como de espaços para construção, reciclagem e armazenamento de cenários, todos destinados à utilização da classe artística do RS, sem discriminação de qualquer espécie.

Cumpre-nos, enquanto servidores públicos, zelar pelo patrimônio, garantir a utilização dos espaços pela classe artística, propor e realizar projetos e administrar com competência e responsabilidade o espaço público, como temos feito ao longo dos anos.

Muitos espetáculos já foram ensaiados nas dependências desta Instituição, sendo esta uma das formas de o poder público concretizar o apoio à cultura.

Citamos alguns exemplos de espetáculos de teatro e de dança que foram construídos no IEACEN-Cenotécnico:

ALMOÇO NA CASA DO SR. LUDWIG, direção de Luciano Alabarse
ESSE PITÊU É UMA PARADA, direção de Jaqueline Pinzon
VELÓRIO À BRASILEIRA, direção de Antonio Carlos Brunet
GRUPO DE PESQUISA de André Mubarak, Alexandra Dias e Michel Capelletti
MACBETH, direção de Patrícia Fagundes
ALTA FIDELIDADE, direção de Jaqueline Pinzon
O ENCANTO DAS ÁGUAS, direção de Márcio Santos
BILD, direção de Jussara Miranda
ANTÍGONA, direção de Luciano Alabarse
PANDOLFO NO REINO DA BESTOLÂNDIA, direção de Patrícia Fagundes
O LIVRO DE CATARINA, direção de João Ricardo
Axys Sillabus, oficina de dança com Hilary Flecha
AS LOUCURAS DE UM PIERRÔ APAIXONADO, direção de Rodrigo Westeuter
SOFÁ, direção de Marcelo Adams
HELDENPLATZ, direção de Luciano Alabarse
PAI CONTRA MÃE, direção de Paulo Brody
ARI AREIA, UM GRÃOZINHO APAIXONADO, direção de Airton Oliveira



**ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA / SEDAC
INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES CÊNICAS**

OS SOBREVIVENTES, direção de Marcelo Aquino
SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, direção de Patrícia Fagundes
DIÁLOGO SOBRE UM TRAPICHE, direção de Sérgio Silva
PETER PAN E O RESGATE DE SININHO, direção de Diego Perotto
HAMLET, direção de Luciano Alabarse
ZONA CONTAMINADA, direção de Sergio Etchichury e Kike Barbosa
MOVIMENTO PROGRESIVO, direção de Jussara Miranda
MAMÃE FOI PRA O ALASKA, direção de Ramiro Silveira
NEGATIVO CONSTRUÍDO, oficina de Jussara Miranda
MEDÉIA, direção de Luciano Alabarse
PROJETO CASA BILD, direção de Jussara Miranda
RECONHECE?, direção de Cibele Sastre
A ELAS – EXPERIMENTO FLUXO direção de Didi Pedone
UM CORPO BEM DE PERTO, direção de Luciana Paludo
POR BAIXO DA MESA direção de Diego Mac
ÉDIPO, direção de Luciano Alabarse
A MEGERA DOMADA, direção de Patrícia Fagundes
RE-SINTOS, direção de Jussara Miranda
AS APARÊNCIAS NÃO ENGANAM, direção de Alexandre Bizarro

As produções citadas acima são apenas alguns exemplos da riqueza e da diversidade da produção gaúcha na área das artes cênicas. Em todas elas, foi fundamental o apoio do Instituto Estadual de Artes Cênicas da Secretaria de Estado da Cultura, através da disponibilização de local de ensaio e construção de cenário – elementos absolutamente indispensáveis para a concretização de um espetáculo de teatro ou de dança.

Podemos, ainda, acrescentar que o IEACEN disponibiliza um depósito no Centro Cenotécnico, o qual armazena cenários de cerca de quarenta espetáculos, pois as produções cênicas apresentam-se em muitos locais e cidades, ao longo dos anos, necessitando de um espaço para ficarem guardados entre uma apresentação e outra.

Os espaços do IEACEN-Centro Cenotécnico são públicos, abertos ao uso da comunidade artística por um tempo determinado (de acordo com o contrato, um prazo máximo de três meses) ao final do qual, outra produção começa a ser preparada e, dessa forma, a criação, materialização e difusão artística se concretiza.

Sendo públicos, os espaços do IEACEN não podem ser entregues ao monopólio de uma empresa particular, pois, além de cercear a criação artística, vetar o exercício profissional do artista, diminuir o mercado de trabalho, aumentar o desemprego, restringir o apoio à cultura, dificultar a difusão da arte, ferir a democracia e censurar a produção e montagem de obras de arte; também viola



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA / SEDAC
INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES CÊNICAS

princípios elementares da Lei, que garantem o uso de serviços públicos pelo público e não sua posse por empresas particulares.

A Muovere Cia de Dança tem o direito à utilização do espaço para ensaios, da mesma maneira que todas as Cias gaúchas de Teatro e Dança: mediante agendamento prévio e assinatura de contrato. Esse contrato prevê, para todos os usuários, um período de utilização de, no máximo, três meses, a fim de permitir o uso amplo e democrático do espaço e evitar o monopólio das salas por parte de empresas particulares. Em anexo, uma cópia do referido contrato mostrará que, assim como todos os outros artistas, a Muovere tem direito ao uso do espaço e deve respeitar as normas de utilização, uma vez que é imprescindível a existência de acordos e contratos para que a vida em sociedade se mantenha no nível do respeito e da cordialidade.

A Muovere não tem o direito de exigir a posse do espaço para seu uso particular, uma vez que se trata de espaço de público, destinado a atender as necessidades da produção artística do RS.

Nossos espaços são abertos a todos os artistas gaúchos do teatro e da dança, para que eles criem, executem, construam seus espetáculos, cenários e difundam, cada vez mais, a cultura gaúcha no Estado, no país e no exterior.

Nosso SIM ao respeito por todos os artistas criadores do nosso Estado, nosso SIM à liberdade artística, nosso SIM à diversidade, nosso SIM ao uso democrático do patrimônio público, nosso SIM ao respeito à legislação.

Atenciosamente,


ROSA CAMPOS VELHO
Diretora do IEACEN
SEDAC

Ilmo Sr.
Luis Armando Capra Filho
Diretor da CCMQ
Diretor do Departamento Artístico da SEDAC

ANEXO K

Resumo Executivo do Plano Estratégico para Cultura de Andaluzia [35 ps]. Folha de rosto; p. 3; 4; 16; 17 e 18.



(Folha de rosto)



Con la aprobación por el Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía del Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía (PECA), esta Consejería pone a disposición de los andaluces y andaluzas un instrumento que será el referente de las políticas culturales de esta Comunidad para los próximos cuatro años. Para ello, hemos realizado un considerable esfuerzo durante gran parte de esta legislatura para impulsar la construcción de un documento que fuera un hito en el desarrollo de este sector en nuestra tierra.

En este documento, se hallan presentes todas las dimensiones culturales, desde el patrimonio histórico hasta la creatividad artística. Nuestro objetivo ha sido siempre que fuera el reflejo fiel de una nueva forma de valorar la cultura, que la concibe como derecho ciudadano y como recurso social y económico.

Su desarrollo ha supuesto un rico debate, donde se han puesto de manifiesto las múltiples vertientes que tiene la Cultura en la sociedad actual de la información y del conocimiento. Hemos comprobado cómo estas sociedades avanzadas trabajan para lograr un mejor acceso de la ciudadanía a los recursos culturales y una mayor participación de los miembros de esa ciudadanía en la configuración de la oferta.

La participación y el consenso han sido los ejes sobre los que se ha construido este Plan. Tras un análisis de la realidad compartido con los protagonistas de los hechos culturales, hemos

abordado los programas para desarrollar toda la potencialidad de subsectores como el Libro, los Museos, las Industrias Culturales, el Audiovisual, los Archivos, las Artes Escénicas, el Flamenco... En definitiva, son 479 programas con una financiación aparejada de más de 740 millones de euros que nos ha de permitir dar el salto cualitativo que nos hemos propuesto para el próximo cuatrienio.

El PECA se ha diseñado según una metodología que lo hace evaluable y que nos va a permitir analizar cómo progresamos en ámbitos básicos como la democratización de los servicios que se prestan en este ámbito, la incorporación de las nuevas tecnologías, el crecimiento y consolidación de las industrias culturales, las estrategias de cooperación, los criterios para una gestión pública más eficaz o la propagación de los valores que fomentan la convivencia armónica entre diferentes.

Estamos convencidos de que el crecimiento y la revalorización de los recursos culturales de nuestra Comunidad tendrá en este Plan su mejor aliado. Desde la administración cultural andaluza, nos proponemos trabajar para avanzar en nuestra capacidad de relación y coordinación con el resto de agentes públicos y privados. El objetivo básico para los próximos cuatro años es potenciar la creatividad y la innovación, fuentes de todo proceso cultural.

Rosa Torres Ruiz
Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía

3



Cuando a finales de 2004 el equipo de hombres y mujeres, que en esta Legislatura asumimos la dirección de la administración pública cultural en Andalucía, nos planteamos cómo dar un salto cualitativo en la manera de elaborar la política cultural, pensamos en que lo más novedoso sería incorporar el enfoque estratégico al diseño de estas políticas. En la actualidad, el sector Ocio y Cultura aporta una cifra cercana al 4 % del PIB nacional, y además, absorbe cerca del 8 % de la población ocupada, y 4,1 millones de europeos trabajan en el sector cultural. Es justo, por tanto, que devolvamos esta contribución con nuevos instrumentos para su desarrollo, y es necesario por tanto aplicar a la Cultura los mismos instrumentos que aplicamos a los sectores tradicionalmente considerados productivos.

El proceso de elaboración de este Plan ha supuesto una rica e intensa experiencia, donde se han estrechado las relaciones entre los protagonistas de la realidad cultural. Así mismo, han surgido otras nuevas que han aportado nuevos enfoques que sin duda van a enriquecer estas actividades. Este nuevo rumbo va a suponer, sin duda, un punto de partida en la configuración de una red por donde circule, en un próximo futuro, todo el caudal de conocimiento y competencias, que enriquecerán el paisaje cultural de nuestra tierra.

4

De estas relaciones ha surgido una nueva dimensión que poco a poco va tomando carta de naturaleza, cual es la importancia que la vertiente económica va adquiriendo en el terreno de la creación artística, la conservación y puesta en valor del patrimonio, la actividad museística,... siendo considerada ya la Cultura, como un sector económico con un alto potencial de contribución a la creación de riqueza y empleo.

Otro de los ejes que sin duda van a tener la posibilidad de desarrollar toda su energía con este Plan, va a ser la aplicación de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación al desarrollo de los programas culturales, creando nuevas posibilidades tanto para la difusión y promoción, como en la elaboración de nuevas experiencias creativas. Nuestro propósito es conseguir que todos nos hagamos amigos de las nuevas tecnologías para facilitar y democratizar el acceso a la cultura

Por ello, todos y cada uno de los programas que se integran en este Plan, han sido concebidos con el objetivo de revalorizar la Cultura en Andalucía y tienen como eje la satisfacción y bienestar de los ciudadanos y ciudadanas de nuestra Comunidad. En el desarrollo de los mismos, queremos tener la posibilidad de encontrar a nuevos socios, todos aquellos que tengan algo que aportar a los mismos, así como cooperar con aquellos otros que incorporen en sus proyectos estos principios.

Nuestro deseo es que con la puesta en marcha de este Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía, sean muchos los que puedan ver hechos realidad sus proyectos, y que la Cultura sea también un vehículo para los andaluces y las andaluzas sean más felices.

José María Rodríguez Gómez
Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía
Coordinador del PECA

1

música, danza y teatro

Objetivo específico 1. Fomentar la cultura musical en Andalucía

Resultado esperado 1.1. Se crean y difunden nuevas obras musicales de calidad y se impulsan proyectos de creación innovadores

Línea de Acción 1.1.1. Aumentar el repertorio de obras musicales de calidad

- Programa 1.1.1.1. Ciclos de música contemporánea
- Programa 1.1.1.2. Encargos de música
- Programa 1.1.1.3. Curso de composición

Línea de Acción 1.1.2. Impulsar proyectos de creación innovadores en el ámbito de otras músicas

- Programa 1.1.2.1. Talleres de creación de músicas alternativas (jazz, pop-rock, música electrónica)

Resultado esperado 1.2. Se promueve una formación especializada de intérpretes

Línea de Acción 1.2.1. Dotar a los intérpretes de una oferta formativa especializada

- Programa 1.2.1.1. Orquesta Joven de Andalucía / Coro Joven de Andalucía
- Programa 1.2.1.2. Formación de coros y bandas de música
- Programa 1.2.1.3. Colaboración con concursos especializados de interpretación musical

Resultado esperado 1.3. Se promocionan solistas y formaciones andaluces en festivales, ferias y circuitos tanto a nivel autonómico como nacional e internacional

Línea de Acción 1.3.1. Inventariar y difundir los recursos musicales de Andalucía

- Programa 1.3.1.1. Plataforma digital para músicos andaluces
- Programa 1.3.1.2. Acuerdos institucionales con la RTVA

Línea de Acción 1.3.2. Promocionar los circuitos de música en Andalucía

- Programa 1.3.2.1. Circuito de Pop-Rock Andalucía
- Programa 1.3.2.2. Circuito Andaluz de Música
- Programa 1.3.2.3. Programa sinfónico de Andalucía
- Programa 1.3.2.4. Programas de jazz
- Programa 1.3.2.5. Colaboración con festivales
- Programa 1.3.2.6. Festival de Música Española de Cádiz
- Programa 1.3.2.7. Festival de Músicas Urbanas

Línea de Acción 1.3.3. Potenciar la promoción exterior de los músicos andaluces

- Programa 1.3.3.1. Ayudas a la producción discográfica
- Programa 1.3.3.2. Promoción en ferias internacionales
- Programa 1.3.3.3. Ayudas a giras y asistencia a festivales

Resultado esperado 1.4. Se impulsa la investigación, recuperación y difusión del patrimonio musical andaluz

Línea de Acción 1.4.1. Recuperar y conservar el patrimonio musical andaluz

- Programa 1.4.1.1. Potenciación del Centro de Documentación Musical de Andalucía
- Programa 1.4.1.2. Ayudas a la investigación musical

Línea de Acción 1.4.2. Revalorizar y difundir el patrimonio musical andaluz

- Programa 1.4.2.1. Red de Festivales de Música Antigua
- Programa 1.4.2.2. Plan de Fomento del Órgano Histórico Andaluz
- Programa 1.4.2.3. Programa de apoyo a conjuntos orquestales y corales que recuperen patrimonio musical andaluz
- Programa 1.4.2.4. Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía

Objetivo específico 2. Reducir/eliminar el déficit del mercado de danza

Resultado esperado 2.1. Se aumenta la producción coreográfica en Andalucía

Línea de Acción 2.1.1. Crear producción propia de danza de calidad

- Programa 2.1.1.1. Producciones propias del Centro Andaluz de Danza (CAD)

Línea de Acción 2.1.2. Impulsar iniciativas privadas de producción coreográfica

- Programa 2.1.2.1. Ayudas al sector privado para la producción de coreografías (medidas de apoyo al tejido profesional de danza)
- Programa 2.1.2.2. Coproducciones con el sector privado de la danza

Resultado esperado 2.2. Se aumenta el nivel de profesionalización y cualificación del sector de la danza en todas sus vertientes

Línea de Acción 2.2.1. Impulsar la formación profesional de bailarines

- Programa 2.2.1.1. Formación profesional en danza contemporánea
- Programa 2.2.1.2. Formación profesional de clásico español
- Programa 2.2.1.3. Formación profesional de danza clásica

Línea de Acción 2.2.2. Impulsar la formación de coreógrafos y de gestores y técnicos de cultura

- Programa 2.2.2.1. Formación de coreógrafos
- Programa 2.2.2.2. Formación de gestores de danza

Línea de Acción 2.2.3. Promover la profesionalización del sector de la danza

- Programa 2.2.3.1. Nuevas medidas de financiación

Resultado esperado 2.3. Se conforma una amplia red de promoción y distribución de espectáculos de danza andaluces

Línea de Acción 2.3.1. Contribuir a la distribución de espectáculos andaluces de danza

- Programa 2.3.1.1. Colaboración con festivales y ferias para programar representaciones de compañías andaluzas
- Programa 2.3.1.2. Creación del Circuito de Danza de Calle Andaluz
- Programa 2.3.1.3. Programa de danza en colaboración con las universidades andaluzas
- Programa 2.3.1.4. Creación del Circuito de Danza en los Museos
- Programa 2.3.1.5. Acuerdos con teatros públicos andaluces, para la creación de un red estable de exhibición (REDDANZA)

Línea de Acción 2.3.2. Promocionar la danza en Andalucía como arte y cultura escénica

- Programa 2.3.2.1. Campañas de promoción de

- Programa 2.3.2.2. Muestra de Danza de Andalucía (MUDA)

- Programa 2.3.2.3. Certamen coreográfico andaluz

- Programa 2.3.2.4. Distribución de materiales realizados por el Centro

Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía

Resultado esperado 2.4. Se impulsa la recuperación, conservación e investigación del patrimonio coreográfico andaluz

Línea de Acción 2.4.1. Recuperar y conservar el patrimonio coreográfico andaluz

- Programa 2.4.1.1. Recuperación del patrimonio coreográfico

Línea de Acción 2.4.2. Implicar a las universidades andaluzas en la investigación del patrimonio coreográfico

- Programa 2.4.2.1. Incentivo a la investigación coreográfica en la universidad

Objetivo específico 3. Garantizar una amplia oferta de espectáculos de teatro, donde se contemplen todos los géneros y todos los públicos

Resultado esperado 3.1. Se diversifica la producción teatral andaluza

Línea de Acción 3.1.1. Incrementar las líneas de producción propia (Centro Andaluz de Teatro) de diferentes géneros teatrales

- Programa 3.1.1.1. Incremento de la producción propia de diferentes géneros teatrales (Centro Andaluz de Teatro)

Línea de Acción 3.1.2. Impulsar iniciativas privadas de producción y coproducción teatral

- Programa 3.1.2.1. Colaboración con el sector privado (ayudas a la producción)
- Programa 3.1.2.2. Fomento de la coproducción público-privada

Resultado esperado 3.2. Mejora la formación específica y profesionalización del sector y de todos los agentes implicados en la gestión del teatro

Línea de Acción 3.2.1. Consolidar la formación escénica, técnica, artística y gerencial como alternativa de formación teatral especializada

- Programa 3.2.1.1. Formación técnica, artística y gerencial. Comercialización y distribución
- Programa 3.2.1.2. Colaboración con escuelas privadas de especial interés
- Programa 3.2.1.3. Ayudas estudios especializados (becas)

Línea de Acción 3.2.2. Dotar a los profesionales y agentes del sector de herramientas eficaces para la gestión empresarial y para su normalización

- Programa 3.2.2.1. Promoción de nuevas empresas de comercialización y distribución de espectáculos
- Programa 3.2.2.2. Nuevas medidas de financiación

Resultado esperado 3.3. Se establece una óptima distribución, exhibición y promoción de representaciones/compañías que garanticen el acceso y disfrute de todos los andaluces al teatro

Línea de Acción 3.3.1. Contribuir a la distribución de espectáculos teatrales andaluces

- Programa 3.3.1.1. Red de espacios escénicos autonómica
- Programa 3.3.1.2. Ayudas a la distribución
- Programa 3.3.1.3. Ferias de teatro de la comunidad autónoma
- Programa 3.3.1.4. Circuitos de teatro
- Programa 3.3.1.5. Ampliación del ámbito territorial de distribución de las producciones del Centro Andaluz de Teatro

Línea de Acción 3.3.2. Mejorar la imagen y conocimiento de los productos escénicos andaluces dentro y fuera de nuestra comunidad

- Programa 3.3.2.1. Campaña de promoción en medios de comunicación de masas
- Programa 3.3.2.2. Jornadas y congresos del sector
- Programa 3.3.2.3. Ayuda a festivales
- Programa 3.3.2.4. Acuerdos de intercambio con otras comunidades autónomas

Resultado esperado 3.4. Se impulsa la recuperación, conservación e investigación del patrimonio teatral andaluz y de las Artes Escénicas

Línea de Acción 3.4.1. Recopilar y documentar el patrimonio teatral andaluz

- Programa 3.4.1.1. Nuevos programas del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.

Línea de Acción 3.4.2. Poner en valor el patrimonio teatral andaluz

- Programa 3.4.2.1. Rutas del teatro en Andalucía
- Programa 3.4.2.2. Museo del Teatro de Andalucía

Objetivo específico 4. Potenciar la formación de nuevos públicos para la música, el teatro y la danza

Resultado esperado 4.1. Se facilita el acercamiento de nuevos públicos al mundo de la música

Línea de Acción 4.1.1. Facilitar el acercamiento de los niños al mundo de la música

- Programa 4.1.1.1. Programas formativos en Abecedaria y festivales

Línea de Acción 4.1.2. Desarrollar el interés y la apreciación de la música entre el público andaluz

- Programa 4.1.2.1. Cursos en convenio con las universidades andaluzas para la apreciación de la música
- Programa 4.1.2.2. Formación de gestores y de técnicos de festivales

Resultado esperado 4.2. Se facilita el acercamiento de nuevos públicos al mundo de la danza

Línea de Acción 4.2.1. Facilitar el acercamiento de los niños al mundo de la danza

- Programa 4.2.1.1. Colaboración con la Consejería de Educación para la organización de actividades extraescolares de danza infantil

Línea de Acción 4.2.2. Facilitar el acercamiento de los niños al mundo de la danza

- Programa 4.2.2.1. Creación de la revista de danza de Andalucía

Resultado esperado 4.3. Se facilita el acercamiento de nuevos públicos al mundo del teatro

Línea de Acción 4.3.1. Facilitar el acercamiento de los niños al mundo del teatro

- Programa 4.3.1.1. Colaboración con la Consejería de Educación para la organización de proyectos escolares de teatro infantil y juvenil

- Programa 4.3.1.2. Creación de nuevos públicos. Abecedaria

Objetivo específico 5. Dotar a la Comunidad Autónoma de Andalucía de una infraestructura escénica que permita un mejor acceso al hecho musical, teatral y de danza y mejorar las condiciones de producción, difusión y ensayo

Resultado esperado 5.1. Se adecuan las infraestructuras escénicas existentes a las necesidades y requerimientos de espectáculos y espectadores

Línea de Acción 5.1.1. Adecuar los espacios escénicos de titularidad pública

- Programa 5.1.1.1. Adecuación acústica de los teatros de la Consejería
- Programa 5.1.1.2. Plan de rehabilitación de espacios escénicos

Línea de Acción 5.1.2. Promover la adecuación de espacios escénicos privados

- Programa 5.1.2.1. Ayudas para rehabilitación y acondicionamiento de las salas privadas

Resultado esperado 5.2. Se dispone de una suficiente infraestructura para la producción, difusión y ensayo musical, teatral y de danza en Andalucía

Línea de Acción 5.2.1. Dotar de nuevas infraestructuras escénicas de titularidad pública

- Programa 5.2.1.1. Sede para el Centro Andaluz de Danza
- Programa 5.2.1.2. Salas de ensayo de titularidad pública
- Programa 5.2.1.3. Plan de construcción de nuevos espacios escénicos

Línea de Acción 5.2.2. Promover la creación de nuevas infraestructuras escénicas de titularidad privada

- Programa 5.2.2.1. Salas de ensayo de titularidad privada

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](#)