

**ECONOMIA DA DANÇA:  
PRODUÇÃO SUBSIDIADA, CONSUMO E MERCADOS EM SÃO PAULO\***

**DANCE ECONOMY:  
SUBSIDIZED PRODUCTION, CONSUMPTION AND MARKETS IN SÃO PAULO**

Dr. Henrique Rochelle \*\*  
Prof. Dr. Marcelo Milan (Orientador) \*\*\*

**RESUMO**

Este artigo propõe um estudo da dança na cidade de São Paulo enquanto setor econômico, através de sua comparação e contraste com um modelo de mercado subvencionado proposto em estudos da dança contemporânea na França. O modelo identifica uma organização em três pilares — de subvenção, compra e coprodução de espetáculos —, os quais são investigados frente à realidade de São Paulo, e apresentados com relação a suas lógicas de produção e de consumo, e com um panorama detalhado das políticas públicas aplicáveis ao setor, nas esferas municipal, estadual e federal. A partir da realização de entrevistas semiestruturadas com agentes do campo, e com referências à literatura econômica focada nas artes cênicas, são caracterizadas e discutidas as particularidades dos produtores, dos produtos e da demanda da dança. A pesquisa considera que o modelo proposto funciona para a análise econômica da realidade em São Paulo, com uma distinção fundamental na dominância entre seus três pilares, observando a quase inexistência de processos de coprodução; uma dependência significativa da subvenção para a manutenção parcial das companhias e para a criação de suas obras; e o papel crucial de um mercado intermediário subvencionado — ainda que extremamente concentrado — na realização de vendas das apresentações, e, portanto, nas oportunidades de remuneração no setor.

**Palavras-chave:** Dança. Economia. Mercado Subvencionado. Políticas Públicas de Cultura. Consumo.

**ABSTRACT**

This article proposes a study of dance as an economic sector in the city of São Paulo, by its comparison and contrast with a subsidized market model proposed by studies of contemporary dance in France. The model identifies an organization based on three pillars — subsidy, purchase, and co-production of shows — which are investigated in relation to the reality of São Paulo, and presented in terms of their production and consumption logics, along with a detailed overview of applicable public policies at the municipal, state, and federal levels. Through semi-structured interviews with the dance field agents and references to economic literature focused on performing

---

\* Artigo submetido ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Economia da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Economia, área de concentração: Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas, Porto Alegre, mai. 2024.

\*\* Mestre e Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Pós Doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. Professor, pesquisador e consultor. E-mail: rochelle.hrq@gmail.com.

\*\*\* Professor da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS. Doutor em Economia. E-mail: marcelo.milan@ufrgs.br.

arts, the study characterizes and discusses peculiarities of dance producers, products, and demand. The research considers that the proposed model works for analyzing the economy of dance in São Paulo, with a fundamental distinction regarding the dominance among its three pillars, noting an almost non-existent co-production processes; a significant dependency on subsidies for partial maintenance of companies and for the creation of their works; and the crucial role of a subsidized intermediary market — albeit extremely concentrated — in sales of performances, and, therefore, in revenue opportunities within the sector.

**Keywords:** Dance. Economy. Subsidized market. Cultural Public Policy. Consumption.

## 1 INTRODUÇÃO

O estudo da dança enquanto setor econômico estimula uma discussão sobre dois campos que nem sempre são elaborados de forma conjunta. O avanço das pesquisas em economia da cultura têm oferecido abordagens e relatos cada vez mais interessantes, considerando, no entanto, os diversos subsectores da cultura de forma agregada. Ao se discutir a cultura como um todo, tornam-se menos evidentes algumas distinções notáveis entre as artes, as indústrias criativas, e as culturas tradicionais, por exemplo. O mesmo processo se dá frente à percepção das diferenças entre os próprios setores artísticos, eixo relevante para esta pesquisa.

Elaborados sob o guarda-chuva das artes cênicas, encontramos alguns entendimentos mais setorializados. Porém, enquanto campo, as artes cênicas incluem teatro e dança, mas também performance, circo, e mesmo música ao vivo, dependendo das referências utilizadas, o que implica um primeiro desafio na consideração desse conjunto e de seus pares constituintes. Um segundo desafio se coloca quando se observa que, entre esses pares, muitas distinções são notáveis, no que tange aos valores que por eles circulam, os meios de fomento disponíveis, o acesso e interesse do público, a disposição a pagar, e os valores de ingresso praticados no mercado. Essas distinções tornam a consideração das artes cênicas como um todo uma excelente abordagem inicial, mas uma complexa fonte de informação segmentada sobre os subsectores que a integram.

Para discutir a dança enquanto setor econômico, este artigo parte do estudo e referência à literatura econômica produzida em abordagens setorializadas nas artes cênicas, às quais adiciona reflexões especificamente elaboradas sobre a dança em São Paulo. A principal dessas referências apresenta um modelo econômico que Germain-Thomas (2012) elabora para a caracterização do mercado subsidiado da dança contemporânea francesa, no qual se observa uma estrutura de sustentação tripartida em processos de subsídio, de venda, e de coprodução de espetáculos. Este modelo é aqui utilizado para avaliar o mercado da dança na cidade de São Paulo, a partir de uma apresentação, comparação e contraste de suas estruturas, caracterização das políticas públicas que agem sobre o setor, coleta de dados de projetos desenvolvidos, e entrevistas realizadas com agentes.

Temporalmente, o artigo se debruça sobre aspectos atuais do campo, oferecendo alguns paralelos históricos, mas operando através da coleta e análise de dados atuais, sobretudo dos anos de 2022 e 2023. Cumpre destacar, no entanto, que o momento analisado testemunha a transição do pós-pandemia, e que as particularidades do período pandêmico e de sua superação têm efeitos ainda não necessariamente captáveis pelos agentes do setor bem como pelos diversos públicos e consumidores / fruidores de cultura.

O artigo está organizado da seguinte forma: a seção dois realiza um panorama da discussão da dança enquanto setor econômico, apresentando o estado do pensamento nesse campo de intersecção, que se ilustra com a reflexão de pesquisadores advindos tanto da dança como da economia. Na sequência, apresenta-se o modelo francês e suas particularidades, e uma comparação

fundamental com a realidade da dança em São Paulo, que justifica a proposta de aproximação do modelo, e aponta os tópicos fundamentais de contraste que demandam investigação. Esses tópicos são os assuntos das seções seguintes.

A terceira seção do artigo faz uma revisão detalhada das políticas públicas existentes para o apoio da dança produzida em São Paulo, organizadas por esfera administrativa (municipal, estadual e federal), permitindo um panorama do entendimento das possibilidades de utilização do subsídio por esse setor, além de dados fundamentais da utilização real desses recursos, e de sua demanda, expressa pelo interesse que os agentes têm nos instrumentos. Para esta caracterização, são usados dados primários coletados junto às diversas esferas de administração, em sites, ferramentas de busca, instrumentos ligados à transparência da administração pública, publicações de diários oficiais, editais de seleção, atas de comissões, e materiais de compilação de dados quando produzidos pelas instâncias de gestão.

Finalmente, a quarta seção parte de entrevistas semiestruturadas realizadas com agentes do setor para elaborar acerca de suas percepções do campo, e de suas práticas econômicas e de gestão de grupos de dança que se inserem nesse mercado. Junto desses dados, outras pesquisas quantitativas são cotejadas para apresentar como essas percepções se demonstram em escalas maiores, e recorre-se à literatura econômica para trazer explicações e caracterizações acerca dos produtores, dos produtos, e da demanda da dança em São Paulo. Os dados obtidos com os agentes permitem uma importante ilustração de algumas práticas do setor, ainda que sua restrição quantitativa e metodológica não permita sua extrapolação para o setor como um todo.

Através dessa organização, de levantamento e consolidação originais de dados primários fundamentais, e análise da literatura, intenciona-se uma contribuição relevante para um universo de pesquisa relativamente limitado e carente. Tal contribuição é essencial para o avanço da análise econômica deste setor, mas sobretudo, para oferecer subsídios à gestão das políticas públicas que o afetam, tão carentes de análises setorialmente aprofundadas.

O artigo apresenta, então, uma caracterização coerente do setor econômico da dança em São Paulo, amparada por uma comparação e contraste com um modelo econômico criado a partir do mercado francês. Frente a ele, são identificados os pontos de convergência e divergência que sustentam essa aproximação, e apresentados os indícios da verificação de particularidades fundamentais. Algumas dessas particularidades são aqui apresentadas e discutidas, e outras são apontadas enquanto caminhos relevantes para estudos futuros dentro do campo da economia da dança.

## **2 O SETOR ECONÔMICO DA DANÇA**

Os pesquisadores da área de dança que refletem sobre a sua economia normalmente observam dois problemas fundamentais nesse cruzamento de áreas. Primeiramente, comentam uma rejeição do campo em discutir o seu aspecto econômico, traduzida em "indisponibilidade e indisposição" (Barbosa, 2016, p. 55) de seus agentes se debruçarem sobre tais questões. Frequentemente tida como uma preocupação incompatível com a natureza estética das artes, a consideração econômica arrisca ser lida como um desvio da preocupação fundamental da área, ao colocar o artista como trabalhador, os grupos como empresas, o público como consumidor e estabelecer paralelos de relações que são historicamente evitadas no discurso sobre a arte. Essa oposição pode oferecer uma explicação para a pequena produção especializada acerca da dança enquanto setor econômico.

Em segundo lugar, observa-se, a partir dos pesquisadores da dança, uma necessidade notável de identificação e reconhecimento da multiplicidade de práticas e modos de fazer

associados ao setor da dança (Guarato, 2018). Ao defender a multiplicidade, os autores enfatizam que a dança não é uma coisa única, que os modos de administrar, de produzir, de vender, de negociar, e de consumir dança (todos esses, termos que geram intenso embate frente ao tópico anteriormente levantado) são variados, e notavelmente distintos entre as diferentes práticas da dança. Aqui, não se deseja, nem seria possível, pacificar essa questão. Mas sua existência torna necessário um preâmbulo que identifique quais as práticas e compreensões da dança são abordadas por essa pesquisa. Ou seja, quais são os setores, dentro do subsetor da dança, que são considerados e investigados, e dos quais são recolhidos os materiais que alimentam as discussões aqui levantadas.

Uma segmentação inicial, e fundamental, localiza entre as práticas de dança uma diferença notável entre aquelas que se entendem através de uma proposta artística-estética, a dança vista como forma de arte. Ela se distingue, por exemplo, da dança associada às práticas sociais, que englobam manifestações populares e eventos de socialização. A discussão do mercado ligado às danças de práticas sociais incluiria uma consideração de clubes, danceterias, bailes, fluxos, festivais, eventos religiosos, e festas, entre outras ocasiões. O outro campo, o de interesse específico desta pesquisa, trata da dança considerada como arte: as formas de manifestação cênica, em que existe apresentação de obras, nas quais se determina de partida uma distinção entre quem faz e quem assiste a cada apresentação de dança. Neste subsetor da dança, se observam variados níveis de especialização dos produtores. A especialização determina a variedade daquilo que é produzido, e cria sistemas de acesso e contato com seus produtos, que se assemelham aos demais setores artísticos ao estipular ocasiões de apresentação e diversos e distintos sistemas para seu custeio.

Essas duas segmentações da dança, grosseiramente definidas, ainda que possam ambas integrar o que se chamaria de forma ampla de “economia da dança”, retratam campos bastante distintos em matéria de: organização das empresas (e mesmo a existência de empresas e pessoas jurídicas bem definidas), formas de obtenção de recursos, estrutura de circulação de valores, sistemas de produção, tipos de produto final gerado, formas de distribuição desses produtos, formas de monetização dos produtos, disposição a pagar dos consumidores, e consumo de bens associados ao produto de dança. Como aqui o interesse é mais circunscrito, as abordagens e os exemplos considerados se referem restritivamente ao campo da dança entendida como forma e manifestação artística.

Dentro desse campo da dança-arte, no entanto, ainda há notável variedade de práticas, formas de pensamento, propostas artísticas, estéticas, mercadológicas, e de existência. Por exemplo, a discussão dos fatores econômicos na análise de uma companhia estável, mantida por um grande teatro público com verba pública, e o sistema de venda de ingressos das apresentações dessa companhia, é bem distinta da discussão sobre grupos e artistas sem garantias de subsídio continuado, que operam através de verbas pontuais, e produzem apresentações para as quais às vezes nem mesmo podem cobrar ingressos.

Os estilos de dança, os tamanhos das companhias, os circuitos que integram, os espaços em que se apresentam, as oportunidades a que têm acesso, a possibilidade de comercialização, e a disposição a pagar do público diferenciam, dentro da dança enquanto arte, outros tantos modos de fazer. Pesquisas sobre dança e economia propostas a partir do campo da dança apresentam uma valorização dessa especificidade, frequentemente se mostrando mais orientadas pelos “anseios inerentes aos artistas envolvidos no processo” (Guarato, 2018, p. 42), se distanciando, portanto, do que qualificam como um “viés economicista (como o fazem produtores, governantes e estudos estatísticos)” (Guarato, 2018, p. 42). Aproximam-se, assim, das abordagens sociológicas e antropológicas, que enfatizam o sujeito-artista da dança, e o aspecto econômico envolvido na sua

existência, trabalho e produção. Mas não consideram o setor em sua totalidade, porque param suas discussões no produto final, dada a visão de que a discussão do consumo pudesse se enquadrar no dito viés economicista.

Confrontando a perspectiva que evita certos elementos do campo econômico, outros autores destacam a necessidade dessa proximidade: “para que a dança contribua com a mudança social, bem como para avançar enquanto campo, ela deve tornar-se mais consciente, enquanto uma economia em si, da sua relação com economia em um sentido mais amplo” (Paramana, 2017, p. 76). Aqui, em diálogo com essa proposta de entendimento da dança frente a setores mais amplos do pensamento econômico, propõe-se que o entendimento da dança enquanto setor econômico não pode se limitar nem só à discussão de sua produção e oferta, nem só à discussão de sua demanda e consumo. Para alcançar essa discussão evitando incorrer em generalizações, este estudo se delimita em uma proposta de discussão da dança (entendida como arte) enquanto setor econômico, a partir da realidade da constituição desse setor na cidade de São Paulo (SP). São Paulo possui uma intensa malha de produção e circulação artística, equipamentos culturais, legislação e sistemas de políticas públicas, que a tornam um polo de referência para a dança atual. É desse território que partem os exemplos aqui analisados e discutidos. Para abordar esse espaço, no entanto, esta pesquisa faz referência a um modelo econômico que analisa o mercado da dança contemporânea na França. É a partir desse modelo francês que são elaboradas as considerações, comparações e contrastes que se observam na realidade de São Paulo, motivo pelo qual ele é apresentado na sequência.

## 2.1 O MODELO DE MERCADO SUBVENCIONADO FRANCÊS

Um dos raros exemplos de análise mais desenvolvida da dança enquanto setor econômico é o estudo de Patrick Germain-Thomas. Publicada em livro em 2012, e com diversos desdobramentos em artigos desde então, a pesquisa de Germain-Thomas aborda a discussão da dança contemporânea francesa, conforme seu desenvolvimento desde os anos 1970, e enfatizando a realidade do início do século XXI. O modelo que o autor chama de mercado subvencionado carrega importantes comparativos com a realidade observada em São Paulo, e por esse motivo pode auxiliar na caracterização desse setor, a partir da observação daquilo que ele corrobora e daquilo que ele diverge do modelo francês.

Para apresentar o mercado francês, o autor recorre a uma explicação histórica da dança contemporânea na França. Vista como um processo de revolução estética, calcado em origens ligadas à dança de expressão alemã e à dança pós-moderna estadunidense, a dança contemporânea se desenvolve a partir da exploração técnica, temática e estética de dança experimental nos anos 1970, que se opunha a um percebido monopólio cultural e artístico da dança colocado na Ópera de Paris — única instituição que contava com apoio financeiro público até então.

A partir dos anos 1970, surgem na França políticas de subsídio direcionadas a essas novas práticas de dança, gerando, sobretudo desde os anos 2000, um aumento significativo da oferta de obras, e também do interesse público pela dança contemporânea. Esse aumento, identificado pelo autor como resultado de uma “política de desenvolvimento da oferta” (Germain-Thomas, 2013, p. 44), não é, no entanto, acompanhado por um aumento equiparável da capacidade de escoamento dessa produção pelos espaços cênicos disponíveis.

Este é um problema relevante, porque as companhias de dança contemporânea raramente possuem espaços próprios, diferente dos grupos ligados às casas de ópera, de modo que dependem de programação artística, de curadoria, para estarem em cena, se apresentarem, e se realizarem. Essa noção de realização é bivalente: se dirige tanto ao ponto de vista estético da relação de completude das obras de artes cênicas, que só se realizam quando colocadas ao público; quanto ao

ponto de vista econômico, estabelecendo a lógica de consumo do produto final produzido por esses agentes. De acordo com Germain-Thomas (2013, p. 44, tradução própria), essas companhias

[...] dependem portanto das decisões de diretores de teatros ou de festivais para apresentar suas obras ao público. Estes organismos de difusão pluridisciplinares ou especializados também se beneficiam de subvenções públicas, e a demanda final intervém apenas como parte minoritária na economia do setor. Por esse motivo, emprego a designação de mercado subvencionado do espetáculo coreográfico, centrando a análise sobre o mercado intermediário, ou seja, sobre as trocas que estabelecem relações entre as companhias coreográficas e os teatros ou festivais que compram ou coproduzem os espetáculos<sup>1</sup>.

No sistema de subsídio francês, aproximadamente metade das companhias recebe aportes diretamente do governo (Germain-Thomas, 2013), distribuídos em duas formas: a manutenção dos Centros Coreográficos Nacionais (CCNs) — espaços físicos que acolhem por períodos de alguns anos uma companhia residente —, e através de apoio a projetos pontuais, empregando artistas e técnicos de forma intermitente. Como as companhias, mesmo as subsidiadas, via de regra não contam com espaços cênicos, o escoamento de sua produção depende de um mercado intermediário. Isto é: ainda que a companhia tenha recursos para a produção de obras, ela não dispõe de estrutura que possibilite que ela mesma distribua seus produtos e possa ter retornos financeiros com eles.

Nesse mercado intermediário, os responsáveis por teatros e festivais agem através de dois modos principais: a compra e a coprodução de obras. “A maioria dos teatros e festivais intervém na distribuição pura, através da compra de um ou mais espetáculos, mas um pequeno número de espaços também se envolve especificamente com determinadas criações e desempenham, neste caso, um duplo papel de difusor e de coprodutor” (Germain-Thomas, 2013, p. 47, tradução própria)<sup>2</sup>.

A operação de compra se dá quando os programadores escolhem obras já prontas para levarem aos teatros. Na operação de coprodução, os programadores realizam investimentos para a criação das obras, apostando em sua realização futura. Essas duas operações são complementares no modelo francês, porque as companhias frequentemente dependem da totalidade dessas verbas para custear suas produções. Isto é: elas contam com os aportes financeiros de manutenção, de compra, e de coprodução para o custeio dos valores totais de suas produções.

O sistema de coprodução, inclusive, conta frequentemente com a participação de múltiplos agentes: diversos espaços colaboram com a realização de uma obra, que depois circula por todos esses espaços, além de se apresentar em outros tantos para os quais consiga também negociar uma venda de apresentação. No caso das coproduções, os valores da cessão do espetáculo já são habitualmente embutidos nos contratos.

Um exemplo, de origem brasileira, mas de aplicação internacional, ajuda a visualizar a importância dessa dinâmica e a quantidade de agentes envolvidos. A Lia Rodrigues em Companhia de Danças, sediada na Maré, no Rio de Janeiro, é uma companhia brasileira com notável projeção

---

<sup>1</sup> “elles dépendent donc des décisions de directeurs de théâtres ou de festivals pour présenter leurs œuvres au public. Ces organismes de diffusion pluridisciplinaires ou spécialisés bénéficient également de subventions publiques, et la demande finale n’intervient que pour une part minoritaire dans l’économie du secteur. C’est pourquoi j’emploie la désignation de marché subventionné du spectacle chorégraphique, en centrant l’analyse sur le marché intermédiaire, c’est-à-dire sur les échanges mettant en relation les compagnies chorégraphiques et les théâtres ou festivals qui achètent ou coproduisent des spectacles”.

<sup>2</sup> “la plupart des théâtres et festivals interviennent en diffusion pure, en achetant une ou plusieurs représentations, mais un petit nombre de lieux s’engagent de façon spécifique sur telle création en particulier et jouent, dans ce cas-là, un double rôle de diffuseur et de coproducteur”.

internacional, sobretudo na França, onde a coreógrafa estabeleceu carreira importante, e onde ainda é artista residente. Para produzir o espetáculo “Encantado” (2021), a companhia contou com a coprodução de mais de 20 espaços franceses e europeus, além do apoio de fundos internacionais. Essa produção também encontraria um mercado intermediário no Brasil, sendo comprada por algumas unidades do Sesc, para realização de temporadas, mas também para participação na Bienal Sesc de Dança.

Esse caso ilustra o volume de participação que pode ser necessário para o financiamento de uma obra. As negociações, seus valores, e as possibilidades de influência e de decisão das partes envolvidas na negociação são extremamente variadas, considerando-se o reconhecimento e a influência dos artistas, dos programadores e dos espaços envolvidos (Germain-Thomas, 2013). Surge assim uma estrutura em que alguns indivíduos são capazes de fixar os preços negociados, enquanto outros podem apenas aceitar aquilo que é oferecido. Em um mercado que tem visto desde os anos 2000 um crescimento de sua produção muito mais significativo do que o crescimento dos espaços de escoamento dessa produção, observa-se que “a disparidade entre a oferta e a demanda provoca efetivamente uma baixa dos preços de venda das apresentações, e impede as companhias de obterem benefícios substanciais da exploração dos espetáculos” (Germain-Thomas, 2012, p. 101, tradução própria)<sup>3</sup>.

O motivo que leva o autor a considerar o mercado intermediário da dança francesa como um mercado subvencionado é justamente o fato de que grande parte dos espaços de apresentação também depende das políticas de subsídio. Esses locais somam mais de uma centena de instituições, entre os grandes teatros de programação notável em dança, os 70 teatros e salas nacionais, 30 espaços que são convencionados para a programação específica de dança, e ainda outros centros de desenvolvimento coreográfico e os CCNs. Estas instituições operam com um repasse de verbas públicas para as companhias independentes, através das operações de compra e coprodução de espetáculos. A eles, o governo francês dedica somas bem mais relevantes que os valores empregados no subsídio às companhias.

Esse sistema é reflexo da proposta francesa de descentralização da cultura, que marca as artes cênicas. Ao apoiar teatros e salas de espetáculo espalhadas pelo território nacional, a França cria redes de descentralização: uma companhia localizada em uma região pode se beneficiar dos subsídios à produção destinados a esta região, mas também contar com a venda ou a coprodução de qualquer outra parte da França (e do exterior), que se interesse por seu trabalho. Ao passar esse poder de decisão para os programadores, evidencia-se uma suposição de que eles estejam mais próximos do público local, que possam entender os grupos e quais tipos de trabalhos fazem sentido de se programar dentro desses espaços. E, assim, criar uma lógica mais ecossistêmica de apoio, que leve em conta os produtores e também os consumidores dos produtos.

No entanto, Germain-Thomas aponta que “no caso da dança contemporânea, a gestão cultural se apoia nas decisões dos difusores. Como o público participa apenas numa parte minoritária na economia do sector, as suas preferências só são levadas em conta de forma indireta, através das escolhas dos programadores” (Germain-Thomas, 2014, p. 6, tradução própria)<sup>4</sup>. Nas entrevistas que o autor realizou (2012) com programadores de diversos espaços, é possível observar o relato de uma atenção e preocupação concreta com o público. Os programadores pontuam que,

---

<sup>3</sup> “le décalage entre l’offre et la demande provoque effectivement une baisse des prix de vente des représentations et empêche les compagnies de retirer des bénéfices substantiels de l’exploitation des spectacles”.

<sup>4</sup> “Dans le cas de la danse contemporaine, l’administration culturelle s’appuie sur les décisions des diffuseurs. Le public ne participant que pour une part minoritaire à l’économie du secteur, ses préférences ne sont prises en compte que de façon indirecte, à travers les choix des programmeurs”.

ainda que os valores dos ingressos não sejam expressivos, eles fazem parte da composição do orçamento dos espaços, que contam com eles e, portanto, têm interesse no sucesso comercial da venda de ingressos. No entanto, frequentemente, os valores de venda de ingresso não afetam os contratos e os valores acordados com as companhias para a venda ou a coprodução das obras, de modo que as companhias dependem mais da aceitação dos programadores do que de aceitação do público propriamente.

O modelo, portanto, tem uma ênfase na demanda intermediária, porque as obras de dança são produzidas diretamente a partir de demanda intermediária (no caso de coprodução), ou voltadas para a compra por essa demanda intermediária (no caso de compra). O conjunto das possibilidades de subsídio tem resultado em um aumento considerável da oferta de obras, o qual, dada a incapacidade de acompanhamento de aumento da demanda intermediária, tende a abaixar os valores de venda dos espetáculos, diminuindo as possibilidades financeiras das companhias, e fragilizando os artistas frente às negociações no mercado.

O modelo que Germain-Thomas apresenta é de um sistema em três tempos (Germain-Thomas, 2012), calcado num tripé de subvenção, compra e coprodução. A subvenção identifica o espaço da ação direta do estado através de suas políticas públicas. O sistema de compra e coprodução ilustra o mercado intermediário subvencionado. E, ainda que ele não apresente o consumo como um dos pontos de sustentação desse modelo, dado o interesse da pesquisa aqui desenvolvida, vale a pena ressaltar que a participação do público nesse modelo é concreta, ainda que indireta, e se dá mais através da percepção que os programadores têm do público, do que pela representação efetiva dos desejos do público que poderia ser associada às vendas de ingressos e à disposição a pagar.

## 2.2 APLICAÇÕES E LIMITES DO MODELO FRANCÊS EM SÃO PAULO

A observação e a participação ativa no campo da dança em São Paulo permitem algumas percepções iniciais que circunstanciam a sugestão aqui colocada de se discutir a dança em São Paulo a partir do modelo francês. Ao considerar os processos históricos, observa-se, inicialmente, o mesmo momento de interesse nesse tipo de produção nos anos 1970, a partir de fontes semelhantes — que são as mesmas fontes que atingem a França, mas não apenas. Diferentes são os contextos de origem em que a dança contemporânea se desenvolve nos casos da França e de São Paulo. A França tinha um investimento histórico de três séculos em uma instituição como o Balé da Ópera de Paris, e criou um setor estruturado e abastecido de oferta e consumo de espetáculos desse tipo, contra o qual a dança experimental dos anos 1970 se colocava (Navas, 1999). Já em São Paulo, a formação histórica de uma cidade erguida como símbolo da modernidade criou um espaço em que o balé não se tornou uma grande tendência. Pelo contrário, a cidade viu diversas escolas ligadas à dança moderna, e, desde o primeiro projeto de companhia profissional, O Balé do IV Centenário, em 1954, havia uma preocupação declarada com a modernidade da dança (Rochelle, 2021).

O projeto do IV Centenário durou pouco, e foi seguido por diversos experimentos e tentativas de grupos profissionais, mas apenas em 1968 a cidade estabeleceu uma nova companhia de dança, o Corpo de Baile Municipal, ligado ao Theatro Municipal, e que teve, apenas em seus seis anos iniciais, um perfil ligado à dança clássica. Em 1974, a companhia iniciou o projeto de modernização que a colocou como uma referência da dança contemporânea (Dias, 1980; Navas, 2019). Encabeçando esse projeto, estavam artistas brasileiros e estrangeiros que frequentemente compartilhavam as mesmas referências dos experimentais franceses. Nessa mesma época, um outro

projeto seguia com um programa de ações dedicado à dança experimental e independente, o Teatro de Dança Galpão (Navas; Dias, 1992; Bogéa, 2014).

Os artistas da geração de inovadores do Galpão formaram outros tantos artistas em São Paulo. Coletivamente, a classe se articulou e buscou suas formas de apoio. Existiam apoios pontuais, bolsas e programas em diversos níveis, mas só nos anos 2000 passaram a existir formas mais contínuas de subsídio. Essas formas, em equipamentos e programas diversos constituem, sobretudo atualmente, o grosso das possibilidades de sustentação da dança em São Paulo.

Assim, se estabelece o paralelo com o primeiro eixo do tripé do modelo de Germain-Thomas, o subsídio, que também é fundamental, ainda que em proporções distintas. Quanto aos outros dois eixos do tripé, o sistema de compra e coprodução, estes são elementos que vale a pena questionar e investigar frente à realidade paulistana. Se no modelo francês grande parte das verbas públicas que chegam às companhias passam pelo percurso indireto das instituições e programadores, no caso de São Paulo a maioria das instituições e espaços que contam com verbas públicas para sua manutenção não possuem recursos para a coprodução de obras, e frequentemente tampouco possuem verbas para a compra. Seus orçamentos mantêm a existência dos equipamentos, que operam com a cessão de espaço para as apresentações das companhias. Existe um papel de programação, um filtro de seleção, e mesmo o processo de negociação identificado por Germain-Thomas, mas a contribuição não se dá notavelmente através dos processos de compra ou coprodução.

Existe um mercado intermediário em São Paulo, mas ele está bastante restrito a equipamentos como o Sesc, que conta com 20 unidades na capital, por onde circula grande parte da produção em dança da cidade, através de um sistema um tanto misto, frente à abordagem de Germain-Thomas: eles operam de fato com compra de espetáculos, mas têm um interesse muito mais dedicado às estreias. Como raramente fazem investimento na produção, é difícil considerar a operação de coprodução, mesmo que estejam em jogo os mesmos sistemas de apostar em trabalhos ainda não completados, a partir de critérios institucionais e pessoais da escolha dos programadores (ligados a seus históricos, experiências e conhecimentos na área). No campo, a expressão comumente usada é que o Sesc “compra a estreia” das obras. Na negociação, a venda de uma estreia pode garantir um valor mais alto do que a venda de uma obra já apresentada, mas o processo não abre espaço para que outras estruturas colaborem com uma coprodução mista — sobretudo porque, como apontado anteriormente, são raros os equipamentos que possuem verbas para participar desse sistema. O que se observa é que frequentemente o Sesc compra estreias de obras que são viabilizadas e produzidas a partir de verbas advindas do subsídio direto, que tem em São Paulo um papel ainda mais notável.

Tanto o que se observa na França quanto o que se observa no exemplo paulistano são modelos calcados na oferta. Porém, o modelo francês cria oferta para uma demanda intermediária também subsidiada, enquanto a realidade de São Paulo aponta para a criação de uma oferta voltada para a demanda final.

Como os instrumentos de subsídio operam com lógicas de democratização de acesso, os produtos por eles realizados são normalmente disponibilizados ao consumo de maneira gratuita, ou, no máximo, com ingressos a preços reduzidos — característica historicamente observada por artistas e programadores do campo (Oliveira, 2016). Disso advêm duas características importantes do emprego do subsídio em São Paulo: primeiro, que a venda de ingresso para o consumo final é desencorajada e, quando praticada, tem um potencial muito restrito de impacto econômico na realidade das companhias. Segundo, que com a oferta gratuita dos produtos finais, criou-se um sistema com dificuldade de mensurar a disposição do público a pagar, posto que já estabeleceu um hábito a oferta de espetáculos gratuitos ou a preços notavelmente baixos.

É importante observar que, ainda que algumas propostas de democratização de acesso tenham se baseado há décadas em sistemas de diminuição do valor de ingressos, esse sistema é questionado por diversos autores, a partir da mensuração efetiva de seu impacto, em casos internacionais. Benhamou (2016), por exemplo, ao observar um conjunto de estudos sobre museus europeus, aponta a fragilidade do argumento da gratuidade de entrada nesses espaços, sobretudo quando nota que o preço do ingresso é uma característica secundária na consideração dos consumidores estudados. Nesse tipo de situação, o custo de entrada pode funcionar como uma forma de controle de afluência excessiva aos espaços. No entanto, esse tipo de consideração não tem uma equivalência de aplicação nos estudos das artes da cena, justamente porque os espaços de apresentações teatrais operam com capacidades de público notavelmente mais reduzidas, e frequentemente com ocupação abaixo de seu limite.

A intenção de aumentar o consumo através da diminuição dos valores de ingresso frequentemente esbarra nas observações de que a demanda para eventos de artes cênicas se comporta de forma inelástica (Globerman, 1978), por ser mais ligada a sistemas de acúmulo prévio de dinheiro e de capital cultural, expresso tanto em educação formal quanto em contato e frequência anteriores aos espetáculos (Bourdieu, 1979). Dessa forma, a situação do público consumidor e da participação efetiva da demanda no setor econômico da dança em São Paulo permanece uma questão relevante para a compreensão de sua especificidade.

Ainda que este sistema assuma um público habituado à oferta de espetáculos gratuitos ou a preços reduzidos, a cidade teve, paralelamente, um outro mercado notável para a circulação de espetáculos nacionais e internacionais de grande porte. O desejo por essa programação se construiu sobretudo a partir do Carlton Dance, grande festival de dança dos anos 1980 e 1990, precedido por diversas visitas pontuais de grupos internacionais, e sucedido pelas temporadas da Dell'Arte, a partir de 1987, e, principalmente, a Temporada de Dança do Teatro Alfa (Pavlova, 2010). Realizada entre 2004 e 2022, a temporada do Alfa se estabeleceu como o maior evento contínuo de dança na capital paulista. Contava com verbas públicas através da Lei de Incentivo à Cultura, mas operava com uma lógica bastante distinta daquela vivida pelas companhias independentes. Pela programação passavam notáveis atrações estrangeiras e produções de companhias brasileiras maiores — sejam companhias particulares que contam regularmente com apoios de renúncia fiscal, como o Grupo Corpo ou a Deborah Colker Cia de Dança; sejam companhias subvencionadas, como a São Paulo Companhia de Dança, ou o Balé Teatro Guaíra.

O Alfa e a existência da Temporada de Dança são um caso emblemático que demanda ainda uma análise detalhada. Sua observação permite uma constatação inicial de que este exemplo talvez seja fundamental para se entender a economia da dança em São Paulo, não porque ele demonstra a regra — a forma de trabalho mais recorrente —, mas justamente porque ele ilustra a exceção, em um caso de sucesso, com o estabelecimento de um mercado complexo que articula a compra, ocasionalmente a coprodução, mas que é notavelmente dependente de sua demanda, e da venda de ingressos — em sessões frequentemente bem ocupadas, e a preços notavelmente distantes dos preços reduzidos da dança independente: o valor médio de um ingresso para a última temporada, de 2022, foi de R\$152.

Como a Temporada se estabeleceu como um ponto de referência, ela sustentava um ciclo em que o valor econômico e o valor cultural se retroalimentavam. Salvo poucas exceções, a Temporada foi por anos a única ocasião para encontrar certos grupos de renome internacional em apresentações em São Paulo. A presença desses grupos na cidade aumenta seu reconhecimento e valorização entre o público, que se torna mais disposto a pagar pelas atrações, justamente porque sua oferta colabora com a construção de sua popularidade, que nada mais é que a demanda

resultante. Esse processo de retroalimentação entre valor econômico e valor cultural é discutido por Hutter e Frey (2010, p. 37, tradução própria):

[...] nós propomos que o valor cultural de certos itens determina o seu valor econômico. O reconhecimento cultural, muitas vezes acumulado ao longo de décadas ou séculos, diferencia obras e eventos específicos de outros itens aparentemente comparáveis. Eles se tornam escassos porque existem apenas alguns itens no seu nível de status e reconhecibilidade. O aumento subsequente nos preços pagos por tais obras aumenta o produto bruto, medido em preços de mercado. Da mesma forma, uma perda no valor cultural de um item – devido a razões ainda a serem discutidas – leva a uma diminuição no reconhecimento cultural, e portanto ao consumo de mais substitutos e, eventualmente, a uma queda no preço<sup>5</sup>.

O contraste dos distintos segmentos que compõem o setor da dança responde pela desconfiança que o campo tem com considerações econômicas propostas de forma mais abrangente, sobre a dança considerada como um todo, sem a identificação da variedade de seus modos particulares de produção e circulação. Chamar a atenção para essas particularidades é uma forma de entender a dinâmica que se constrói não apenas por noções de seus dados médios, mas a partir das variações entre esses dados e exemplos específicos.

Em todos esses casos, a questão da participação e da relevância do público e da demanda final pelos produtos da economia da dança permanece pertinente. No entanto, os sistemas que regem os subsídios são bastante precarizados, e muitas vezes não são acompanhados de pesquisa, e produção de dados sobre seu funcionamento. Frente ao que por vezes é possível coletar em dados acerca de um ponto no tempo, a falta de pesquisa continuada torna a percepção das históricas impossível do ponto de vista empírico. A percepção participativa, e os relatos de agentes do campo podem oferecer alguma consideração sobre as mudanças e evoluções da área, mas é difícil mensurar concretamente suas variações.

O que parece de fato fundamental no sistema econômico da dança, conforme ele está estabelecido, é uma diminuição notável do papel do público e da demanda final. Os instrumentos de subsídio fazem uma verificação do cumprimento de seus objetos, isto é, se os recursos subvencionados são aplicados para a criação de uma obra, eles terão contas prestadas sobre a criação desta obra. Se são aplicados para a realização de 10 apresentações, terão contas prestadas para a realização de 10 apresentações. Quando discutem o público esperado pelos produtores, no geral os projetos apresentados aos editais de subsídio indicam as capacidades máximas dos espaços em que se apresentarão, o que faz com que no setor a consideração de expectativa de público lide mais com a **capacidade** de público do que com a **efetiva** presença de público ou ocupação dessa capacidade. Normalmente, em projetos e propostas não estabelecem limites e quantitativos de público, e, depois de realizados os trabalhos, ainda que os quantitativos sejam registrados em relatórios finais, eles não têm repercussão, efeito, relevância ou desdobramento.

O que se observa é óbvio: o modelo que é calcado na oferta é restritivamente calcado na oferta. Ele incentiva, permite e cobra a realização de um produto. Mas não lida com a demanda, com o interesse desse produto pelos consumidores no mundo, com a disponibilidade dos sujeitos

---

<sup>5</sup> “we propose that the cultural value of certain items determines their economic value. Cultural esteem often accumulated over decades or centuries, sets particular works and events apart from seemingly comparable items. They become scarce because there are only a few items on their level of status and recognizability. The subsequent increase in the prices paid for such works adds to gross product, measured in market prices. Likewise, a loss in the cultural value of an item — due to reasons yet to be discussed — leads to a decrease in cultural rank, thus to more substitutes and eventually to a fall in price”.

para o consumo (seja ele com ou sem custo relacionado) do produto produzido. Mais ainda, os modelos de sustentação atualmente empregados não levam em conta a repercussão efetiva desses produtos. Informações sobre produtos anteriores não fazem parte das inscrições para novos instrumentos, não modificam escolhas, não são fatores determinantes nem para o mercado, nem para os subsídios.

Se o modelo francês também se exime dessa responsabilidade em seu subsídio direto, no sistema indireto a demanda final ainda é considerada através das decisões da demanda intermediária. Para diversas produções subsidiadas em São Paulo, é possível encontrar exemplos em que uma obra completamente subsidiada encontra possibilidades de apresentação em um espaço que também é subsidiado, mas não conta com possibilidades de compra dessa apresentação, a qual é levada a público gratuitamente, e pode encontrar uma plateia notavelmente esvaziada, sem nenhuma inflexão na realidade do espaço nem da companhia. Dessa forma, o papel do público, da demanda final, nesse sistema é bastante reduzido.

Observam-se os dois pontos que parecem fundamentais para uma investigação e abordagem concreta da dança paulistana enquanto setor econômico: os sistemas de subsídio e a participação do público nesse setor. Nesta pesquisa, nas seções que se seguem, essas são as investigações que se empreendem, por dois caminhos distintos. O exame de documentos públicos faz uma apresentação e caracterização dos modelos de subsídio existentes e utilizados pela dança em São Paulo, permitindo uma compreensão das particularidades que esses instrumentos criam para o campo, dos valores que por eles circulam, da quantidade de projetos que eles podem apoiar, e da quantidade de projetos e agentes que a eles recorrem. Num segundo momento, também a partir de dados de documentos públicos, mas sobretudo a partir de dados obtidos com formulários e entrevistas a agentes do setor, busca-se identificar através de alguns exemplos concretos como a demanda final se apresenta no campo, e seus impactos na produção de obras e na continuidade das companhias.

### **3 POLÍTICAS PÚBLICAS DE SUBSÍDIO PARA A DANÇA EM SÃO PAULO**

A ampla concentração de agentes e empresas artísticas em São Paulo responde pela representatividade que os produtos criados na capital paulista têm, tanto no restante do estado, como também no país e mesmo no exterior. A especialização e a concentração do mercado propiciam uma área de intensa circulação de ideias e de criações. Esses diversos produtores se utilizam intensamente de subsídios públicos para o financiamento da dança, com grande participação de verbas municipais, mas não se restringindo a elas, e representando também parcelas notáveis de participação dentro de políticas estaduais e federais. Esse conjunto de possibilidades em diversos níveis é o assunto desta seção.

Os diversos instrumentos de apoio, financiamento e subsídio são constantemente questionados a partir de sua consideração enquanto políticas públicas. Eles lidam com um setor que opera historicamente em desequilíbrio econômico, o qual é interligado à irregularidade das próprias formas de subvenção que são empregadas (Benhamou, 2007). A fragilidade do campo, a elevação de seus custos operacionais, e a quase-ausência de reservas de produtividade justificam a importância da existência desses mecanismos de subsídio, os quais respondem às preocupações com a Doença dos Custos de Baumol (1965, 1995), já historicamente usada como justificativa para a subvenção das artes da cena (Nelson, 1983; Throsby, 1996).

Os sistemas em curso operam através da distribuição de subvenções em múltiplos níveis, e com diferentes objetivos. São distintas, e aqui discutidas separadamente, por exemplo, as políticas pontuais, que normalmente oferecem editais de ampla concorrência a agentes particulares do

campo, e as políticas continuadas, que criam equipamentos e grupos de expectativa contínua de manutenção. Ainda que, através do modelo que aqui se discute de mercado subvencionado de Germain-Thomas, exista um interesse dedicado aos grupos independentes e suas dinâmicas, é fundamental considerar que, como um todo, a lógica dos investimentos das políticas públicas é mais ampla. Tratam, por exemplo, de companhias e espaços públicos, que empregam e produzem com mais regularidade, em ciclos mais longos, com maior projeção e maiores investimentos (Mairesse; Rochelandet, 2015), também da manutenção de escolas de formação profissional, e de programas de capacitação e qualificação para a área.

Constituem assim um pequeno grupo de ações contínuas, que concentram grande parte das verbas disponíveis. A título de exemplo, quando o Estado de São Paulo fundou a São Paulo Companhia de Dança, em 2008, a verba que a Secretaria de Cultura destina à nova Companhia era dez vezes maior que toda a verba destinada pela secretaria à dança no estado (Rochelle, 2023). Através desse tipo de proposta, é possível construir uma estrutura de continuidade, com resultados impactantes.

Porém, a grande quantidade de agentes desse campo evidencia a notável dependência que muitos passam a ter de pequenos instrumentos de subsídio. Esses instrumentos de acesso mais amplo aos agentes do setor normalmente são estruturados em editais específicos, num sistema comum de julgamento por especialistas da área (Urrutiaguer, 2014). Desse tipo de sistema advém uma preocupação interessante, num paralelo direto ao que Germain-Thomas (2013) apresenta como as dinâmicas de poder que se estabelecem através das negociações, porém sem completar a dinâmica fundamental de uma negociação: ao avaliar um projeto, os especialistas lidam de fato apenas com o projeto, conforme apresentado textualmente no momento da seleção. As comissões avaliadoras não lidam diretamente com os artistas, tampouco com as propostas colocadas. Não há negociação efetiva, porque não há possibilidade de ajuste, de debate, de modificação. Há consideração, e aceite ou recusa. A continuidade histórica dos processos estabelece grandes influências sobre os trabalhadores, o trabalho, os produtos, o acesso, a fruição, e os sistemas de validação dessa área, em complicadas relações de dependência, dominância e poder (Katz, 2014; Macedo; Pereira, 2015), que configuram contradições diretamente ligadas ao mercado subvencionado da dança (Germain-Thomas, 2012).

Mais ainda, a naturalização desse sistema descontínuo de distribuição de verbas através de editais pontuais é resultado do que se chama, entre agentes do campo e pesquisadores da área, de “editalização” da cultura (Perniciotti, 2015). Esses instrumentos, elaborados a partir do poder público, por vezes com estratégias de parceria público-privada, em ocasiões com transferência de poderes decisórios para instâncias de mercado, não realizam os processos que autores como Antonio Albino Canelas Rubim (2022) elencam enquanto basais para que se constituam de fato em políticas públicas — quais sejam: a origem de tais políticas ancorada impreterivelmente no debate público acerca da questão, e a possibilidade de que tal debate repercuta e altere as próprias políticas. Cria-se uma cisão conceitual, entre as estruturas que possam ser de fato caracterizadas como políticas públicas, e aquelas que representem apenas políticas de estado ou de governo — de origem do poder do Estado, mas não participantes completas no campo do debate público. Ainda que haja interesse sociológico nesse debate, aqui se mantém o uso do termo políticas públicas para abranger as diversas propostas de sistemas de subsídio encontradas, do nível municipal ao federal, com atuação na cidade de São Paulo, que apresentam impactos no campo da economia da dança.

Essas políticas abrangem o campo da criação e da produção artística, mas também englobam a formação, a manutenção de espaços e equipamentos públicos e a manutenção de grupos e corpos artísticos estáveis. Dentro da caracterização aqui intencionada das possibilidades de ação das políticas públicas para a dança, tais propostas são na sequência elencadas, numa abordagem de

identificação da amplitude das possibilidades da economia da dança a partir das políticas públicas. A caracterização permitirá a identificação dos diversos campos que são afetados pelas políticas públicas, acompanhadas das mensurações dos valores nelas investidos, bem como, sempre que possível, dos dados acerca da procura do próprio setor por essas políticas.

Além de políticas explicitamente setorizadas para a dança, nos três níveis são também consideradas e apresentadas outras que, ainda que não sejam especificamente voltadas para a área da dança, a contemplam de alguma forma. Estas, como se vê na discussão, têm uma maior dificuldade de análise comparativa e consideração histórica. Aqui, elas são apresentadas a partir de sua segmentação por nível administrativo, Municipal, Estadual e Federal, fazendo um recorte para fins comparativos no passado recente — são considerados e apontados alguns dados históricos, mas privilegiados os valores e quantitativos do último exercício das políticas apresentadas, 2023 ou 2022, a depender do caso.

Além da segmentação pelo nível, as seções que se seguem organizam uma outra divisão, que tenta separar os apoios estáveis e de continuidade (como manutenção de espaços, equipamentos, e corpos artísticos estáveis), e os mais flexíveis e de amplo acesso ao setor da dança, dentre os quais se destacam os editais, objetivando uma visão panorâmica desse ecossistema do campo da dança (Rochelle, 2021), com algumas referências a instrumentos históricos não mais em efeito, quando considerados relevantes para a pesquisa econômica atual do setor.

### 3.1 ESFERA MUNICIPAL

A Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo mantém em sua estrutura uma quantidade importante de equipamentos públicos de administração direta. Dentre eles, destacam-se, para o setor da dança, os espaços dos oito Teatros Distritais, das 20 Casas de Cultura, e dos 12 Centros Culturais pelos quais são contratadas ou escoadas diversas produções e programas formativos em dança, ainda que não se dirijam exclusivamente para esse setor. Destaca-se, ainda, o CRD - Centro de Referência da Dança (Manzini, 2017), que disponibiliza espaço de trabalho para diversos grupos, além de atividades de formação, reflexão, cursos, e programação artística em sala cênica. De gestão mista, com participação direta da secretaria e também com representação da sociedade civil eleita periodicamente, o CRD tem verba para sua gestão cultural e formativa, podendo contratar atividades como workshops, palestras e intervenções. No campo artístico, opera com a cessão gratuita de salas, tanto para utilização como espaço de ensaio pelos grupos residentes, como também para apresentações artísticas<sup>6</sup>.

Na administração municipal, também é notável o papel do Complexo Theatro Municipal, de gestão dupla: parcialmente pela Fundação Theatro Municipal, e parcialmente pelo sistema de Organizações Sociais. O Complexo engloba a sala de espetáculos, a manutenção de seis corpos artísticos, entre eles uma companhia de dança profissional, o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP); e também três escolas de formação, dentre as quais uma escola de dança (EDASP) com curso de formação profissionalizante em seu polo central, incluindo também oferta de cursos livres, e outros cursos regulares em polos na região sul e leste da cidade<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> A quantificação dos equipamentos públicos da SMC foi conferida com dados da página “Espaços” do site da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

<sup>7</sup> A quantificação e caracterização dos corpos estáveis e escolas pertencentes ao Complexo Theatro Municipal foi conferida com dados das páginas “Corpos Artísticos” e “Formação Artística” do site do Complexo Theatro Municipal.

O Balé da Cidade de São Paulo é o único dos equipamentos de manutenção contínua da Secretaria Municipal com uma proposta de produção artística profissional regular em dança. Os demais equipamentos se voltam à formação, à cessão de espaço de ensaio e à circulação de obras. Nessa lista, o BCSP, a EDASP e o CRD são os equipamentos especificamente voltados para a dança, enquanto os demais fazem parte de atividades frequentes da área, mas sem uma especificidade dedicada. A secretaria conta ainda com outros espaços, como bibliotecas, acervos e museus, que ocasionalmente incluem atividades pontuais de dança, em palestras, apresentações e eventos.

Através de editais, a Secretaria apoia diversas ações de dança realizadas por agentes particulares. Os editais são diversos, de publicação regular, e oferecem subsídios tidos como essenciais pelo setor, além de serem os mais acessíveis a produtores de diversos níveis de formação e experiência.

O principal desses instrumentos, o Programa de Fomento à Dança Para a Cidade de São Paulo, é uma lei de 2005 (São Paulo, 2005), mas seu contexto de criação é herdeiro do Fomento ao Teatro, de 2002, que, por sua vez, vem de uma articulação política da sociedade civil desde o final dos anos 1990, notavelmente do movimento Arte Contra a Barbárie. Depois da criação de um fomento para o teatro, os artistas da dança passaram a demandar a criação de uma proposta similar para o setor. Chegou-se a uma lei, que, no entanto, não tem dotação orçamentária própria — diferente do fomento ao teatro — e que opera com valores significativamente menores. Anualmente, a Secretaria lança dois editais, que contemplam um total de até 30 projetos, com orçamentos individuais de até R\$ 400 mil.

O limite de verba por projeto já chegou a R\$ 750 mil, mas também já foi reduzido a R\$ 250 mil, em uma edição que foi alvo de boicote por parte da classe artística (Rochelle, 2023). A quantidade de 30 projetos contemplados é prevista na lei, e, por boa parte da história do fomento, atendeu a uma parcela considerável das inscrições. Em 2017, o Fomento registrou recorde de inscrições, com 67 projetos inscritos. Porém, em 2021, durante a pandemia do COVID19, edições que selecionariam apenas 10 projetos tiveram mais de uma centena de inscritos (Rochelle, 2023), demonstrando um aumento considerável de proponentes buscando o apoio do Fomento, que, no entanto, não teve ampliação em seus orçamentos. Para um paralelo recente, em 2023 o orçamento total das edições do fomento (34<sup>a</sup> e 35<sup>a</sup>) somou R\$ 10 milhões. As verbas foram distribuídas entre um total de 27 projetos, dentre os 120 inscritos no ano<sup>8</sup>.

A competitividade e a dificuldade de acesso ao Fomento levam os grupos a buscarem outras possibilidades de apoio. Ainda dentro dos instrumentos da Secretaria Municipal, mesmo que o Fomento à Dança seja o único dos editais que é setorializado, outros editais abrem espaço para a inscrição de propostas ligadas à dança. É o caso do VAI - Programa de Valorização de Iniciativas Culturais, voltado a grupos formados por jovens de baixa renda e oriundos de regiões sem equipamentos culturais. Em sua 20<sup>a</sup> edição, em 2023, o VAI teve orçamento total de R\$ 12,6 milhões. O programa, somando-se suas duas modalidades, teve 948 inscritos, dentre os quais 50 se identificaram como projetos de dança (5,2%). Foram aprovadas 190 propostas, porém as listas públicas dos aprovados não apresentam a segmentação de área artística que permita identificar a quantidade de projetos de dança aprovados.

---

<sup>8</sup> Os dados referentes ao Fomento à Dança foram obtidos em consulta direta aos projetos, através de solicitação realizada pelo sistema e-SIC da Prefeitura de São Paulo, realizada em janeiro de 2024, e também da ferramenta de Consulta de Processos do ARQUIP - Portal de Processos da Prefeitura, ligado ao portal da transparência, que contém toda a documentação dos Processos SEI n° 6025.2023/0002841-7 e n° 6025.2023/0002989-8, relativos às edições de 2023 do programa.

Propostas de produção e manutenção de dança profissional também podem ser apresentadas para o Fomento à Cultura da Periferia, que em 2023 realizou sua 8ª edição, com orçamento de R\$ 14,8 milhões, e um total de 225 inscritos e 42 selecionados; e para o Edital de Apoio à Cultura Negra, 4ª edição em 2023, com orçamento de R\$ 2,5 milhões, 146 projetos inscritos (dos quais 5 identificam sua linguagem artística prioritária como Dança), sendo 10 selecionados (nenhum deles da linguagem Dança).

**Tabela 1 - Editais da SMC 2023**

	<b>Fomento à Dança</b>	<b>VAI - Programa de Valorização de Iniciativas Culturais</b>	<b>Fomento à Cultura da Periferia</b>	<b>Edital de Apoio à Cultura Negra</b>
<b>Verba do edital em 2023</b>	R\$ 10 milhões	R\$ 12,64 milhões	R\$ 14,85 milhões	R\$ 2,5 milhões
<b>Quantidade de projetos inscritos</b>	120	948	225	146
<b>Quantidade de projetos contemplados</b>	27	190	42	10
<b>Valor médio por projeto selecionado</b>	R\$ 370,3 mil	R\$ 66,5 mil	R\$ 353,5 mil	R\$ 250 mil
<b>Quantidade de projetos de dança inscritos</b>	120	sem informação	sem informação	5
<b>Quantidade de projetos de dança contemplados</b>	27	sem informação	sem informação	0

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do Diário Oficial de São Paulo.

Outros programas da secretaria municipal de cultura, especificamente voltados para a formação artística, abrem campo de trabalho para profissionais da área da dança, ainda que não necessariamente operem pela lógica da produção e circulação de espetáculos. Tratam-se do Programa Jovem Monitor Cultural, do Edital Oficineiros, o Programação de Iniciação Artística (PIA), o Programa de Iniciação Artística para Primeira Infância (PIAPI), e o Programa Vocacional da Supervisão de Formação Cultural<sup>9</sup>.

Finalmente, a Secretaria de Cultura mantém o Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais (Pro-mac), que opera através da renúncia fiscal de verbas de recolhimento de IPTU e ISS. O mecanismo conta com 17 propostas de dança registradas em sua plataforma no ano de 2023. Dez delas foram aprovadas para captação e execução, com valor total aprovado para captação de R\$ 4,1 milhões. Não há dados sobre a captação efetiva de recursos que possam demonstrar sua utilização concreta. No geral, os mecanismos que funcionam através da renúncia fiscal apresentam uma dificuldade notável no campo, porque a avaliação por especialistas é limitada à autorização à captação de recursos, com a captação efetiva dependendo dos próprios realizadores, criando uma dificuldade de acesso — a partir dos contatos específicos com empresas patrocinadoras — e de

<sup>9</sup> Os dados referentes aos editais da secretaria foram obtidos através de consulta aos próprios editais, lista de inscritos, e resultados finais, nas publicações do Diário Oficial de São Paulo, alguns deles com cópia publicada também dentro da página “Editais” do site da Secretaria Municipal de Cultura.

convergência — a partir dos possíveis alinhamentos entre as propostas do projeto artístico e dos produtos e operações da empresa em questão (Barbosa, 2016)<sup>10</sup>.

### 3.2 ESFERA ESTADUAL

A Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo tem uma quantidade importante de propostas relevantes para a dança, afetando intensamente a cadeia de produção da capital. No âmbito dos equipamentos culturais, destacam-se seis espaços artísticos, três deles localizados na capital, e os três incluindo programações voltadas à dança. Dois desses são espaços mais voltados à música: a Sala São Paulo e o Theatro São Pedro, mas que atuam em parcerias regulares com grupos de dança, da própria gestão estadual, mas também de outras proveniências. O terceiro dos espaços, o Teatro Sérgio Cardoso, com duas salas cênicas, é um espaço reconhecido e premiado por suas programações e temporadas de dança, além de ser a casa das temporadas regulares do corpo estável de dança estadual<sup>11</sup>.

O governo do Estado, em parceria com administrações via Organizações Sociais da Cultura, mantém quatro corpos artísticos, um deles de dança. A São Paulo Companhia de Dança (SPCD), fundada em 2008, teve rápida projeção no cenário da dança em São Paulo, no Brasil e no exterior, mantendo uma oferta constante de trabalho para bailarinos e outros profissionais ligados à dança, além de cumprir um papel importante de disseminação da produção de dança pela capital e pelo estado. Além dos recursos estaduais repassados à administração, parte da verba da SPCD é mantida através de outras fontes, explorando parcerias dentro do próprio campo, e também recursos municipais, estaduais e federais de mecanismos de renúncia fiscal. A projeção da companhia tem garantido notável sucesso na captação de recursos junto ao setor privado (Rochelle, 2023)<sup>12</sup>.

No campo da formação, o Estado mantém sete instituições, três delas com atuação em dança e abrangendo a capital, sendo uma dessas a São Paulo Escola de Dança, com oferta de formação profissionalizante técnica de dança em múltiplas modalidades, além de cursos de extensão e atividades abertas ao público geral para formação em dança. As outras duas instituições relevantes são os programas Oficinas Culturais e Fábricas de Cultura.

As Oficinas Culturais são voltadas a programas e projetos, pesquisas e espaços culturais, artísticos e formativos, com foco em formação complementar de público em geral, com oferecimento de oficinas, workshops, cursos, além de cessão de espaço para ensaio, e intensa programação artística. O programa abrange atividades no interior do estado, incluindo o Programa Qualificação em Artes, que, com um núcleo de Dança, tem modificado os processos de interação capital-interior de diversos artistas e formadores. Na capital, são três as Oficinas — Alfredo Volpi, Maestro Juan Serrano e Oswald de Andrade. Esta última, reconhecida desde sua criação pela sua vocação para a dança, é um dos espaços mais relevantes na cidade para a circulação da produção independente e também ligada a outros instrumentos públicos<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Os dados referentes ao Pro-mac foram obtidos através da ferramenta Consulta Pública do site do Pro-mac.

<sup>11</sup> A quantificação dos equipamentos da Secretaria de Estado da Cultura foi conferida com dados da página “Teatros, Auditórios e Salas de Espetáculo” do site da Secretaria de Estado da Cultura.

<sup>12</sup> A identificação dos corpos estáveis foi conferida com dados da página “Corpos Artísticos” do site da Secretaria de Estado da Cultura. Dados da São Paulo Companhia de Dança também foram conferidos no site da própria companhia.

<sup>13</sup> Após a conclusão desta pesquisa, a Secretaria de Estado da Cultura anunciou o encerramento das atividades do programa Oficinas Culturais em 30 de Abril de 2024, com indicação de sua substituição por um novo programa,

As Fábricas de Cultura congregam 13 equipamentos, sendo 12 complexos chamados de Fábricas, 10 deles na capital e dois na Grande São Paulo. As Fábricas propõem formação cultural e artística e apresentações de programações em diversas linguagens, incluindo a dança. Seus espaços cênicos e sua localização afastada do centro da cidade colaboram intensamente com a circulação de obras de dança pela amplitude do espaço da capital, e, também, com o escoamento dessa produção pela Grande São Paulo. Ainda, o programa Fábricas de Cultura administra o Núcleo Luz, um centro de formação em dança contemporânea localizado no centro da capital, com dois ciclos formativos, um de experimentação e um profissionalizante, além de atividades de oficinas mais curtas<sup>14</sup>.

O Estado mantém, ainda, o Prêmio Governador do Estado, com premiações anuais em diversas categorias artísticas, uma delas a dança. O prêmio não é restrito à capital, mas reconhece, também, a produção e agentes paulistanos, constituindo-se em uma das poucas instâncias de reconhecimento financeiro para trabalhos já concretizados. No ano de 2023 o valor foi de R\$ 35 mil. Edições anteriores, como a de 2021, tiveram valores de R\$ 60 mil<sup>15</sup>.

O ProAC (Programa de Ação Cultural de São Paulo) foi criado em 2006 com o propósito de diversificação das fontes de recurso sendo direcionadas às artes. Antes dele, o Estado teve, de 1994 a 1999 a LINC - Lei de Incentivo à Cultura. Os recursos do ProAC são direcionados a atividades culturais independentes de caráter privado, contemplando uma lista de 21 áreas, entre elas a dança. A diversificação das fontes de recursos se apresenta na estruturação do programa em duas frentes, o ProAC ICMS e o ProAC Editais.

O ProAC ICMS opera com a renúncia fiscal do ICMS, e recebe propostas diversas de projetos de diversas áreas, que, após análise e aprovação, são autorizadas a captar recursos do setor privado. O Estado fixa os limites anuais da verba orçamentária do programa — desde 2017 estipulada em R\$ 100 milhões. Legalmente, o limite poderia chegar até 0,2% do ICMS anual devido, o que corresponderia a três vezes o valor colocado atualmente como limite.

O ProAC ICMS foi congelado em 2021, e um outro programa, o ProAC Expresso Direto foi temporariamente colocado em seu lugar, alocando os recursos através de repasse da secretaria, não mais pela captação pelos próprios proponentes. Desde 2023, o programa foi retomado em seu formato ICMS. Em 2023, a plataforma de transparência do estado registra 32 projetos de dança, sendo 22 deles aprovados para captação, e, desses, nove são da capital, representando um total autorizado a captar de R\$ 3,1 milhões. Como não há dados sobre os valores efetivamente captados, não é possível comparar o uso efetivo do recurso. Devido à dinâmica de captação de recursos, o ProAC ICMS é comumente mais usado por companhias e projetos estabelecidos, com contatos de patrocinadores e equipes capacitadas para operacionalizar esse tipo de demanda.<sup>16</sup>

Os outros grupos artísticos têm um acesso mais fácil ao ProAC Editais, que publica anualmente uma lista de editais com chamada para envio de propostas, consideradas por comissões de especialistas, e para os quais são destinadas verbas fixas de repasse direto. Dentro dos Editais, regularmente são propostos editais exclusivos para a linguagem da dança. Em 2023, repetindo o

---

CultSP Pro: Escolas Profissionais e de Empreendedores da Cultura. O programa ainda não teve atividades iniciadas, e existe disputa jurídica sobre a descontinuidade do Oficinas Culturais.

<sup>14</sup> Os dados das instituições formativas da Secretaria de Estado da Cultura foram conferidos com dados da página “Formação Cultural” do site da Secretaria de Estado da Cultura, e dos sites específicos da São Paulo Escola de Dança, do Fábricas de Cultura, das Oficinas Culturais, e do Núcleo Luz.

<sup>15</sup> Os dados referentes ao Prêmio Governador do Estado foram conferidos com dados da página “Prêmio Governador do Estado” do site da Secretaria de Estado da Cultura.

<sup>16</sup> Os dados referentes ao ProAC ICMS foram coletados da Ferramenta Consulta Pública ProAC ICMS, disponível no site do Sistema ProAC, da Secretaria de Estado da Cultura.

que se fez nos últimos anos, foram propostos dois editais segmentados para a dança: Produção de Espetáculo Inédito, e Circulação de Espetáculo. Até 2018 se encontrava com frequência também um terceiro edital, focado em Primeiras Obras de Dança.

Na edição de 2023, cada um desses dois editais teve verba total de R\$ 1,7 milhão. Como comparação da setorialização, os editais equivalentes em teatro tiveram, cada, verba de R\$ 5 milhões. O edital de Produção teve 239 inscrições, sendo 140 da capital, e 12 contemplados, sete deles da capital. O edital de Circulação teve 253 inscritos, sendo 139 da capital, e 17 contemplados, sete deles da capital. Os editais observam cotas de distribuição dos valores entre capital e interior para garantir sua abrangência estadual, mas representam instrumentos importantes na produção mesmo dentro da capital, o que se expressa pelas grandes quantidades de inscrições<sup>17</sup>.

Além dos editais segmentados em dança, há outros grupos de editais, não ligados às linguagens artísticas, mas que podem, e constantemente são usados pelos agentes da dança para extravasar propostas e demandas específicas. Na edição de 2023, 10 outros editais tinham possibilidade de inclusão de propostas ligadas à dança. Um desses editais é o de Artistas Iniciantes, que ainda existe, mas sem a segmentação por linguagem artística. Também foram propostos editais para Realização de Cursos e Oficinas, Publicação de Conteúdo Cultural, Realização de Estudo ou Pesquisa, Espaços Culturais, Eventos Culturais, e quatro editais dentro do segmento de Cidadania Cultural, que divide grupos específicos da população: Cultura das Periferias; Cultura LGBTI+; Cultura Negra, Urbana e Hip-Hop; Cultura Popular, Caiçara, Indígena, Cigana e Quilombola<sup>18</sup>. Os documentos desses editais não apresentam dados da área artística das propostas inscritas e contempladas, motivo pelo qual não permitem sua consideração isolada ao setor da dança.

A demanda pelos editais é notável. Frente a recordes de inscrições (Smith, 2021), Almeida (2021) observa que os editais do PROAC de 2021 operaram com uma expectativa de contemplar apenas 10% dos inscritos, revelando que o grande crescimento de agentes desse setor não se espelha em crescimento dos orçamentos disponibilizados, assim denunciando os limites dos mercados subvencionados. Ao comparar com os números observados nas inscrições e seleções de 2023, observa-se que os editais ProAC de 2023 de dança contemplaram 5% e 6% dos projetos inscritos, forte indício de que o aumento de agentes do campo não reflete a oferta atual de instrumentos de subsídio. Os dados dos valores dos editais mencionados, quantidade de projetos inscritos e selecionados, e valor médio por projeto selecionado<sup>19</sup> se encontram na Tabela 2.

---

<sup>17</sup> Os dados referentes aos editais de Dança e Teatro foram obtidos nas Lista de Inscritos, Atas das Comissões de Seleção, e Comunicado do Resultado Final, referentes aos Editais ProAC Nº 01, 02, 03 e 04 de 2023, disponíveis na página do ProAC Editais, da Secretaria de Estado da Cultura.

<sup>18</sup> Referentes aos Editais ProAC Nº 36 a 45 de 2023, disponíveis na página do ProAC Editais, da Secretaria de Estado da Cultura.

<sup>19</sup> No ProAC, todos os projetos devem ocupar orçamentos de valores fechados, determinados a cada edital e módulo. Os valores observados por módulo, nos editais apontados, são de R\$ 30mil, R\$ 50mil, R\$ 75mil, R\$ 100mil, e R\$200mil. A coluna de valor médio por projeto selecionado tem o propósito de permitir uma comparação entre os diversos editais, dado que o número de contemplados é bastante variado.

**Tabela 2 - Editais ProAC 2023**

	<b>Verba do edital em 2023</b>	<b>Quantidade de projetos inscritos</b>	<b>Quantidade de projetos contemplados</b>	<b>Valor médio por projeto selecionado</b>
<b>Dança / Produção de Espetáculo</b>	R\$ 1,7 milhão	239	12	R\$ 141,6 mil
<b>Dança / Circulação de Espetáculo</b>	R\$ 1,7 milhão	253	17	R\$ 100 mil
<b>Artistas Iniciantes / Produção e Realização de Projeto Cultural</b>	R\$ 3 milhões	1499	41	R\$ 73,2 mil
<b>Formação em Arte e Cultura / Realização de Cursos e Oficinas</b>	R\$ 3 milhões	1827	51	R\$ 58,8 mil
<b>Pesquisa / Realização de Estudo ou Pesquisa Cultural</b>	R\$ 1 milhão	583	14	R\$ 71,4 mil
<b>Publicação / Projeto de Publicação de Conteúdo Cultural</b>	R\$ 750 mil	243	15	R\$ 50 mil
<b>Eventos Culturais / Produção e realização de Mostra, Festival, Conferência, Seminário ou Premiação</b>	R\$ 8 milhões	841	43	R\$ 186 mil
<b>Espaços Culturais / Apoio à Manutenção, Reforma, Ampliação ou Modernização</b>	R\$ 3 milhões	497	34	R\$ 88,2 mil
<b>Cidadania Cultural / Produção e Realização de Projeto Cultural / Cultura Popular, Caiçara, Indígena, Cigana e Quilombola</b>	R\$ 2 milhões	489	26	R\$ 76,9 mil
<b>Cidadania Cultural / Produção e Realização de Projeto Cultural / Cultura Negra, Urbana e Hip Hop</b>	R\$ 2 milhões	619	29	R\$ 68,9 mil
<b>Cidadania Cultural / Produção e Realização de Projeto Cultural / Cultura LGBTI+</b>	R\$ 2 milhões	355	25	R\$ 80 mil
<b>Cidadania Cultural / Produção, Realização ou Manutenção de Projeto Cultural das Periferias</b>	R\$ 2 milhões	442	31	R\$ 64,5 mil

Fonte: Elaboração própria. Dados das Atas de Seleção dos Editais, site do ProAC.

O Estado de São Paulo contou com outros programas relevantes para o apoio da dança, com o estabelecimento de Plataformas (tanto na Capital como no interior), mas também, entre 2006 e 2011, com a manutenção do Teatro de Dança (TD), programa que, instalado no Teatro Itália, ofereceu contínua produção e apresentação de obras de dança para o público. O TD retomava algumas das lógicas de projetos históricos como o Teatro Galpão, com foco na produção e disseminação de espetáculos, mas numa renovada disposição do apoio do governo estadual, que há muito se afastava de projetos contínuos de dança (OLIVEIRA, 2016). Esse tipo de iniciativa ainda

demanda registro histórico e análise de suas realizações, constituindo um caso único na experiência do setor em São Paulo.

### 3.3 ESFERA FEDERAL

Criada em 1991, a Lei de Incentivo à Cultura, popularmente chamada de Lei Rouanet, tem um antecedente histórico de 1986, a Lei Sarney, que funcionou como uma resposta à condição da criação em 1985 do Ministério da Cultura, em sua primeira forma: com orçamento reduzido, a pasta propõe a utilização de valores oriundos de renúncia fiscal para a complementação das verbas da cultura.

A lei de 1991 estabelece o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), em seus três instrumentos. Dois deles, o Fundo Nacional de Cultura (FNC), e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART), tem pequena expressividade na cena (de uma forma ampla, mas especificamente aqui tratando da dança). O terceiro, mais conhecido e que se tornou sinônimo da Lei e do Programa, é o sistema de Mecenato e Incentivo a Projetos Culturais.

Apresentando dinâmicas sociais complexas e colecionando críticas e opositores, a Rouanet permanece, no entanto, como a estrutura mais ampla de financiamento indireto da cultura. Operando através da renúncia de valores de imposto de renda (de pessoas físicas mas, sobretudo, jurídicas), o mecanismo abre a possibilidade de inscrição e avaliação de projetos de diversas áreas artísticas e culturais, dentre as quais a dança, e autoriza os projetos aprovados à captação de recursos. O mecanismo é usado pelo setor da dança, mas, tal qual a situação do ProAC ICMS no Estado de SP, a realidade de captação de recursos não é acessível a diversos níveis de agentes, e, ainda que o sistema seja bastante simples para a inscrição e mesmo a aprovação de projetos, garantir a obtenção das verbas de execução interpõe um outro tipo de dificuldade. Essa dificuldade de acesso às estruturas de captação de recurso será apresentada na seção final deste artigo, a partir dos relatos de agentes do campo.

Ao observar o plano geral, o estado de São Paulo, e sobretudo a capital paulista, são notavelmente expressivos dentro da utilização da Lei Rouanet. No ano de 2023, foram aprovados, no Brasil, 10.809 projetos, que somaram o valor de R\$ 16,6 bilhões autorizados à captação. Desses, só no estado de São Paulo foram 3.179 projetos, somando R\$ 6,1 bilhões. Considerando a captação de recursos, em 2023 foram captados R\$ 2,3 bilhões no Brasil, em 4.142 projetos, enquanto no estado de São Paulo houve captação em 1.243 projetos, com R\$ 9,5 milhões captados. Desses, 801 dos projetos são da capital, e captaram R\$ 7,8 milhões em 2023. A tabela 1 apresenta a síntese dos números<sup>20</sup>.

**Tabela 3 - Projetos e valores aprovados e captados na Lei Rouanet em 2023**

	<b>Brasil</b>	<b>São Paulo (Estado)</b>	<b>São Paulo (Capital)</b>
<b>Quantidade de projetos aprovados</b>	10.809	3.179	—
<b>Valor aprovado</b>	R\$ 16.660.599.992,70	R\$ 6.176.491.122,99	—
<b>Quantidade de projetos com captação</b>	4.142	1.243	801
<b>Valor captado</b>	R\$ 2.331.082.677,32	R\$ 953.578.897,26	R\$ 787.724.981,41

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do Salic Net e Salic Comparar (março, 2024).

<sup>20</sup> Os dados dos projetos inscritos na Lei de Fomento à Cultura foram obtidos através da consulta das plataformas Salic Net e Salic Comparar, hospedadas no site do Ministério da Cultura, do portal do Governo Federal do Brasil.

Considerando-se a soma dos valores apresentados, em 2023, 37% das quantias aprovadas estão concentradas no estado de São Paulo. Comparando a aprovação com a captação, os valores captados pelos projetos em todo o Brasil representam 13,8% dos totais aprovados, enquanto no Estado de São Paulo a média é um pouco maior, de 15,4% de captação da soma aprovada no estado.

Comparando apenas os valores captados, que podem gerar movimentação financeira de fato, o estado de São Paulo representa 41,4% de toda a captação nacional. E a capital concentra 82,9% dos valores captados no Estado, correspondentes a 34,3% do total captado nacionalmente.

Para observar o impacto da dança nos valores de 2023, de todo o valor captado nacionalmente no ano, 26,4% foram captados na área de Artes Cênicas. O segmento Apresentações ou Performance de Dança contabiliza 14,5% do total captado da área de Cênicas, e portanto 3,8% do total nacional. Comparando os valores aprovados e os captados, o segmento Dança em 2023 captou 13,2% do total aprovado para este segmento em 2023.

De todas as propostas registradas na Área de Artes Cênicas no Estado de São Paulo em 2023, 82 são do Segmento Dança. Sendo que 47 delas são de proponentes da Capital, e, dessas, 35 ainda não tiveram nenhuma captação. Porém, como os prazos de captação para a quase totalidade desses projetos ainda estão abertos, foi considerado o exercício do ano de 2022 para esse comparativo mais detalhado da utilização da Lei Rouanet pela dança na capital paulista. Em 2022 o Estado de São Paulo registrou apenas 17 propostas no segmento Dança. Dessas, oito são da capital. Do total dos valores aprovados para captação no Estado (R\$ 16,5 milhões), 75% se concentram na capital. Do total aprovado para captação na capital, foram de fato captados 57% (R\$ 7 milhões).

Retornando à consideração de 2023, além de um aumento expressivo de quantidade de propostas de dança (de 17 em 2022 para 82 em 2023 no estado, de oito para 47 na capital — aumentos da ordem de cinco vezes), nota-se também um aumento notável em valores. Foram aprovados para captação R\$ 94,8 milhões em projetos do segmento de dança de proponentes da capital paulista. E, ainda que os prazos de captação estejam abertos e 74% das propostas não tenham ainda realizado captação, o valor total captado pelas demais já representa R\$ 11,1 milhões, identificando um aumento significativo do total captado dentro de projetos registrados no sistema em 2023.

Criada em 1975, a Funarte - Fundação Nacional das Artes, é um órgão do Governo Federal operando no incentivo à produção e políticas públicas para as diversas linguagens artísticas, com ação nacional e polos concentrados em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Na capital paulista a Funarte conta com um complexo cultural incluindo quatro salas cênicas e duas galerias, além de espaço de convivência. Desde 2022, o Complexo Funarte SP também cede espaço para a sede do Ballet Stagium, companhia de dança histórica de São Paulo, com 52 anos de atividade, e que perdeu em 2021 a sede que ocupou por 46 anos<sup>21</sup>.

Os espaços cênicos do complexo de São Paulo são frequentemente usados para apresentações de dança, mas essa expressão acessa também a Funarte em nível nacional por meio de uma série de editais que organizam possibilidades de verbas para trabalhos artísticos. No ano de 2023, foram seis editais ligados a cinco programas que abriam espaço para a dança, sendo dois desses especificamente segmentados para a dança. Desses dois, o mais tradicional é a Bolsa Funarte de Dança Klaus Vianna, parte do Programa de Difusão Nacional. A Bolsa Klaus Vianna de 2023

---

<sup>21</sup> A informação sobre os equipamentos da Funarte foi conferida com dados da página “Espaços Culturais” do site da Funarte, hospedado no site do Ministério da Cultura, do portal do Governo Federal do Brasil.

teve verba total de R\$ 5,4 milhões para a criação de circuitos de circulação de dança. O edital recebeu 438 inscrições (255 da região sudeste), e selecionou 31 propostas. Entre as 10 selecionadas da região sudeste, sete são do Estado de São Paulo, quatro da Capital<sup>22</sup>.

O ano de 2023 também viu um segundo edital segmentado para a dança, dentro do programa Funarte Retomada, que recebeu 2.049 inscrições, com 38 projetos selecionados, a nível nacional. A região sudeste representa 41% das inscrições, sendo 325 do estado de São Paulo, que tem a maior quantidade de projetos aprovados no edital, num total de cinco, sendo três deles de proponentes atuantes na capital. O edital da Retomada para a dança previa orçamento de R\$ 4,2 milhões, mas foi posteriormente suplementado e teve orçamento total de R\$ 4,8 milhões.

Outros cinco editais da Funarte sem segmentação por linguagem artística poderiam ser usados por agentes da dança em 2023. A Bolsa Funarte de Mobilidade Artística propôs 102 bolsas nacionais para ações de circulação, intercâmbio, residência artística e formação. Segmentando regionalmente, o edital recebeu um total de 1.237 projetos, sendo 46% deles da região sudeste, que teve 37 selecionados. Segmentando tematicamente, foram 307 as propostas de dança recebidas nacionalmente, sendo 23 aprovadas. Não há dados sobre o cruzamento das duas informações, o que impossibilita a discussão aprofundada do uso específico pela dança na região sudeste, tampouco dentro do estado de São Paulo ou da Capital Paulista.

Dentro do Programa Funarte Aberta foram produzidos editais para a ocupação dos três complexos culturais Funarte. Como um dos complexos é localizado na Capital, ele permite um aprofundamento mais interessante do impacto da dança dentro dessa ação. O edital para ocupação dos espaços culturais da Funarte em São Paulo recebeu um total de 128 propostas, entre uso de espaço para ensaios e para apresentações. Dessas, 21 se enquadram no segmento Dança, representando 16,4% dos inscritos. Este edital não oferece verbas, apenas a cessão gratuita de espaços. Os projetos são avaliados e chamados regularmente para a ocupação dos espaços, conforme exista a disponibilidade. Já foram realizadas quatro convocatórias, que somam um total de 10 projetos convocados do segmento dança.

Existe, ainda, o Programa Funarte Apoio a Ações Continuadas, com três editais que podem ser usados pela dança. O primeiro deles, de apoio a Grupos e Coletivos Artísticos, teve 979 projetos inscritos, sendo 208 deles do estado de São Paulo (não há dados segmentados da capital). Dentre as propostas inscritas nacionalmente, 121 eram do segmento dança. Foram selecionadas apenas três propostas de dança, nenhuma delas da capital paulista. Outro edital, de apoio a Espaços Artísticos, teve 639 inscritos em 2023. Com recorte territorial, 139 deles foram do estado de São Paulo (não há dados segmentados da capital). Entre as inscrições nacionais, 16 eram de propostas do segmento dança, e apenas uma delas foi contemplada, mas não era da capital paulista. Finalmente, o edital de apoio a Eventos Artísticos teve 755 projetos inscritos. Desses, 114 são do Estado de São Paulo (não há dados segmentados da capital). Entre as inscrições nacionais, 59 eram de propostas do segmento dança, e cinco delas foram contempladas, mas nenhuma delas era da capital paulista.

---

<sup>22</sup> Os dados referentes aos editais da Funarte foram obtidos no texto dos próprios Editais, e também nas Listas de Inscrições Habilitadas, Listas de Classificação Geral, Resultado Final, e Dados de Panorama do Resultado Final (sistematizados e divulgados pela própria Funarte), quando disponíveis. As informações sobre os editais estão organizadas por ano de edição, disponíveis na página da Funarte, dentro do site do Ministério da Cultura, no Portal do Governo Federal.

**Tabela 4 - Editais da Funarte 2023**

	<b>Difusão Nacional / Bolsa Klauss Vianna</b>	<b>Retomada / Dança</b>	<b>Bolsa de Mobilidade Artística</b>	<b>Ações Continuadas / Grupos e Coletivos</b>	<b>Ações Continuadas / Espaços</b>	<b>Ações Continuadas / Eventos</b>
<b>Verba do edital em 2023</b>	R\$ 5,7 milhões	R\$ 4,8 milhões	R\$ 2,4 milhões	R\$ 10 milhões	R\$ 10 milhões	R\$ 10 milhões
<b>Quantidade de projetos inscritos</b>	438	2049	1237	979	639	755
<b>Quantidade de projetos selecionados</b>	31	38	102	38	34	30
<b>Quantidade de projetos de dança inscritos</b>	—	—	307	121	16	59
<b>Quantidade de projetos de dança selecionados</b>	—	—	23	3	1	5
<b>Valor médio por projeto selecionado</b>	R\$ 183,8 mil	R\$ 126,3 mil	R\$ 23,5 mil	R\$ 263,1 mil	R\$ 294,1 mil	R\$ 333,3 mil

Fonte: Elaboração própria. Dados do site da Funarte - Editais 2023.

### 3.4 O PAPEL DOS SUBSÍDIOS NA ECONOMIA DA DANÇA EM SÃO PAULO

Uma vez explicitado o panorama das ações de políticas públicas ligadas à área da dança, e com aplicação relevante para São Paulo, é possível observar algumas características das formas como essas políticas abordam seus objetos e a eles se dirigem, bem como os efeitos que esse sistema cria na economia da dança enquanto setor produtor de bens e serviços.

Inicialmente, é possível reafirmar a divisão anteriormente apresentada de objetos de aplicação de recursos, em que se identificaram as possibilidades de apoio à criação e à produção artística, à formação, também à manutenção de espaços e equipamentos públicos e de grupos e corpos estáveis. A apresentação dos diversos instrumentos e equipamentos acima realizada identifica os cruzamentos entre esses objetos. Por exemplo, algumas estruturas propiciam a existência e sustentação de espaços culturais, os quais são usados para a realização de atividades de formação e de circulação, mesmo em casos em que eles não dispõem de verbas para custeio — seja dos grupos ou das obras que recebem.

Observa-se aqui uma das principais discrepâncias da estrutura do mercado da dança em São Paulo frente ao modelo de Germain-Thomas: o mercado paulistano também é dependente de políticas de subsídio, mas essas políticas atuam mais amplamente de forma diretamente ligada aos produtores e às empresas de dança, enquanto o mercado francês prioriza o subsídio ao mercado intermediário, criando instituições que interferem no setor através de coprodução e compra de obras. No exemplo paulistano, de forma quase geral as políticas não se dirigem aos intermediários, mas aos próprios produtores.

Esse subsídio focado nos produtores e na oferta de obras de dança responde a uma lógica própria do sistema econômico das artes cênicas, de seu tipo de produto, e dos custos a ele associados:

[...] a interpretação do produto final como um bem público local significa que virtualmente todos os custos são associados à primeira unidade produzida e os custos marginais das unidades seguintes são próximos de zero. No curto prazo, a empresa irá normalmente incorrer em custos fixos relativamente elevados e em custos variáveis relativamente baixos, indicando uma diminuição dos custos totais médios. A longo prazo, pode-se esperar que as empresas com bom desempenho tenham acesso a economias de escala significativas para produções de longa duração e nas funções de custos (Throsby, 1994, p. 10, tradução própria)<sup>23</sup>.

Esse sistema atende a um outro tipo de entendimento do setor: posto que existe concentração notável de seus custos de produção na primeira unidade — nessa discussão, da primeira apresentação da obra — justifica-se que este seja o principal espaço de investimento das políticas públicas. Se isso ainda não resolve, nem explica as dinâmicas da participação do público, e da demanda por essa produção, já aponta um entendimento da lógica dos subsídios atualmente existentes, e defende a importância da discussão das situações de subsídio à oferta.

O impacto do investimento público na oferta dos produtos da cultura também é alvo de discussões com uma percepção relativamente positiva de seu sucesso. Tolila (2007), por exemplo, discutindo a economia da cultura francesa, pontua que esses gastos são essenciais para a consolidação da oferta, e também da demanda de mercado. É necessário, no entanto, observar situações de diferença sociocultural em relação à acumulação de capital cultural, proposta por Bourdieu (1979, 1986) como um ponto de partida essencial para a existência dessa demanda de mercado. Sem o desenvolvimento de uma demanda, a oferta subsidiada tem dificuldades de encontrar seus mercados. No caso francês, observa-se que existe um intermediário que pode desempenhar importante função nessa equação. Ainda que o investimento se direcione para a oferta, ele é majoritariamente feito de forma indireta, e não através do subsídio dos próprios produtores (os artistas, nesse caso), e sim no mercado intermediário de espaços de programação artística. A proximidade dos programadores desses espaços com os públicos que os frequentam permite uma consideração das obras que serão programadas e da demanda que existe por elas. Ao mesmo tempo, o trabalho contínuo no espaço também possibilita aos programadores a inclusão de novas propostas estéticas, cultivando-se uma demanda baseada na inter-relação entre programadores e consumidores que ainda precisa ser estudada.

No que se observa na realidade paulistana, a ligação efetiva entre os intermediários e o poder público se dá sobretudo através dos equipamentos cuja manutenção é garantida pelas instâncias municipal, estadual e federal. Tratam-se, sobretudo, dos teatros e salas que escoam a produção artística da dança, mesmo quando não possuem grandes recursos para atuar nessa distribuição de forma mais ativa, por vezes restringindo-se a um sistema de cessão gratuita de espaços. No entanto, observa-se pouca possibilidade de ação dos programadores desses espaços, posto que podem acolher bastante programação, mas nem sempre podem trazer aportes financeiramente mais significativos a elas.

---

<sup>23</sup> “the interpretation of output as a local public good means that virtually all costs are committed to the first unit of output, and thereafter marginal costs are close to zero. In the short run the firm will typically incur relatively high fixed costs and relatively low variable costs, indicating declining average total costs. In the longer period, performing companies can be expected to have access to significant scale economies in long-run production and cost functions”.

Também há uma parte de investimento público considerável em estruturas estáveis. Essas estruturas respondem pelo uso das políticas de subsídio com objetivo de maior alcance de público e de popularização da dança entre o público em geral. Tratam-se, por exemplo, das companhias estáveis, que têm um papel notável no campo, mas que influenciam economicamente um número bastante restrito de agentes e produtores.

Os agentes ditos independentes — posto que não beneficiários de políticas contínuas de apoio — dependem dos diversos editais e estruturas de renúncia fiscal para a obtenção de verbas para sua manutenção, criação e circulação. Dentre os editais com verbas de repasse direto, destacam-se no campo da dança em São Paulo o Fomento à Dança, que lida com verba de R\$ 10 milhões anuais; e os dois editais segmentados do ProAC, com verba de R\$ 1,7 milhão, da qual até metade pode ser aplicada na capital.

No campo da captação de recursos, os projetos podem usar instrumentos nos três níveis, municipal, estadual e federal. O PROMAC municipal teve, em 2023, um total de 10 propostas de dança aprovadas, com total de R\$ 4,1 milhões de recursos aprovados para captação. Os projetos ainda estão em período de captação, e o sistema não oferece dados parciais nem históricos dos valores efetivamente captados pelos projetos. No nível Estadual, o ProAC ICMS registra nove projetos de dança aprovados na capital paulista em 2023, com valor total de captação autorizado em R\$ 3,1 milhões. No nível federal, o PRONAC de 2022 contabiliza oito propostas de dança da capital paulista, com valor aprovado para a captação de R\$12,4 milhões, e valor total captado no ano de 2022 em R\$ 7 milhões (captado representa 57% do total aprovado). Para 2023, foram aprovadas 47 propostas somando R\$ 94,8 milhões em projetos do segmento de dança de proponentes da capital paulista, com captação parcial já realizada, até março de 2024, de R\$ 11,1 milhões (este valor captado parcial representa 12% do autorizado).

A quantidade de inscrições e a procura dos agentes pelo uso desses instrumentos evidencia sua importância econômica para o setor. No entanto, para entender a fatia do mercado que isso representa, seria preciso medir de forma contrafactual a produção completamente independente, feita sem o apoio de subsídios, frequentemente retratada pelos agentes do campo como rara, com alguns a considerando inviável economicamente.

Se a mensuração numérica não é alcançável, ainda vale a pena discutir outras formas de compreensão dessa relevância, verificando a representatividade desses projetos frente a instrumentos de reconhecimento e validação, tal qual prêmios da área. O já mencionado Prêmio Governador do Estado de São Paulo tem entre todos os seus ganhadores de dança das últimas cinco edições projetos que faziam uso de algum nível de política pública. Um prêmio mais especializado na área, o Troféu APCA, da Associação Paulista de Críticos de Dança, raras vezes encontra projetos completamente independentes em suas premiações. Se não é possível apenas com esses dados postular a correlação entre o investimento público e a qualidade das obras, ainda é possível observar a dinâmica de reconhecimento do impacto que eles exercem, no campo e na crítica especializada.

Como se evidencia acima, o acesso às informações sobre os instrumentos de administração das políticas públicas nem sempre é simples. Encontrar dados setorializados e geograficamente localizados demanda diversos cruzamentos de tabelas, e conferência de informações projeto a projeto, o que só foi possível neste estudo dada a participação reduzida da dança em diversos dos instrumentos mais abrangentes.

Ao mesmo tempo, torna-se difícil considerar o todo do campo, pela falta de acesso às informações segmentadas, sobretudo aquelas ligadas a equipamentos que abordam múltiplas linguagens artísticas. Entender o impacto orçamentário de uma companhia de dança ou de uma escola de dança é relativamente simples. Mas entender o impacto da dança nos orçamentos dos teatros públicos, por exemplo, demandaria acesso a informações muito mais específicas, que ainda

não foram possíveis de se obter. O mesmo pode ser dito de outros equipamentos com opções formativas de diversas linguagens. Se historicamente a dança se auto-denominou a prima pobre das artes, essa percepção pode no máximo ser medida frente às distinções de reservas orçamentárias e do tamanho do interesse na área, como foi observado no comparativo entre o Fomento à Dança e o Fomento ao Teatro da capital paulista, ou também entre os orçamentos dos Editais do ProAC do estado para a dança e para o teatro.

Outra dificuldade inerente à análise de políticas públicas são as alterações que cada programa sofre nas mudanças de governo. Como os instrumentos são elaborados sem garantias de valores mínimos para sua execução (ou de objetivos de continuidade legalmente garantidos), eles são fragilizados e podem facilmente ter suas propostas deixadas de lado, seja por interesse político, seja como resultado de situações extremas e imprevistas, numa lógica que reforça a inconstância dos instrumentos existentes, e a pouca garantia que exercem sobre mercados futuros no setor.

Como anteriormente evidenciado, essa inconstância reforça o entendimento dessas políticas frequentemente como políticas de governo, mais do que políticas públicas de Estado. Por exemplo, a alteração dos decretos que operacionalizam o PRONAC, e a nova presidência da Funarte colocam o ano de 2023 num patamar notavelmente distinto dos anos imediatamente anteriores quanto às ofertas e às possibilidades de subsídio para a dança. Mais ainda, essas alterações complicam sobremaneira a consideração de séries históricas, porque a variação entre aquilo que existe para cada política faz com que sua comparação interna, apenas ano a ano, perca parâmetros relacionais. Veem-se os aumentos e diminuições absolutos, mas permanece complicado caracterizar suas variâncias, para entender as dinâmicas do setor como um todo.

O isolamento da análise focada na Capital do estado de São Paulo, no entanto, permite um panorama setorial mais interessante. Porém, as informações dos instrumentos estaduais e federais nem sempre é pensada para ser olhada por essa lógica. O que os dados apontam, de forma um tanto incontornável, e bastante reiterada na literatura sobre políticas públicas de cultura é a prevalência de investimentos no Estado de São Paulo, e, sobretudo, na capital do Estado. Apenas programas com propostas ativas de descentralização, como os Editais do ProAC e da Funarte, escapam a essa concentração.

Finalmente, enquanto balanço, o que os diversos sistemas de subsídio para a dança que podem e são usados pelo setor na capital paulista demonstram é uma existência de demanda por apoio muito maior do que a oferta desse apoio. Evidenciam, portanto, que o setor se apresenta com uma produção emergente e ampliada, e que o mesmo tem acumulado, no passado recente, expressivas quantidades de agentes. O crescimento da demanda por apoios, e a estagnação da oferta de apoios demonstra uma situação peculiar, caracterizada por aquilo que os agentes do campo apontam como a precarização da área: níveis cada vez maiores de competição por subsídios que não são ampliados.

Do outro polo da reflexão, há que se pensar, também, que as políticas públicas para a dança cumprem um papel não apenas frente aos agentes do próprio campo. Ainda que sejam bastante concentradas no apoio aos produtores, elas não se tratam de políticas para os artistas da dança, mas de políticas para a atividade da dança, compreendida amplamente enquanto setor. Se é possível dizer que a demanda por subsídio aumenta, e mesmo que a oferta de produtos de dança aumenta, esses dados pouco informam sobre a demanda pelo consumo da dança, e sobre a participação do público nesse setor, dominado por políticas de subsídio à oferta de dança.

Esse desajuste entre o subsídio à oferta de dança e o conhecimento limitado da demanda por dança é o objeto da próxima seção deste trabalho, focada na análise da demanda e do consumo de dança, a partir de exemplos específicos, recolhidos junto de agentes do setor.

## 4 CONSUMO E MERCADOS INTERMEDIÁRIOS DA DANÇA EM SÃO PAULO

Conforme observado, o modelo francês de caracterização do setor econômico da dança contemporânea opera com um tripé, que considera o subsídio direto e duas outras operações que organizam mercados intermediários subsidiados. Na seção anterior, a organização das diversas instâncias de subsídio direto a que podem ocorrer as empresas da dança oferece um panorama das possibilidades de aproximação deste aspecto do tripé do modelo referenciado. No entanto, o que se observa no campo em São Paulo é potencialmente uma inversão da dominância dos fatores: enquanto na proposta de Germain-Thomas os auxílios diretos são apresentados como mais pontuais e de menor importância econômica, em São Paulo eles são os protagonistas do setor. Esses aportes diretos viabilizam a produção do produto de dança: através deles, criam-se obras, que podem depois ser fatores de rentabilidade para os produtores. Porém, o aporte vai além, financiando projetos mais amplos, que contemplam a manutenção da companhia, suas atividades regulares e seus programas especiais. Tendo em vista esta primeira caracterização do setor, ainda é fundamental discutir as possibilidades que existem de mercados para os produtos criados.

Para abordar como esses produtos integram os mercados, e qual sua demanda e as suas possibilidades de consumo, esta seção parte de dados concretos do campo, colhidos através de documentos públicos, mas se alimenta, fundamentalmente, de quatro entrevistas realizadas com diretores de companhias com experiência de produção, de venda de apresentações, e de utilização de políticas públicas do setor.

Com este conjunto de informações, esta seção tem o propósito de identificar, através da percepção dos agentes e da discussão dos dados das companhias, como possivelmente funciona o mercado e o consumo da dança em São Paulo, a partir da discussão das formas de manutenção dos grupos, as estratégias de produção e venda, e as possibilidades de obtenção de retornos econômicos com as produções. Ainda que a restrição da amostra coletada e discutida não permita sua apresentação como ilustrativa do setor, e não seja capaz de comprovar as estruturas que são percebidas nos mercados da dança, elas oferecem uma primeira verificação positiva daquilo que se elabora teoricamente, através da percepção de agentes inseridos no setor. Desta forma, esta seção apresenta dados da literatura, e dessa amostra restrita, de modo a elaborar uma hipótese que se mantém sustentada pelos dados até o momento coletados, mas que demanda continuidade de pesquisa e coleta de dados representativos para poder se colocar com um grau de confiança relevante como um modelo de todo esse setor.

As entrevistas foram conduzidas de maneira semiestruturada, a partir de um questionário previamente elaborado, apresentado no Apêndice A deste artigo. As perguntas foram organizadas em seis grupos de conteúdos, propondo uma abordagem ampla da:

- a) organização da companhia;
- b) suas formas de produção;
- c) seu uso de leis de incentivo;
- d) suas ocasiões de apresentação de obras;
- e) a discussão de uma situação recente de produção da companhia e suas possibilidades de financiamento e rendimentos;
- f) os dados quantitativos ligados a essa situação-exemplo.

Os conteúdos específicos ligados às questões do grupo (f) e ocasionalmente também do grupo (e) foram solicitados aos entrevistados também por e-mail, posteriormente às entrevistas, para facilitar a obtenção e observação dos dados.

Através das questões do grupo (a), foram identificados dados históricos e contextuais da criação das companhias, tamanho da equipe, regularidade de trabalhos e atividades, tipo de estrutura jurídica, modo de operação econômica, e características dos trabalhos externos ao grupo realizados por seus integrantes. O grupo (b) de questões foca na produção da companhia, entendendo seu histórico de obras, as obras produzidas nos anos de 2022 e 2023, as obras apresentadas nesse mesmo período e as fontes de financiamento usadas para essas produções e vendas. As perguntas do grupo (c) abordam especificamente o uso de leis de incentivo, sua frequência e sua dependência para o contexto de produção da companhia.

O grupo (d) do questionário discute como a companhia consegue apresentar suas obras, e situações particulares dessas apresentações, como a negociação com programadores, a existência de apresentações sem pagamento de cachê, a cobrança de ingressos, os locais pelos quais a companhia circula, e seu recebimento de premiações. As questões do grupo (E) buscam um caso recente para servir de ilustração do trabalho da companhia, identificando suas formas de financiamento, suas possibilidades de vendas, seus retornos econômicos, e os custos adicionais que a manutenção deste produto possa apresentar para a companhia. Finalmente, o grupo (F) do questionário se propõe a quantificar esse exemplo levantado em (E), com identificação dos custos de produção, tamanho de equipe, tempo de trabalho, quantidade e locais de apresentação, quantidade de público, possibilidade de vendas das obras, e durabilidade dos produtos no mercado.

As companhias selecionadas correspondem a um perfil variado dentro da realidade da dança de São Paulo. Foram selecionadas companhias com variadas experiências de duração, histórico, origem e estética de criação. Para se manter alguns critérios de comparabilidade, foram selecionadas companhias que trabalham com elencos de seis a 12 bailarinos, que têm um reconhecimento estabelecido no campo (evidenciado por histórico, fortuna crítica e premiações recebidas), e que são dirigidas por artistas com experiência na área. A disposição a discutir questões econômicas e compartilhar dados financeiros das companhias também foi um fator levado em consideração. Porém, não houve recusa de convites a partir desse objetivo e necessidade. Os entrevistados não solicitaram anonimato, de forma que seus nomes estão identificados e as companhias apresentadas. Porém, para preservar as informações mais delicadas ligadas à administração dos grupos, e aspectos de negociação e interação com outros agentes do setor, os exemplos que são discutidos chamam a atenção para os dados, com valores apresentados em aproximações, e sem a indicação expressa de qual companhia ofereceu qual informação.

Assim, esta seção apresenta discussão de dados coletados e de informação a partir da percepção e experiência de agentes do campo, organizada em três divisões, que discutem, caracterizam e identificam algumas problemáticas do setor da dança a partir da observação de:

- a) seus Produtores — as companhias e grupos de dança;
- b) seus Produtos, ou seja, os espetáculos de dança;
- c) sua Demanda, debatendo o consumo e os consumidores da dança em São Paulo.

#### 4.1. OS PRODUTORES: COMPANHIAS E GRUPOS DE DANÇA

Na literatura econômica, a caracterização dos agentes do setor das artes cênicas aponta para a realização de múltiplas funções por cada sujeito, com trânsito por diferentes etapas de produção e diferentes mercados, incluindo as equipes artísticas, técnicas, de produção, de promoção, mas também os locais de apresentação, os agentes ligados à preservação e documentação, e a esfera pública (Peruffo, 2020). A observação do campo permite validar esse aspecto de multiplicidade de funções. No entanto, não permite o detalhamento das formas como essa multiplicidade se dá na prática. Para isso, esta pesquisa conta com as informações levantadas pelas entrevistas realizadas

com agentes do setor, ligados a quatro grupos, que na sequência são caracterizados de forma sucinta quanto a seus aspectos históricos, administrativos, de manutenção, de produção e financeiros.

A **T.F. Cia de Dança** é dirigida por Igor Gasparini e surgiu em 2002 como um grupo amador de danças urbanas, que passou à produção de obras cênicas e profissionais a partir de 2007, inicialmente com uma produção completamente independente, depois apoiada por venda de espetáculos, e então contemplada por diversos editais de políticas públicas. Atualmente conta com um elenco de nove bailarinos artistas-criadores, que inclui o diretor, o qual também trabalha em funções de produção e divulgação, sem outros profissionais especializados fixos. O grupo mantém atividades constantes, com três ensaios semanais, mesmo quando não estão com projetos ativos de financiamento. Nas ocasiões de financiamento, aumentam o tempo de trabalho regular. Para a realização de pagamentos a companhia tem parceria com associações culturais, que podem receber os valores, emitir notas, e repassar ao grupo, com o devido desconto. Ocasionalmente, também usam uma empresa MEI para ações pontuais. As verbas da companhia vêm da participação em editais e da venda de apresentações. A companhia mantém salários fixos dentro da realização de projetos financiados e, nas demais ocasiões, paga seus artistas com as verbas dos cachês de vendas de apresentações.

A **Cia Sansacroma**, criada em 2002 e dirigida por Gal Martins, trabalha com dança Afro-Contemporânea, e surgiu a partir do contexto de um projeto social no qual a diretora deu aulas, e que teve continuidade enquanto grupo artístico. O elenco da cia conta com seis intérpretes criadores, aos quais se juntam a diretora-geral, um assistente de direção, um diretor musical, uma diretora de produção e dois assistentes de produção na equipe fixa de colaboradores. Trabalham de forma regular com ensaios duas vezes por semana, com adição de tempo de trabalho durante os projetos financiados, e a realização de ocasiões de imersão entre os artistas para os processos criativos. A companhia não possui uma organização própria no formato de pessoa jurídica, sendo cooperada para a participação em editais públicos, e gerida por uma empresa de produção para os demais projetos. A companhia teve acesso aos editais de fomento relativamente cedo, sendo possível manter alguma continuidade de trabalhos com a sequência de ocasiões em que foram contemplados, além das vendas de apresentações. Seus colaboradores têm recebimentos fixos quando dentro dos projetos de manutenção, e recebem por cachês ligados às vendas o restante do tempo.

O **Projeto Mov\_oLA** foi criado em 2009 por Alex Soares, misturando bailarinos já ligados a outros grupos de dança (notavelmente o Balé da Cidade de São Paulo, do qual vinha o diretor) para pesquisas em dança contemporânea. O grupo tinha um desejo de se estabelecer enquanto companhia de trabalho contínuo e em tempo integral, e acreditavam que isso se daria a partir de sua primeira contemplação pelo edital do Fomento à Dança, o que ocorreu em 2012 (depois de sete tentativas sem sucesso). Porém, após o período com o Fomento, e frente à descontinuidade dos financiamentos, o grupo assumiu uma posição de companhia de projetos: que se junta para a realização de projetos pontuais, quando conseguem recursos específicos para as produções (ligados aos editais das políticas públicas), ou para apresentações quando realizam as vendas. Não há elenco fixo, mas as obras da companhia habitualmente contam com elencos de quatro a seis intérpretes, e os colaboradores normalmente se repetem. O diretor tem uma produtora própria, que realiza as produções, projetos e pagamentos do grupo quando estão em atividade.

A **Clarín Cia de Dança** foi criada em 2018 pelo diretor Kelson Barros, experiente na produção de outros grupos de dança da cidade. Atualmente, trabalha com dança contemporânea, mas também com referências sociais e folclóricas, e danças ligadas ao funk e ao passinho. O grupo se estabeleceu de forma independente, sustentando seus projetos sobretudo a partir da venda de espetáculos para instâncias públicas e privadas. Mais recentemente, no período pós pandemia, teve

acesso aos primeiros editais de políticas públicas, mas ainda não criou nenhum espetáculo a partir de editais. Como trabalha em três âmbitos de propostas estéticas, cada um com espetáculos distintos, a companhia tem um elenco dividido, que totaliza 30 bailarinos, além do diretor e um produtor enquanto equipe fixa. A companhia não mantém trabalhos regulares, reunindo-se conforme a demanda dos processos criativos, mas sobretudo das vendas de apresentações, que ocasionam o reagrupamento para processos de ensaio e apresentação. A companhia não possui uma pessoa jurídica própria, sendo cooperada para a participação em editais públicos, e comprando notas fiscais de uma produtora para os demais pagamentos. Suas verbas vêm da venda de espetáculos, e, mais recentemente, de editais públicos. Os colaboradores são pagos pontualmente, através dos cachês das vendas de apresentações.

Mesmo dentre a variedade das situações das companhias entrevistadas, e do quê é possível observar no setor, notam-se algumas constantes. Por exemplo, percebe-se que são raros os grupos instituídos independentemente enquanto pessoas jurídicas, com seus aspectos econômicos resolvendo-se, normalmente, através das cooperativas do setor, ou de parcerias com produtoras e associações culturais. Essa característica pode ser ampliada para uma amostra maior através da observação das listas de inscritos nos editais públicos, nas quais essa presença de associações culturais e das cooperativas se mostra essencial para operacionalizar a participação dos grupos nas estruturas de subsídio. Nota-se nos entrevistados um desejo pelo trabalho continuado, mas fica evidente a necessidade de dedicação específica para a criação de condições de continuidade. Mesmo os grupos que não interrompem atividades nos intervalos entre os projetos financiados não são capazes de garantir pagamentos regulares para os artistas associados, o que testemunha uma instabilidade do ponto de vista do emprego e da renda no setor.

Essa instabilidade é apresentada, nas entrevistas, com um reflexo direto nas demandas por outros trabalhos pelos artistas. Como nenhum dos grupos tem estrutura de salários regulares (como é o caso das companhias estáveis mantidas por órgãos da gestão pública), seus artistas frequentemente trabalham paralelamente em outros grupos e projetos. Disso surge uma questão de possível dificuldade de organização de agendas (porque, para vender uma apresentação, torna-se necessário verificar a disponibilidade de próprio elenco), e de continuidade (o tempo que os profissionais podem se dedicar ao grupo é dividido com o tempo dedicado a outros projetos). A isso, somam-se outras atuações, algumas delas dentro da própria área da dança, com destaque para o ensino de dança. Mas observam-se também situações de emprego em outros setores, por vezes sem nenhuma conexão com o trabalho artístico. Os entrevistados pontuaram atividades, entre os artistas ligados às suas companhias, em áreas como a psicologia, design, pesquisa acadêmica, animação de festas, salão de beleza, restaurantes e bares, e ensino de idiomas.

Essas outras atividades têm um papel importante na sustentação dos artistas individualmente. No que tange aos grupos, nota-se uma percepção da dependência das políticas públicas para a manutenção e continuidade das atividades, para além da produção de obras. Os grupos se utilizam de diversos editais que possibilitam períodos de atividade continuada. Considerando o Fomento à Dança, o instrumento de maior impacto efetivo para esses grupos, este edital permite a inscrição de projetos de até dois anos de duração, o que possibilita 24 meses de pagamentos de salários. Porém, frente às realidades orçamentárias do edital, a média de duração dos projetos inscritos nos editais de 2022 e 2023 é de 12 meses. Dentro desse período de realização, todos os grupos entrevistados estabelecem programas de trabalho contínuo e pagamentos mensais, tentando aproximar a situação trabalhista de algo mais regular.

Os financiamentos através das políticas públicas realizam a manutenção dos grupos, mas também a produção de obras, e ainda a realização de eventos, palestras, vinda de colaboradores, trabalhos com outros profissionais, entre outras atividades. A venda das apresentações representa

um aspecto importante na manutenção das companhias. Como os grupos não estarão sempre subsidiados, os cachês de venda, que poderiam ser entendidos como verbas complementares, frequentemente cumprem o papel das verbas básicas de diversos grupos, sendo por vezes seus únicos ganhos para longos períodos de trabalho.

Essa inconstância se reflete na remuneração no setor. Um dado comparativo importante é a amplitude nos valores de cachê recebidos pelos artistas dos grupos. Esse dado é relevante porque os bailarinos são a maioria dos trabalhadores do setor, e porque o discurso dos entrevistados corrobora uma visão protecionista desses trabalhadores. Ou seja, percebe-se a caracterização de esforços práticos na manutenção de cachês que permitam a dedicação dos bailarinos às atividades, e efetivamente tentem diminuir sua dependência de outras fontes de renda, o que é fundamental sobretudo nos grupos de trabalho contínuo. Os cachês observados pelos entrevistados circulam entre R\$ 500 e R\$ 1300 por apresentação, com uma média próxima a R\$ 900. Esses valores se aplicam a situações normais de venda, isto é, desconsideram as situações em que os grupos aceitem receber cachês menores que os habituais. Também é importante pontuar que os grupos, quando recebem por projetos de editais, incluem valores mensais de trabalho para os bailarinos, além dos cachês de apresentação, mas que esses cachês (multiplicados pela quantidade de vendas realizadas) representam a totalidade dos ganhos nos períodos, sem subsídio.

Este é um ponto notável da diferença das condições do trabalho no setor, frente às companhias mantidas por verba pública contínua. Os 32 bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo, por exemplo, têm salários de R\$ 13.369,80<sup>24</sup> — valores altos frente à realidade do setor, porém ainda abaixo das demais funções artísticas comparáveis dentro de outros corpos no próprio Teatro Municipal de São Paulo. Na São Paulo Companhia de Dança, a companhia estadual, os bailarinos têm salários extremamente variados, entre R\$ 2.470,70 para um cargo de Bailarino Aspirante, e R\$ 14.414,95 para um Bailarino Solista<sup>25</sup>. Os valores têm variação também entre os profissionais de cada cargo. Considerando os 31 bailarinos na folha de pagamento analisada, a média salarial mensal na companhia é de R\$ 6.287. A título de comparação, considerando todos os 20 projetos aprovados na 34ª edição do Fomento à Dança, os valores propostos como pagamentos mensais aos bailarinos tiveram variação entre R\$ 1.480 e R\$ 3.500, com média de R\$ 2.514<sup>26</sup>. As disparidades entre as companhias públicas e as companhias particulares também são assunto importante neste mercado, que merece estudos aprofundados e dedicados, sobretudo para verificar como se apresenta frente a outras funções e empregos do setor.

As políticas públicas são assim fundamentais, mas operam de forma pontual: apoiam projetos de duração limitada. Por vezes, as companhias conseguem acumular projetos e se beneficiar de mais de uma política pública, além de conseguir vender apresentações no mesmo período. Em outros momentos, a continuidade das atividades é realizada sem nenhuma forma de apoio, apenas através da expectativa de rendimentos futuros, e com aquilo que tenha sido poupado de rendimentos passados. Para além da descontinuidade, as políticas públicas são vistas pelo setor com certas desconfianças. A pesquisa Mapeamento da Dança (MATTOS; NUSSBAUMER, 2016, p.1614), em sua seção focada na cidade de São Paulo, mostra que apenas 38,7% dos agentes do

---

<sup>24</sup> Dado do Regulamento de Recursos Humanos do Complexo Teatro Municipal. Informação pública disponível em: <https://www.sustenidos.org.br/wp-content/uploads/2024/03/ANEXO-3-TMSP-rev-21.02.2024.pdf>.

<sup>25</sup> Dado do Relatório de Remuneração da Pro-Dança (OS Gestora da SPCD). Informação pública disponível em: <https://prodanca.org.br/relatorios-de-remuneracao/>. Como os salários têm variação mensal, foram observados os rendimentos brutos referentes ao mês de Abril de 2024.

<sup>26</sup> Os dados referentes ao Fomento à Dança foram obtidos em consulta direta aos projetos dos 20 selecionados na 34ª Edição, através de solicitação realizada pelo sistema e-SIC da Prefeitura de São Paulo, realizada em janeiro de 2024.

setor acreditam que “os editais atendem à demanda da área de dança”. Apenas 32% dos respondentes entendem que os editais tornam as políticas públicas “acessíveis a todos”. E apenas 20,2% acreditam que “os editais promovem a distribuição equilibrada dos recursos públicos entre os segmentos artístico-culturais”. Do outro lado do espectro, 59,3% acreditam que “os editais privilegiam majoritariamente projetos relacionados à dança contemporânea”, e 66,3% concordam que “os editais contemplam apenas artistas ou grupos reconhecidos da dança”.

## 4.2 OS PRODUTOS: ESPETÁCULOS DE DANÇA

Estabelecida essa perspectiva inicial e parcial acerca dos produtores típicos desse setor, ilustrada pelos quatro exemplos pontuados, avançamos a discussão passando ao assunto dos produtos que são produzidos, comercializados e apresentados. Um primeiro questionamento fundamental, que precede as possibilidades de quantificação, se coloca justamente sobre o que deveria ser considerada como a produção desse setor:

mais passível de análise ‘objetiva’ é a questão de como medir a quantidade: seria ela o número de apresentações de uma determinada obra, o número de obras apresentadas (ou ainda o número de obras novas apresentadas) ou o número e ‘tipo’ de público que assiste às apresentações (novos públicos, pessoas desfavorecidas, etc.)? Obviamente, cada medida de produção contabilizaria um resultado diferente para a produtividade [desse setor] (Towse, 2011, p. 341, tradução própria)<sup>27</sup>.

A característica fundamental das artes da cena — sua realização quando apresentadas, quando colocadas presencialmente frente a um público — oferece uma consideração importante para a quantificação do produto nesse setor: seu produto é de certa forma a obra, o espetáculo de dança, mas, ainda mais especificamente, é a reprodução ou apresentação desse espetáculo. Isso põe uma consideração peculiar sobre a natureza desse produto durante a sua produção, pois o tamanho da produção final (*output*) é, na prática, separado do processo de produção.

Em um paralelo mais direto, uma fábrica que produz tecidos poderia medir sua produção pela quantidade de tecidos produzidos ao longo de um período de tempo. Depois, as dinâmicas do mercado vão determinar o tempo necessário para que essa produção seja consumida. Se houver demanda por mais tecido, a fábrica, dentro de seus limites materiais, pode ajustar a quantidade de produção, até certos níveis de capacidade produtiva, determinados pelos seus insumos (de mão de obra, de equipamentos, de tempo) e pela sua tecnologia. No caso de produtores de dança, todos esses insumos iniciais resultam, ao final do processo de produção, em uma obra imaterial de dança, um espetáculo. Porém, este produto não é consumível: o consumidor não consome a obra, mas sim uma apresentação ou reprodução dela. O produto-espetáculo precisará ser reproduzido em ocasiões de apresentação, nas quais poderá ser consumido como serviço. Porém, para medir a produção que chega ao mercado, não bastaria contabilizar a quantidade de apresentações, porque aquilo que o consumidor consome é de fato o equivalente a um ingresso para a apresentação, o que sugere que a produção final (*output*) seja de fato, uma função da quantidade de apresentações realizadas de um espetáculo, multiplicada pela quantidade de ingressos que são disponibilizados a cada apresentação.

---

<sup>27</sup> “More amenable to ‘objective’ analysis is the question of how to measure quantity: should it be the number of performances of a given work, the number of works performed (even the number of new works performed) or the number and ‘type’ of people attending the performances (new audiences, disadvantaged people and so on)? Obviously, each measure of output would yield a different result for productivity”.

Essa medida nos daria a capacidade máxima de ocupação dos espaços em que a obra é apresentada. Desta capacidade, seria necessário subtrair a capacidade ociosa dos espaços para encontrar o produto de fato consumido nesse mercado, ou a utilização efetiva da capacidade. Atende-se, com essa consideração, a estrutura que Throsby (1994, p. 9, tradução própria) propõe para a consideração do produto das artes cênicas:

talvez uma distinção deva ser feita nas artes cênicas entre o produto produzido [*output produced*], medido como o número de lugares disponíveis para venda durante um determinado período (equivalente a uma variável de produção [*output variable*] do número apresentações), e o produto vendido [*output sold*], medido como números reais do público pagante<sup>28</sup>.

É importante, ainda, adicionar a essa consideração do produto da dança uma questão relativa à produtividade, e às dinâmicas particulares dos insumos desse setor. Do ponto de vista do lado produtor da cadeia, a quantidade de tempo, de trabalho, de pessoas envolvidas na criação, responde à produção de uma unidade de produto ou protótipo — ou seja, neste sentido, a produção de um espetáculo de dança. Esta unidade de produto pode ser reproduzida no tempo, apresentada em diversas ocasiões, em diversos espaços, para uma quantidade de público ainda indeterminada (porém, não ilimitada). Do ponto de vista da cadeia produtiva, o aumento da produção poderia ser, então, entendida como a produção de múltiplas obras. Já do ponto de vista da oferta, o aumento da produção estaria ligado ao aumento das apresentações ou reproduções, e, portanto, da quantidade de ingressos disponibilizados.

Todas as companhias entrevistadas tiveram produção de novas obras, mas continuaram apresentando e vendendo, ou seja, reproduzindo obras de seu repertório durante os últimos dois anos (período analisado pelo questionário proposto). Todas elas operaram em 2022 e 2023 com entre três e cinco obras distintas sendo apresentadas, dentre as quais uma ou duas seriam estreias, e as demais, obras do repertório. Nas companhias analisadas, foram apontados exemplos de obras com até seis anos de existência e ainda aproveitadas para novas vendas de apresentações, o que pode ser entendido como um processo de continuidade dos rendimentos obtidos com a criação do protótipo — a obra. Nas companhias que funcionam com trabalhos e atividades contínuas, os custos adicionais para a manutenção dessas obras de repertório são pouco significativos, restringindo-se, nos exemplos declarados, à manutenção de itens de cenário e figurino, quando existentes — os processos de atualização de elenco e remontagem das obras sendo absorvidos pelos processos regulares de ensaio da companhia.

A partir dessa consideração, observa-se que a produtividade de uma companhia pode ser caracterizada pela contabilização da quantidade de ingressos disponibilizada pelas apresentações totais realizadas dentro de um período de tempo, de forma independente da quantidade de novas obras produzidas, e observando-se como um todo as obras apresentadas. No entanto, é importante destacar que o mercado para as apresentações de dança também tem interesse no novo e no inédito, de forma que os grupos precisam, com certa regularidade, produzir novas obras, para conseguir novas vendas de apresentações. E a produção de novas obras demanda insumos (mão de obra, espaço, equipamentos e tecnologia) cuja destinação seria ou à produção de novos espetáculos ou à manutenção de espetáculos já existentes (o que ocorre em ensaios contínuos). Nesta relação se estabelecem os limites de produtividade dos produtos de dança, acerca dos quais algumas

---

<sup>28</sup> “a distinction should perhaps be made in the performing arts between output produced, measured as the number of seats available for sale over a given period (equivalent as an output variable to the number of performances), and output sold, measured as actual numbers paying to attend”.

dinâmicas de mercado ainda são debatidas na sequência deste artigo. Antes disso, no entanto, ainda é importante ressaltar algumas das características específicas do produto de dança.

Throsby (1994, p. 9, tradução própria) faz uma caracterização pertinente do produto de dança ao considerá-lo um “bem público local excludente, não rival em consumo até o ponto em que o limite da capacidade [do espaço de apresentação] seja atingido”<sup>29</sup>. O autor avança a discussão, com uma proposta de caracterização geral do produto das artes cênicas como um “bem misto, com produção conjunta de um componente privado que é usufruído pelos indivíduos do público presente e um componente de bem público advindo do valor das artes e da cultura para a sociedade em geral”<sup>30</sup>.

Outra característica importante para os produtos do setor é sua definição enquanto bens de experiência — cuja qualidade não pode ser considerada anteriormente à compra / uso (Pignataro *apud* Peacock, Rizzo, 1994). Devido a essa característica, o consumo desses produtos gera aumento no custo de oportunidade assumido pelo público, que não tem como decidir antecipadamente se uma obra a que escolheu assistir vale o preço que será pago, tanto em matéria de valores de ingresso como em matéria de custos dos bens complementares — os quais são vistos pela literatura específica como impactantes (de maneira inversa) nas vendas de ingressos para as artes da cena, isto é: a venda de ingressos diminui conforme aumenta o valor dos bens complementares associados (Heilbrun; Gray, 1996). Esse hiato de informação no setor tem impactos relevantes:

A informação imperfeita afeta tanto o equilíbrio do mercado como a sua estrutura. Ela pode causar o que chamamos de “inércia do produtor”, que pode ser a base para explicar estagnação na quantidade e na qualidade de bens culturais produzidos. A “inércia do consumidor” é um poderoso obstáculo à entrada e pode limitar a possibilidade de concorrência real em mercados caracterizados por informação imperfeita (Pignataro *apud* Peacock, Rizzo, 1994, p. 65, tradução própria)<sup>31</sup>.

Este é um dos motivos relevantes para a existência de mais de um produto-espetáculo no repertório da companhia. Como o valor e o interesse pelas obras nem sempre podem ser estimados de antemão — e, mesmo quando possam ser, essa estimativa é carregada de subjetividades e portanto amplamente variável —, a disponibilidade de múltiplos trabalhos é retratada pelos produtores entrevistados como uma vantagem no mercado. Um comprador potencial pode estar interessado no trabalho da companhia, mas não necessariamente na temática de uma obra, ou nos custos de produção que uma proposta cênica pode acarretar. Dessa forma, manter múltiplos produtos ativos em repertório permite mais chances de vendas para compradores que cheguem ao grupo.

Observa-se, a partir dessa consideração, que a definição do repertório tem implicações econômicas consideráveis para as companhias. Não apenas porque afeta os custos de produção, mas porque também afeta diretamente a demanda e as receitas possíveis (Towse, 2011). Isso se dá por considerações de tema e assunto, de abordagem estética, e em fatores de ordem prática: se um cenário grandioso pode gerar interesse no público consumidor potencial, esse mesmo cenário grandioso pode significar um aumento considerável dos custos atrelados à venda de uma

---

<sup>29</sup> “an excludable local public good, nonrival in consumption up to the point where a capacity constraint is met”.

<sup>30</sup> “a mixed good, with joint production of a private component enjoyed by individual attendees and a public-good component deriving from the value of the arts and culture to society at large”.

<sup>31</sup> “Imperfect information affects both market equilibrium and its structure. It can cause what we have called ‘producer inertia’ which can be the basis for explaining stagnation in the quantity and quality of cultural goods provided. ‘Consumer inertia’ is a powerful obstacle to entry and can limit the possibility of actual competition in markets characterised by imperfect information”.

apresentação. Essa variabilidade é apontada pelos entrevistados como recorrentemente determinante para a concretização da venda dos produtos de dança, e se expressa mais intensamente frente ao tamanho do elenco — porque deslocamentos e hospedagens, quando necessários para uma venda, consomem parcela considerável dos orçamentos.

Ainda sobre o produto de dança, cabe discutir a duração desses produtos no mercado. Se Germain-Thomas (2012) observa no modelo francês que as obras subvencionadas demandam de 20 a 30 apresentações na temporada de estreia para verem retornos econômicos, em São Paulo vemos exemplos de temporadas de quatro ou seis apresentações que, não raro, encerram o ciclo de vida da obra, caracterizando um risco de superprodução frente a uma redução da demanda, a qual Latarjet (2004) aponta como uma das causas da crise da dança enquanto setor econômico.

No entanto, observa-se a partir do que é relatado pelos entrevistados que, no recorte em consideração por esta pesquisa, as obras têm durações habitualmente de vários anos, com exemplos pontuados de três e seis anos entre a data das estreias e as obras ainda sendo apresentadas. Também é possível observar no setor remontagens de obras, notavelmente aquelas de sucesso em seu momento de estreia e que depois de períodos fora de circulação voltam a ser produzidas e vendidas pelas companhias. Essa característica sugere que uma obra pode voltar a ter aproveitamento e rendimentos depois de tempos de finalização das apresentações e da temporada de estreia, com pequenos custos adicionais.

Outro elemento que favorece esse entendimento de um mercado de duração mais ampla pode ser percebido na apreciação crítica: a partir de 2016, a Comissão de Dança APCA - Associação Paulista de Críticos de Artes tem oferecido entre as premiações anuais um prêmio para “Espetáculo Não-Estreia”, identificando uma importância dada a obras que tenham tido temporadas de estreia curtas, que tenham tido pouca oportunidade de circulação, ou ainda que tenham processos de remontagem de notável sucesso.

Finalmente, quanto à comercialização dos produtos de dança, observam-se estruturas semelhantes às pontuadas por Germain-Thomas (2012). As companhias não possuem espaços próprios de apresentação, dependendo de parcerias com programadores e teatros específicos para poder disponibilizar seus produtos. No entanto, o que foi observado através das entrevistas é que a grande maioria das apresentações dos grupos são realizadas de forma gratuita para o consumidor final, sem cobrança de ingresso. A exceção para essa modalidade são as compras de espetáculos por instituições como o Sesc, discutidas na próxima seção, e que são realizadas com cobrança de ingressos, ainda que normalmente a preços acessíveis. No entanto, mesmo nessas situações, todo o rendimento dos produtores permanece ligado à venda das apresentações, e a bilheteria não traz rendimentos adicionais para eles. Nessa estrutura, a capacidade ociosa e as vendas efetivadas não têm impacto econômico imediato para os produtores — ainda que o interesse do público expresso pelas vendas de ingressos possa ser levado em conta pelos programadores para a organização de vendas futuras.

Em suma, o produto de dança apresenta uma característica fundamentalmente bipartida. Do ponto de vista da produção, o produto original é o espetáculo de dança, frequentemente aproveitado para comercialização em mercados intermediários, junto de programadores, teatros e festivais. Do ponto de vista da oferta e da demanda, o que se consome pelo consumidor final é uma cota de participação (um ingresso) de uma ocasião de apresentação ou reprodução do espetáculo em questão. O limite da comercialização dessas cotas, por apresentação, é o limite espacial do local onde ela é realizada. Este também é o limite da demanda que pode ser atendida por uma única apresentação. No entanto, dada a realidade da estrutura das compras de apresentações, esse limite tem pouca influência imediata nos ganhos da companhia, os quais são preestabelecidos pelos cachês acordados. Os produtos de dança têm baixo custo de manutenção e de produção de unidade

adicional: uma vez criado o espetáculo, poucos são os custos adicionais para se fazer uma segunda apresentação dele. Para o consumidor final, os produtos são disponibilizados de forma gratuita na maioria dos casos, ou a preços reduzidos, e os produtos não têm uma data de validade evidente no mercado, podendo ser aproveitados por anos, e, por vezes, recuperados para mais apresentações e rendimentos, mesmo anos depois, ainda que exista um grande interesse na novidade e em produtos-espetáculos inéditos.

### 4.3 A DEMANDA: CONSUMO E CONSUMIDORES DA DANÇA

Caracterizada a organização dos produtores e a dinâmica dos produtos desse setor, é possível passar à reflexão acerca da demanda, ou seja, dos mercados consumidores existentes para a dança. Sobre esse campo, autores como Urrutiaguer (2014) apontam uma desmedida entre a grande quantidade de produção coreográfica e os poucos estudos dedicados a entender as motivações dos espectadores. Se esse tipo de entendimento abre espaço para as considerações acerca da recepção nas artes da cena, ele também reflete um fator econômico de impacto, porque lida com motivações de consumidores, atribuição de valor, interesse por produtos e produtores do setor, considerações sobre a possibilidade de consumo de bens substitutos e disposição a pagar no geral, entre outros.

Uma percepção não-consensual entre os agentes do setor demarca o entendimento da existência (ou mesmo da não existência) de mercados consumidores monetizados para a dança. Para entender essa percepção, a pesquisa Mapeamento da Dança (Mattos; Nussbaumer, 2016) verificou dois aspectos fundamentais: em São Paulo, 83,9% dos participantes da pesquisa consideram que existe um mercado para a dança; na perspectiva nacional, calculada pela pesquisa com base nas oito capitais consideradas, 71,5% dos participantes consideram que existe um mercado; em São Paulo, 22,4% dos participantes consideram que o mercado que existe é restrito e/ou insuficiente, enquanto no Brasil esse número é de 32,4%.

Essa caracterização levanta, economicamente, uma outra problemática do campo da distinção entre o consumo final e o consumo intermediário dos trabalhos. Responder se existe consumo final tem equivalência a responder se existe público assistindo de forma regular espetáculos de dança. E existe. Ele pode ser medido através de algumas ferramentas, mas ainda carece de pesquisas mais abrangentes que levem em conta múltiplos instrumentos, espaços, e formas de contagem. A observação do campo e a frequência em plateias de dança, em eventos e espaços de naturezas diversas, corrobora essa percepção: existe público assistindo dança em São Paulo, e são raras as ocasiões de plateias realmente esvaziadas.

A existência desse público, no entanto, não significa automaticamente que o mesmo seja capaz de sustentar economicamente esse mercado. Como já pontuado, a quantidade de obras que são oferecidas de maneira gratuita para o público mantém a complexidade da mensuração do impacto econômico do público nesse setor. Todos os grupos entrevistados declararam que realizam mais apresentações com ingressos gratuitos do que com ingressos pagos. Todos eles observam também que as situações de ingressos pagos normalmente são as ocasiões de venda da apresentação para mercados intermediários, destacando como possibilidades alguns eventos e festivais, mas, sobretudo, o Sesc, que se apresenta como principal agente desse mercado intermediário em São Paulo.

Os grupos entrevistados pontuam como extremamente raras as ocasiões em que a bilheteria do espetáculo possa ter efeitos diretos em seus rendimentos. Observam que em outros momentos já houve mais hábito de cessão de espaço com bilheteria dividida entre o espaço e o grupo, mas que atualmente o mais comum é o estabelecimento de cachês fixos pela apresentação e, quando há

venda de ingressos, os valores de bilheteria ficam com o próprio espaço. Esse sistema operou em um outro mercado relevante, como o da Temporada de Dança do Teatro Alfa anteriormente mencionada. Nesse tipo de estrutura, no entanto, é importante observar que não havia operação com risco de prejuízo: a temporada era financiada pela Lei Rouanet, que garantia a estrutura do teatro e os valores de cachê das companhias, mas diversas organizações ocupavam o espaço com a expectativa de adicionar a seus cachês uma porcentagem dos valores arrecadados com a venda de ingressos.

Sobretudo nesse tipo de situação, percebe-se que a discussão acerca dos valores dos ingressos é relevante. Problema amplamente debatido nas artes da cena e na cultura em geral, sua consideração é complexa e não encontra (nem deveria encontrar) resultados constantes: as variadas fatias do mercado se comportam de formas muito distintas. A pesquisa *Cultura nas Capitais* (Leiva, 2018, p. 143) detalha que os três principais motivos identificados para o público não frequentar espetáculos de artes cênicas são: não gostar de teatro (30%), a falta de tempo (28%) e razões econômicas (28%). Ou seja, a questão econômica ainda é um dos motivos principais percebidos justamente pelas pessoas que não frequentam o teatro. Porém, quando se trata de públicos que já frequentam as artes, encontram-se notáveis disposições a pagar por ingressos. Considerando a divisão de valores que existem entre categorias de ingressos (em teatros grandes, lugares mais centrais e próximos do palco são mais caros, e lugares mais afastados ou elevados são mais baratos) Towse (2011) apresenta estudos que estimam que a demanda por ingressos a preço integral é inelástica, enquanto a demanda por ingressos de valor reduzido apresenta elasticidade-preço diferente de zero. Isso modifica a visão mais genérica de que a demanda por ingressos nas artes cênicas seja sempre inelástica. Seaman (*apud* Ginsburgh; Throsby, 2006) observa que a demanda das artes cênicas é caracterizada como inelástica apenas nos estudos que consideram seus dados de forma agregada. Quando se separam os grupos de consumidores e os diversos preços pagos para acesso às apresentações (preços por vezes distintos na mesma apresentação), observam-se distintas elasticidades-preço diferentes de zero.

Saber que existem variações tanto dentro das categorias como nos valores dos ingressos oferece um dado relevante para a consideração de certos aspectos econômicos do setor. Em estudo mais antigo, Globerman (1978), por exemplo, debate as implicações do acesso à informação sobre os preços dos ingressos, observando que há um limite acerca do entendimento dos valores-mínimos de ingresso praticados nas artes da cena, e que esse desconhecimento pode atuar como uma barreira para o aumento da frequência nas artes. No sentido mais socioeconômico, percebe-se que essa desinformação e essa barreira afetam justamente as camadas mais pobres da população, o que pode agir para manter a elitização das artes, e sua frequência entre populações com maior acúmulo econômico e maior tempo de estudo. Esses dois indícios são validados pela pesquisa *Cultura nas Capitais* (Leiva, 2018, p. 145), que identifica que 48% do público de dança pertence às classes A e B, que representam apenas 38% da população brasileira. Esse processo de acúmulo de capital cultural também se percebe numa característica fundamental das artes debatida por Throsby (1994, p.3, tradução própria), frente à teoria convencional do consumidor, que as percebe como viciantes “no sentido que um aumento do consumo presente de artes por um indivíduo produza aumento em seu consumo futuro”<sup>32</sup> — colaborando para manter a concentração desse público, e dificultando a entrada do público que ainda não tem acesso à dança.

Entender a variabilidade do público das artes da cena, não apenas frente à sua classe econômica, mas também em relação à sua experiência no campo, é um fator relevante dos estudos econômicos do setor. Cuadrado faz uma sugestão de categorização do público que abre uma

---

<sup>32</sup> “in the sense that an increase in an individual’s present consumption of the arts will increase her future consumption”.

possibilidade de consideração segmentada dos consumidores finais. Fundamental em sua discussão é a identificação dos diferentes motivos que levam os indivíduos ao teatro, o que propõe a partir de um estudo de Bouder-Pailler (1999 *apud* Cuadrado, 2000, p. 54, tradução própria), identificando as três principais dimensões que promovem a frequência no teatro como: “hedonismo social, enriquecimento intelectual, e provocação de emoções”<sup>33</sup>. Essas dimensões podem ser comparadas com a realidade das artes cênicas no Brasil através, mais uma vez, dos dados da pesquisa Cultura nas Capitais. Leiva (2018, p. 143) observa que os três principais motivos declarados para assistir espetáculos de artes cênicas são Diversão (33%), Interesse (18%) e Conhecimento (13%). O aspecto social também é validado pela pesquisa, com a identificação de que apenas 8% das pessoas que frequentam os espetáculos fazem isso sozinhos, enquanto 4% listam como motivo para ir ao teatro especificamente o ato de encontrar amigos, e 5% dos que não frequentam declaram que o motivo é justamente a falta de companhia.

Throsby (1994, p. 7, tradução própria) também leva em conta essa importância da identificação dos distintos consumidores das artes cênicas, ao pontuar que:

a diversidade do produto e a discriminação dos consumidores na decisão da sua presença em determinadas apresentações sugere que as características qualitativas dos eventos (quais artistas participam, o que os críticos disseram, que obras(s) são apresentadas) tendem a sobrepujar o preço na determinação da demanda<sup>34</sup>.

O autor destaca, dessa forma, que há características notavelmente mais relevantes para a consideração da demanda pelas artes da cena do que seu preço. Esse entendimento evidencia a importância de se desenvolverem estudos mais aprofundados acerca das dinâmicas e das razões que levam o público às artes. Apenas com considerações mais avançadas será possível caracterizar de forma mais concreta a demanda pela dança.

Quando consideramos, no entanto, que grande parte das apresentações de dança chega ao público de forma gratuita, e que, portanto, as companhias não podem contar com o consumidor final para sua sustentação econômica, somos levados à consideração de outros aspectos fundamentais desse mercado, que tentam indicar de que formas é possível obter rendimentos monetários dentro do setor da dança. Aqui, duas respostas se mostram como interessantes: a primeira delas aponta a exploração de direitos autorais; a segunda, remete aos mercados intermediários levantados pelo modelo econômico que baseia essa pesquisa.

Os direitos autorais são uma forma de se aproveitar o produto-espetáculo da dança. Eles são relevantes para diversos mercados, motivo pelo qual são aqui abordados, ainda que não sejam enquadrados nos exemplos das companhias entrevistadas. Companhias de repertório — assim chamadas porque trabalham com distintos coreógrafos na formação do repertório de obras que apresentam (em oposição às Companhias de autor, que trabalham com um mesmo coreógrafo, desenvolvendo sua característica autoral) — dependem da criação de múltiplas obras. Cada um desses produtos-espetáculo se coloca no mercado de uma forma específica, gerando interesse, ocasionando venda de apresentações, convites para eventos, etc. Ao produzir uma obra, a companhia cobre seus custos de produção, e paga um cachê específico para o coreógrafo. Depois, conforme a obra seja novamente apresentada, o coreógrafo recebe valores de royalties ligados ao seu direito autoral sobre essas apresentações e mesmo vendas internacionais.

---

<sup>33</sup> “social hedonism, intellectual enrichment and arousal of emotions”.

<sup>34</sup> “The diversity of the product, and the discrimination of consumers in deciding their attendances at particular performances, suggests that the qualitative characteristics of events (who is appearing, what the critics have said, what work(s) are being performed) are likely to dominate price in determining demand”.

Pensar no uso comercial do produto-espetáculo é, portanto, pensar também nos direitos autorais conexos ligados a ele. No campo da dança, essa discussão é bastante complexa, ainda pouco elaborada, e, no mercado brasileiro, um tanto restrita. Apenas as companhias maiores, como as companhias públicas, se mantêm de forma mais estruturada nesse mercado. Criadores brasileiros frequentemente entram em contato com esse tipo de mercado apenas quando têm a oportunidade de coreografar para essas companhias, ou para companhias internacionais. Habitualmente, no campo da dança, o processo de criação coreográfica é realizado com contratos para o aproveitamento da obra pela companhia por um tempo determinado, no geral dois anos, e estabelece os pagamentos de royalties que serão realizados nesse período. Depois, as companhias podem negociar novos contratos, quando desejam continuar apresentando a obra. Quando as companhias deixam de renovar os contratos, o direito sobre as obras volta para os coreógrafos, que podem, também, revender esse mesmo produto-espetáculo, como uma remontagem, para outros grupos.

Essas possibilidades de vendas estão ligadas aos direitos autorais conexos aos trabalhos, usualmente estabelecidos como prerrogativas dos coreógrafos. No contexto das criações em dança, no entanto, há outras questões relevantes, posto que as coreografias frequentemente são produzidas a partir de um conjunto de estímulos não restrito a propostas dos coreógrafos, e frequentemente carregam marcas intensas da participação de seus elencos. No entanto, estes normalmente não são entendidos como detentores de direitos autorais. Problemática internacional, o reconhecimento dos direitos autorais na dança tem se baseado em princípios de originalidade, contribuição autoral e fixação (Pavis; Waelde; Whatley, 2017), todos eles de percepção extremamente delicada dentro do campo, e pouco desenvolvida no mercado retratado pelos exemplos investigados. Através das entrevistas, no entanto, percebe-se o surgimento dessas reflexões a partir do contato dos artistas com o mercado das companhias públicas ou das companhias estrangeiras.

Se os rendimentos dos produtos de dança não se dão a partir do consumo final, nem dos direitos autorais, o espaço que parece mais relevante para eles, é, portanto, o mercado intermediário. Essa organização básica é observada no modelo francês que foi o ponto de partida para esta pesquisa. Porém, ela se dá de forma distinta, porque aqui pouco se observa a separação fundamental de Germain-Thomas entre as operações de venda e de coprodução de obras. Os produtores entrevistados destacam três importantes grupos de compradores nesse mercado: os agentes públicos (secretarias municipais e estaduais, através de seus equipamentos), os eventos (festivals de dança locais, regionais, nacionais e internacionais) e o Sesc. Não se percebem no setor compradores privados de fato: tratam-se de instituições, organizações e eventos que têm verba pelo menos parcialmente obtida através de recursos de impostos, leis de incentivo, editais, ou repasse governamental. Essa característica alimenta a percepção da semelhança com o modelo francês e a existência de um mercado intermediário subsidiado.

No modelo francês, porém, a coprodução aparece como determinante para a realização dos trabalhos: frequentemente, ela responde por uma parcela mais relevante no financiamento das obras do que o subsídio governamental direto aos grupos. Em São Paulo, no entanto, o que os entrevistados percebem é que as produções são possibilitadas pelos editais de subsídio público, que também garantem a manutenção das companhias por períodos limitados, enquanto as vendas respondem pela continuidade das atividades dos grupos quando eles não têm subsídios diretos, ainda que elas dificilmente tragam o aporte necessário para uma nova produção.

A participação dos produtores no mercado leva à criação de relações importantes, que organizam a possibilidade dessas vendas e que ilustram as distintas forças de negociação fundamentais nessas relações (Germain-Thomas, 2013). Entender a estratégia das parcerias no setor das artes cênicas é fundamental. Lima *et al.* (2020, p. 110-111) contabiliza que 92,3% dos

agentes das artes cênicas costumam fazer parcerias para a realização de seus trabalhos. Mais ainda, a pesquisa observa que 60% fazem parcerias com profissionais com quem já trabalharam, e 37% com profissionais indicados por pessoas próximas, o que reforça a importância do estabelecimento de redes no setor, e da influência dos contatos pessoais. A colocação das pessoas nesse campo tem ampla importância para as possibilidades de venda dos espetáculos, e também foram consideradas pelos entrevistados como um aspecto fundamental. Três dos quatro entrevistados destacam a pessoalidade das relações com programadores e espaços como elemento fundamental de suas possibilidades de vendas das apresentações.

Os equipamentos que realizam compras de obras têm interesse na novidade, como anteriormente pontuado, o que incentiva a criação de novos produtos. Porém, os entrevistados destacam que a venda de estreias é especialmente interessante para o mercado intermediário do Sesc: um espetáculo ainda não apresentado pode conseguir negociações de valores de cachê até 20% maiores que o habitual, segundo os entrevistados. Eles também destacam como vantagem que a compra de estreias frequentemente permite a realização do pagamento com uma parcela antecipada (enquanto normalmente os pagamentos são realizados apenas após a realização das apresentações, em parcela única).

Bastante interessante é uma dinâmica percebida pelos produtores nesse mercado intermediário em que a venda para uma instituição de um dos grupos de compradores afeta a disposição de outros compradores do mesmo grupo. Interessante porque os entrevistados percebem essa alteração em ambos os sentidos, destacando ocasiões em que a venda estimula a compra por outros, e situações em que a venda desencoraja a compra por outros. Este processo parece ter uma relação com particularidades ligadas às obras e aos grupos, mas também com elementos que ainda demandam investigação adequada, tais quais as dinâmicas de mercados (talvez competitivos) existentes entre os potenciais compradores de cada grupo, e seu interesse pelas estreias.

A possibilidade de venda da estreia talvez seja o que mais se aproxima no mercado de São Paulo da caracterização da operação de coprodução, e se coloca como uma prática cada vez mais popular em São Paulo. A diferença fundamental que a venda da estreia tem frente à coprodução é que esta última se dá sobretudo através de confiança, de relacionamentos, de uma aposta nos artistas e grupos, porque é feita em processos que antecedem muito a produção e a criação das obras. Na realidade de São Paulo, no entanto, as obras já estão próximas de sua finalização quando são compradas pelo mercado intermediário, que pode ter uma percepção mais concreta da obra finalizada para realizar essa compra, portanto demandando menos aposta, e um tipo de relacionamento diferente com os produtores. Excluindo essa situação, a outra possibilidade de aproximação à coprodução seriam as comissões, que tratam de situações em que uma instituição realiza a produção integral de uma obra sob demanda, normalmente para um evento ou situação específica. Mas elas são apontadas pelos agentes entrevistados como casos raros no setor.

Os entrevistados observam também que essa diferença de sistema tem uma lógica importante ao compararmos o tempo de operação dos mercados de dança de São Paulo com o dos internacionais. Em São Paulo, os entrevistados observam que comumente as negociações se dão com pouco tempo de antecedência, com período de um a três meses em vários desses processos. Em paralelo, temporadas internacionais de dança são programadas por vezes com anos de antecedência, o que faz com que seja possível um coreógrafo estar negociando simultaneamente uma apresentação para o próximo mês em São Paulo, e uma outra criação internacional para daqui a três anos. Essa diferença entre os tempos de programação prévia também tem efeito na internacionalização da produção brasileira. No entanto, com o recorte temporal proposto para esta pesquisa e a realidade pós-pandêmica, não houve grandes considerações dos entrevistados sobre apresentações internacionais.

O que há de concreto é uma variabilidade considerável no resultado das negociações entre os agentes do setor, isto é, dos valores de venda dos produtos no mercado intermediário (os quais respondem pela remuneração do grupo, ainda que não reflitam necessariamente a demanda final). As respostas dos grupos entrevistados mostram uma ampla gama de possibilidades, com cachês entre R\$ 3 mil e R\$ 25 mil. Ao pedir para os grupos organizarem esses valores em uma avaliação do que seriam os valores mínimos praticáveis, o que seriam valores razoáveis, e o que seriam bons valores de vendas, as distinções do campo também saltam à vista, com cachês que um grupo consideraria como bons se equiparando aos cachês que outro grupo indica como mínimo.

Observa-se, porém, que nas entrevistas essas questões foram apresentadas sem a especificação e a categorização necessárias para gerar resultados comparáveis. Isto é: para poder comparar concretamente a realidade de cada companhia, seria fundamental propor uma situação hipotética, imaginando uma obra com uma determinada quantidade de elenco, uma determinada demanda técnica, e uma determinada quantidade de apresentações compreendidas em uma venda. Como isso não foi feito, as respostas são representativas apenas da percepção dos produtores frente a uma noção geral de reflexão sobre os valores praticados no mercado, e se limitam ao aspecto ilustrativo.

Enquanto equiparação de valores, um dado relevante para o mercado é trazido pela própria Secretaria de Cultura de São Paulo, que possui desde 2022 portarias específicas com padronização de valores-base para suas contratações culturais e artísticas. Ao realizar contratações com verba pública, a secretaria demanda aos contratados a comprovação dos valores que são solicitados, o que se dá com o envio de orçamentos e notas fiscais de serviços semelhantes, e garante os valores possíveis de cachê. Porém, frequentemente os agentes do campo não têm a experiência prévia com contratações que seria necessária para essas comprovações. Para essa situação, a portaria estabelece os valores-base, que dispensam tais comprovações, e que têm funcionado como uma referência dos valores do campo. Esses valores, propostos para o campo das artes cênicas, com referência a apresentações de 60 minutos, começam em R\$ 4.500 para apresentações solas e chegam a R\$ 8.000 para apresentações de seis ou mais integrantes (São Paulo, 2023). Observa-se, no entanto, que são realizadas diversas contratações abaixo desses valores, sobretudo para programações culturais ligadas a espaços periféricos e com poucos recursos orçamentários.

Um dado importante sobre os valores que circulam nesse mercado, conforme observado pelos entrevistados, é sua desatualização. Por exemplo, os valores dos salários nominais para bailarinos em projetos de 10 anos atrás ainda são iguais à mesma média praticada hoje, conforme relatam. Os valores que eles conseguem negociar para as vendas também não têm visto atualização. E os próprios valores do Fomento não acompanharam as alterações de preços e da inflação: como observado anteriormente, o Fomento não possui dotação orçamentária própria, o que tem dificultado sua atualização de valores e verbas, e tem determinado um setor em precarização.

No sistema que se caracteriza através dos dados do setor e das entrevistas realizadas, destaca-se a articulação entre as estruturas de subsídio das políticas públicas e os processos de venda de apresentações dos espetáculos. Em geral, o que se observa é a dependência das estruturas de subsídio para a obtenção dos valores necessários para a criação de produtos-espetáculos. Dentro da realização dos projetos que financiam a criação, as obras por vezes têm poucas instâncias de apresentação — por exemplo, contabilizadas pelas propostas dos projetos aprovados entre 2021 e 2023, encontra-se uma média de 11 apresentações por projeto realizado no Fomento à Dança. Assim, observa-se que o subsídio é a verba fundamental para a criação do produto-espetáculo, que será depois desdobrado em produto-apresentações, que entram no mercado intermediário para as vendas. Essas vendas serão a principal fonte de renda dos grupos até a obtenção de um novo subsídio através de um projeto aprovado em novo edital. É relevante pontuar, no entanto, que nem

sempre os projetos realizados por meio das políticas de subsídio têm aproveitamento para além da duração dos períodos de editais, e que nem todos os grupos e agentes têm acesso às negociações dos mercados intermediários.

Finalmente, também é importante destacar que o mercado intermediário de São Paulo é concreto, mas é bastante dominado por uma instituição — o Sesc, representada por suas múltiplas unidades, que realizam programação independentemente, e atuam como agentes desse grupo de compradores em potencial. Existem outros grupos de compradores, mas, nas entrevistas realizadas, eles não tiveram quantificações expressivas que justificassem sua comparação com o Sesc. Trata-se, portanto, de um mercado intermediário bastante restrito, dependente de verbas públicas, por vezes ligado diretamente à administração pública, e de ampla variação de valores, os quais têm relação direta com a inserção no campo e o conhecimento de outros agentes, e as variadas capacidades de negociação que se estabelecem a cada relação.

## 5 CONCLUSÃO

A caracterização da dança em São Paulo enquanto setor econômico apresentada através de discussão teórica, reflexão histórica, coleta e consolidação originais de dados fundamentais apresentada por esta pesquisa demonstra que este setor pode ser analisado e discutido a partir do modelo de mercado subvencionado francês. O conjunto das evidências apresentadas não apenas sustenta a hipótese postulada, como oferece uma quantidade relevante de material para análise e pesquisas futuras, ao discutir o referido modelo, mas sobretudo, ao agrupar informações notavelmente dispersas acerca das políticas públicas pertinentes ao setor, e ao avançar a discussão teórica e empírica da caracterização dos produtores, dos produtos, e da demanda desse setor. Cumpre-se então o propósito de elaborar referências relevantes para a consideração do setor e seu debate no campo das políticas públicas, oferecendo subsídios para a tomada de decisões, e apontamentos para os campos que demandam mais investimento de pesquisa.

Este artigo propôs uma abordagem da dança em São Paulo enquanto setor artístico e econômico, a partir de sua comparação e contraste com o modelo francês de mercado subvencionado. No modelo francês, observa-se uma origem histórica que se assemelha à situação vivenciada pela capital paulista, porém com uma grande distinção no momento presente. Essa distinção se dá sobretudo frente ao que se percebe no modelo francês como um amplo interesse e demanda do consumidor final pelos produtos da dança, contrastando com a realidade de São Paulo, onde existe público para a dança, mas ele é percebido pelo setor como abaixo daquilo que seria desejado, e operando um mecanismo de consumo que gera pouco impacto econômico direto.

O modelo francês é calcado em um tripé de subvenção - compra - coprodução, no qual os subsídios diretos oferecidos para as companhias são restritos, mas abrangem uma parcela razoável dos produtores. No entanto, dada sua restrição, na França as companhias dependem mais da operação de coprodução para a criação de produtos-espetáculos, o que acontece frequentemente com a participação de múltiplos agentes em torno do financiamento de uma obra, que poderá, depois, ser aproveitada também para a venda de apresentações. Por outro lado, em São Paulo o subsídio cumpre o papel de sustentar esses recursos fundamentais à criação, ainda que as políticas públicas se apresentem de formas mais concentradas em termos da distribuição de valores. Simultaneamente, a lógica da coprodução é praticamente ausente no setor, e os mercados intermediários reproduzem a lógica subsidiada francesa, porque também existem a partir de verbas ligadas ao financiamento público. Porém, são mercados mais restritos, nos quais poucos agentes específicos têm presença dominante.

Ao caracterizar as políticas públicas existentes para o setor em São Paulo, foi apontada a concentração de recursos na capital paulista, comparada com o próprio estado, mas também com o restante do país, e identificou-se que as estruturas que oferecem maior valor de recursos e maiores possibilidades de acesso aos agentes do setor são justamente as que são restritas à cidade, e as que são especificamente destinadas à dança. Existem possibilidades de acesso dos agentes da dança a outros instrumentos não segmentados para o setor, mas sua presença neles é notavelmente reduzida, o que defende a segmentação dessas políticas. Observou-se também que as práticas do campo favorecem os instrumentos mais abertos, apresentados em editais de distribuição não direcionada de verbas, e que as possibilidades de captação de recursos de renúncia fiscal se mostram reduzidas no setor, e restritas a grupos de maior repercussão, reconhecimento e porte de produção. Ainda que a caracterização aqui proposta seja ilustrada especificamente na cidade de São Paulo, diversos de seus princípios e questões podem ser percebidos no setor em outras localidades do território nacional. A concentração de recursos financeiros em São Paulo, no entanto, ainda que demonstre uma fragilidade do setor, sugere, também, sua situação privilegiada frente a outras localidades.

Com relação à caracterização dos aspectos do mercado da dança em São Paulo, foram pontuadas algumas características das empresas do setor, que validam percepções mais gerais ligadas às artes cênicas, associadas à precarização do trabalho no campo, a dependência de múltiplos empregos para a composição das rendas do trabalho dos artistas, e o trabalho ocasionalmente realizado sem remuneração específica, a espera de remunerações futuras. Essas remunerações são percebidas como dependentes de diversos fatores, entre os quais se destacam a inserção no campo e as possibilidades de negociação, que são distintas para cada agente, e podem resultar em valores bastante distintos na gestão das companhias.

Acerca do produto deste setor, para além de diversos dados de caracterização histórica pertinente, foi levantado o ponto da distinção entre o produto conforme ele é percebido no processo de produção/criação, e o produto conforme ele circula nos mercados (apresentação/reprodução). Existe, portanto, um produto-espetáculo e um produto-apresentação, resultantes do mesmo ciclo produtivo. Os insumos criativos das companhias são utilizados na criação do produto-espetáculo, que pode ser entendido como a primeira unidade de produto, produto original ou protótipo. As unidades adicionais lidam com o aspecto da reprodução por meio da compra e venda de apresentações, e, portanto, com o produto-apresentação, que é o que de fato chega ao consumidor final, através dos mercados intermediários.

A utilização de dados de pesquisa e documentos oficiais, junto da realização de entrevistas limitadas e revisão da literatura, levou a uma caracterização da economia desse setor que permite sua discussão a partir do modelo francês pontuado, mas que apresenta frente a ele algumas distinções fundamentais. Essas diferenciações elencam pontos de partida relevantes para a continuidade dos estudos da economia da dança, que permitiriam o avanço do entendimento econômico do campo. É importante destacar que a realização das entrevistas aqui apresentadas permite uma importante ilustração de experiências concretas do campo, através da percepção de agentes ativos, mas que seu método e quantidade — posto que tratam de quatro grupos — não permitem tomar seus resultados como dados facilmente ampliáveis à toda a realidade do setor, motivo pelo qual foram acompanhadas de outras considerações teóricas e de outras pesquisas representativas, quando disponíveis.

Finalmente, observa-se, então, a necessidade de maior investigação através do modelo das entrevistas realizadas, no sentido da verificação da percepção do campo por mais agentes, e do estudo mais amplo da diversidade no setor, considerando, por exemplo, companhias que não entram no mercado intermediário de venda de apresentações, mas também as companhias públicas e as particularidades de suas gestões. Também é de grande relevância o aprofundamento nos

estudos de caso das raras situações de co-produção existentes em São Paulo, que permitiriam um melhor entendimento da especificidade desse restrito mercado. E, ainda, da análise e discussão dos mercados intermediários representados por grupos de compradores ainda não estudados, como os festivais e as temporadas de dança (dentre as quais a Temporada de Dança do Teatro Alfa, ainda que já encerrada, pode ter importantes contribuições para a análise e o entendimento do setor, principalmente do comportamento do público consumidor), além dos casos singulares, como o do Teatro de Dança no Teatro Itália.

As referências à literatura especificamente ligada à dança sugerem a importância da consideração das particularidades existentes nos mercados, e da multiplicidade de meios e formas de produção, equiparável à multiplicidade estética da dança enquanto área artística. A investigação aqui apresentada lista, ainda, outras considerações fundamentais de diversidade, sobretudo ao levantar pontos como as especificidades do público de dança, e as distintas dinâmicas de relações que se colocam em múltiplos mercados intermediários. Se ela permite uma caracterização da produção subsidiada, do consumo e dos mercados da dança em São Paulo, ela também levanta outras tantas questões ainda não resolvidas e merecedoras de reflexão sobre a economia da dança.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J. R. O que nos contam os orçamentos públicos do Estado e do Município de São Paulo sobre a pauta da cultura e qual a importância da nossa mobilização política constante. **Cultura e Mercado**. São Paulo, 16 nov. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3grj0Fk>. Acesso em: 27 jan 2022.

ARQUIVO PÚBLICO MUNICIPAL JORNALISTA PAULO ROBERTO DUTRA - ARQUIP. [Informação retirada do site oficial]. Disponível em: <https://arquip.prefeitura.sp.gov.br>. Acesso em: 3 mar. 2024.

BARBOSA, J. M. Por uma economia desenvolvimentista da dança. 2014. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

BAUMOL, W. The Case for Subsidizing the Arts. **Challenge**, v. 38, n. 5, p. 52-56, 1995.

BAUMOL, W; BOWEN, W. On the Performing Arts. **The American Economic Review**, v. 55, n. 1/2, p. 495-502, 1965.

BENHAMOU, F. **Economia do patrimônio cultural**. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

BENHAMOU, F. O espetáculo ao vivo. In: BENHAMOU, F. **A Economia da Cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BOGÉA, I. **Caminhos cruzados: Teatro de Dança Galpão 1974-1981**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

BOURDIEU, P. Les trois états du capital culturel. **Actes de la Recherche En en Sciences Sociales**, v. 30, p. 3-6, 1979.

BOURDIEU, P. The Forms of Capital. In: RICHARDSON, J. (ed.). **Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education**. Westport: Greenwood, 1986.

CUADRADO, M; MOLLÀ, A. Grouping Performing Arts Consumers According to Attendance Goals. **International Journal of Arts Management**, v. 2, n. 3, 2000.

CUNHA, A. M.; PERUFFO, L.; CAUZZI, C. L.; MÖLLER, G. **Artes cênicas**: estudos setoriais. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2020.

DIAS, L. **Corpo de Baile Municipal Pesquisa 2**. São Paulo: SMC, 1980.

EGYPTO, J. S. **Forças em luta para a invenção de uma dança**: política cultural e dança contemporânea em São Paulo. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

FÁBRICAS DE CULTURA. [Informações retiradas do site oficial do Programa]. Disponível em: <https://www.fabricasdecultura.org.br>. Acesso em: 3 mar. 2024.

FREY, B. S. **Arts & economics**: analysis and cultural policy. 2nd ed. Berlin: Springer, 2003.

FUNARTE. **Editais 2022**. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2022>. Acesso em: 3 mar. 2024.

FUNARTE. **Editais 2023**. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023>. Acesso em: 3 mar. 2024.

FUNARTE. **Espaços Culturais**. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/espacos-culturais>. Acesso em: 3 mar. 2024.

GERMAIN-THOMAS, P. Inventer et construire des compromis entre l'art et l'économie: le cas de la danse contemporaine. **Négociations**, n. 20, 2013.

GERMAIN-THOMAS, P. **La danse contemporaine, une révolution réussie?** Paris: Arcadi, 2012.

GERMAIN-THOMAS, P. Peut-on démocratiser la danse contemporaine? **Recherches en Danse**, v. 9, 2020.

GERMAIN-THOMAS, P. Politiques et marchés du spectacle de danse contemporaine. Approche socio-économique du monde chorégraphique. **Recherches en Danse**, v. 1, 2014.

GINSBURGH, V A; THROSBY, D. (ed.) **Handbook of the Economics of Art and Culture**. Amsterdam: Elsevier, 2006.

GLOBERMAN, S. Price Awareness in the Performing Arts. **Journal of Cultural Economics**, v. 2, n. 2, 1978.

GUARATO, R. Dança, dinheiro e mercado. *In*: GUARATO, R. (org.). **Historiografia da dança**: teorias e métodos. São Paulo: Annablume, 2018.

GUY, J. **Les Publics de la Danse**. Paris: Documentation Française, 1991.

HEILBRUN, J.; GRAY, C. M. **The economics of art and culture**. New York: Cambridge University Press, 1993.

HUTTER, M.; FREY, B. On the Influence of Cultural Value on Economic Value. **Revue d'économie Politique**, v. 120, n. 1, 2010.

KATZ, H. Lei de Fomento mudou os caminhos da dança em São Paulo. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 17 de set de 2014.

LATARJET, B. **Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant**. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2004. Disponível em: <https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/044000197.pdf>. Acesso em: 30 jan 2022.

LEÃO, D. S. **Uma fábrica de mentiras**: a (in)comunicação da economia da dança. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

LEIVA, J. (org.) **Hábitos culturais dos paulistas**. São Paulo: Tuva, 2014.

LEIVA, J.; MEIRELLES, R. **Cultura nas capitais**: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. Rio de Janeiro: 17Street Produção Editorial, 2018.

MACEDO, V.; PEREIRA, S. Olhares sobre o Programa de Fomento à Dança. *In*: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE DANÇA, 4., 2015. **Anais** [...]. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anais>. Acesso em 17 jan de 2022.

MAIRESSE, F.; ROCHELANDET, F. **Economie des arts et de la culture**. Paris, Armand Colin, 2015.

MANZINI, Y. (org.). **Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2017.

MATOS, L.; NUSSBAUMER, G. **Mapeamento da dança**: diagnóstico da dança em oito capitais e cinco regiões do Brasil. Salvador: UFBA, 2016.

MILAN, M.; MÖLLER, G.; WOBETO, D. **Aspectos institucionais e tecnológicos da cultura e da criatividade**: políticas, normas legais, direitos de propriedade e mudanças econômicas. Porto Alegre: UFRGS/FCE; Itaú Cultural, 2022.

MILAN, M.; MÖLLER, G.; WOBETO, D. **Introdução à economia para atividades culturais e criativas**. Porto Alegre: UFRGS/FCE; Itaú Cultural, 2022.

MOURA, G. **Corpo da Multidão**: dança e políticas públicas. São Paulo: HUCITEC, 2018.

NAVAS, C. (org.). **Balé da Cidade de São Paulo 50 Anos**. São Paulo: Instituto Odeon, 2019.

NAVAS, C. **Dança e mundialização**: políticas de cultura no eixo Brasil-França. São Paulo: Hucitec, 1999.

NAVAS, C.; DIAS, L. **Dança moderna**. São Paulo: SMC, 1992.

NÚCLEO LUZ. Núcleo Luz, Fábricas de Cultura, Poiesis. [**Informações retiradas do Site oficial do Programa**]. 2024. Disponível em: <https://www.fabricasdecultura.org.br/nucleo-luz/>. Acesso em: 3 mar. 2024.

OLIVEIRA, I. M. G. **Recepção em Dança: o especialista e o espectador**. Curitiba: Prismas, 2016.

PARAMANA, K. The Contemporary Dance Economy. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. v. 35, n. 1, Summer 2017.

PAVIS, M.; WAELDE, C.; WHATLEY, S. Who can Profit from Dance? An Exploration of Copyright Ownership. *Dance Research*, v. 35, n. 1, 2017.

PAVLOVA, A. O mundo diante de nós: produtores que trouxeram a dança internacional ao Brasil. In: NORA, S. (org.). **Temas para a Dança Brasileira**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

PERNICIOTTI, F. A. **O novo ambiente midiático produzido pela editalização da cultura**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

ROCHELLE, H. Ballet is a Dirty Word. Where is Ballet in São Paulo? In: ROCHELLE, H. (ed.). **The Oxford Handbook of Contemporary Ballet**. London: Oxford, 2021.

ROCHELLE, H. Dança em São Paulo Hoje: continuidade e instabilidade, de 1992 a 2022. In: NAVAS, C. (org.). **Dança Moderna: 1992 - 2022**. Bauru: Mireveja, 2023.

ROCHELLE, H. **O valor da dança: dança e capital cultural**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Mídia, Informação e Cultura) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

RUBIM, A. A. C. **Políticas culturais: diálogos possíveis**. São Paulo: Edições Sesc, 2022.

SALIC COMPARAR. **Plataforma Salic Comparar**. 2024. Disponível em: <https://aplicacoes.cultura.gov.br/comparar/salicnet/>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SALIC NET. **Plataforma Salic Net**. 2024. Disponível em: <http://sistemas.cultura.gov.br/comparar/salicnet/salicnet.php>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SÃO PAULO (Município). **PRO-MAC. Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais**. Disponível em: <http://smcsistemas.prefeitura.sp.gov.br/promac/>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA. **São Paulo Companhia de Dança, Organização ProDança**. 2024. Disponível em: <https://spcd.com.br>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SÃO PAULO ESCOLA DE DANÇA. [**Informações retiradas do São Paulo Escola de Dança**]. 2024. Disponível em: <https://spescoladedanca.org.br/>. Acesso em: 3 mar. 2024.

COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. [**Informações retiradas do Site Oficial**]. Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SÃO PAULO (Município). **Lei ordinária nº 14.071, de 18 de outubro de 2005**. Institui o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo e dá outras providências. São Paulo, 2005. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/2005/1408/14071/lei-ordinaria-n-14071-2005-institui-o-programa-municipal-de-fomento-a-danca-para-a-cidade-de-sao-paulo-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 24 abr. 2024.

SÃO PAULO. **Oficinas Culturais do Estado de São Paulo**. 2024. Disponível em: <https://www.oficinas culturais.org.br>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SÃO PAULO (Município). **Portaria SMC Nº 34 de 12 de maio de 2023**. Dispõe sobre a contratação de profissionais do setor artístico e cultural que não preenchem os requisitos de consagração pelo público ou crítica especializada. São Paulo, 2023. Disponível em <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/portaria-secretaria-municipal-de-cultura-smc-34-de-12-de-maio-de-2023>. Acesso em: 24 abr. 2024.

SÃO PAULO. Secretaria de de Estado da da Cultura. **Corpos Artísticos**. 2024. Disponível em: <https://www.cultura.sp.gov.br/category/programas/corpos-artisticos>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Cultura. **Formação Cultural**. 2024. Disponível em: <https://www.cultura.sp.gov.br/category/programas/formacao-cultural/>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Cultura. **Prêmio Governador do Estado**. 2024. Disponível em: <https://www.cultura.sp.gov.br/premio-governador-do-estado/>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SÃO PAULO. Secretaria de de Estado da da Cultura. **Teatros, Auditórios e Salas de Espetáculo**. 2024. Disponível em: <https://www.cultura.sp.gov.br/category/programas/teatros-auditorios-e-salas-de-espetaculo/>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. [**Informações retirados do Site Oficial da Secretaria de Cultura**]. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de de Cultura. **Editais**. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/editais/index.php>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. **Fomento à Dança 5 Anos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012.

SISTEMA PROAC. **Ferramenta Consulta Pública ProAC ICMS**. Disponível em: [https://sistemaproac.sp.gov.br/consulta\\_publica/](https://sistemaproac.sp.gov.br/consulta_publica/). Acesso em: 3 mar. 2024.

SISTEMA PROAC. **PROAC Editais e Resultados**. Disponível em: <https://proac.sp.gov.br/editais-e-resultado-proac-editais/>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SISTEMA PROAC. Sistema ProAC. Disponível em: <https://proac.sp.gov.br>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SMITH, M. Programas de fomento têm recordes de inscrições em SP e no RJ. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 21 ago 2021.

THROSBY, D. Economic Circumstances of the Performing Artists: Baumol and Bowen Thirty Years On. **Journal of Cultural Economics**, v. 20, n. 3, p. 225-240, 1996.

THROSBY, D. **The economics of cultural policy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

THROSBY, D. The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics. **Journal of Economic Literature**, v. 32, n. 1, Mar., 1994.

TOLILA, P. **Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007.

TOWSE, R. **A Handbook of Cultural Economics**. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2011.

URRUTIAGUER, D. Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine. **Quaderni - Communication, technologies, pouvoir**, 83, Hiver 2013-2014.

WITHERS, G. A. Unbalanced Growth and the Demand for Performing Arts: An Econometric Analysis. **Southern Economic Journal**, v. 46, n. 3, 1980.

## APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO-BASE DAS ENTREVISTAS REALIZADAS

**Objetivos:** Verificação da proximidade da experiência econômica de algumas companhias de São Paulo com o modelo de Germain-Thomas, sustentado pelo tripé subvenção - compra - coprodução. Caracterização de exemplos paulistanos, através da percepção dos agentes do campo, com a obtenção dos valores ou custos de um trabalho, quantificação de apresentações e público, de seu tempo de aproveitamento e do uso de políticas públicas de incentivo.

**Método:** Conversa inicial através de entrevista semiestruturada com diretores e produtores de companhias, caracterizando a realidade do grupo, sua estrutura econômico-financeira, uso de leis de incentivo e ocasiões de venda de espetáculos. A partir da entrevista, busca-se identificar um exemplo recente relevante, que valha a pena detalhar no artigo a partir de sua particularidade no campo da dança.

### ESTRUTURA GERAL:

#### **A - Organização da companhia**

- A1 - Histórico, localidade, formação, dirigentes, estrutura jurídica e financeira
- A2 - Equipe, forma de trabalho, regularidade de ensaios, regularidade de trabalhos
- A3 - Outras atividades desenvolvidas pelos integrantes para sua sobrevivência econômica

#### **B - Produção**

- B1 - Obras criadas entre 2022 e 2023
- B2 - Obras dançadas entre 2022 e 2023
- B3 - Fontes de financiamento das obras
- B4 - Lista de obras e ano de estreia da cia

#### **C - Uso de leis de incentivo**

- C1 - Tem uso frequente? Desde quando?
- C2 - Consegue produzir sem? / Depende das leis?
- C3 - Quais usou entre 2022 e 2023?

#### **D - Situações de apresentação**

- D1 - Que espaços frequenta?
- D2 - Como consegue pautas?
- D3 - Apresenta com/sem cachê?
- D4 - Cobra ingressos?
- D5 - Circula pela cidade / estado / país / exterior?
- D6 - Já ganhou premiações? Percebe efeitos dessas premiações em suas vendas?

#### **E - Casos exemplares**

- E1 - Qual é um caso recente e exemplar
- E2 - Identificação das formas de financiamento
- E3 - Houve possibilidades de venda?
- E4 - Retornos econômicos obtidos com a obra
- E5 - Existem custos adicionais para manutenção ou remontagem?

E6 - A obra-exemplo retrata uma situação comum da companhia? Uma situação excepcional da companhia? Qual seria o caso comum?

**F - Quantificações**

F1 - Custo total de produção

F2 - Quantidade de pessoas envolvidas

F3 - Tempo de trabalho

F4 - Locais de apresentação

F5 - Quantidade de apresentações realizadas

F6 - Capacidade máxima de público nos espaços

F7 - Quantidade de público presente

F8 - Quantidade de vendas da obra

F9 - Por quanto tempo depois da estreia a obra foi apresentada?