

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM ECONOMIA**

LUANA JARDIM AROSTEGUY DA ROSA

**AS DINÂMICAS ECONÔMICAS DO SETOR DA DANÇA:
LIMITAÇÕES NO CENÁRIO NACIONAL E EXPERIÊNCIAS INTERNACIONAIS
DESDE O FINAL DO SÉCULO XX**

Porto Alegre

2024

LUANA JARDIM AROSTEGUY DA ROSA

**AS DINÂMICAS ECONÔMICAS DO SETOR DA DANÇA:
LIMITAÇÕES NO CENÁRIO NACIONAL E EXPERIÊNCIAS INTERNACIONAIS
DESDE O FINAL DO SÉCULO XX**

Dissertação submetida 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.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Milan

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Rosa, Luana Jardim Arosteguy da
As Dinâmicas Econômicas do Setor da Dança:
limitações no cenário nacional e experiências
internacionais desde o final do século XX / Luana
Jardim Arosteguy da Rosa. -- 2024.
83 f.
Orientador: Marcelo Milan.

Dissertação (Mestrado Profissional) -- Universidade
Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Ciências
Econômicas, Programa de Pós-Graduação em Economia,
Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Dança. 2. EUA. 3. Alemanha. 4. Financiamento. 5.
Artes Cênicas. I. Milan, Marcelo, orient. II. Título.

LUANA JARDIM AROSTEGUY DA ROSA

**AS DINÂMICAS ECONÔMICAS DO SETOR DA DANÇA:
LIMITAÇÕES NO CENÁRIO NACIONAL E EXPERIÊNCIAS INTERNACIONAIS
DESDE O FINAL DO SÉCULO XX**

Dissertação submetida 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.

Aprovada em: Porto Alegre, 9 de julho de 2024.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marcelo Milan – Orientador
UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Dos Santos Monteiro
ELD

Prof^a. Dra. Joyce de Matos Barbosa
UFAL

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta dissertação não seria possível sem o auxílio de diversas pessoas e instituições que contribuíram para minha formação. Cabe aqui demonstrar minha gratidão.

Em primeiro lugar, agradeço à República Federativa do Brasil e ao povo brasileiro que, ao contribuírem para a manutenção da universidade pública, possibilitaram meu acesso à formação gratuita e de extrema qualidade. Agradeço, assim, à UFRGS e a todo quadro de funcionários, servidores técnicos e professores que me proporcionaram dois anos de intensos aprendizados em um ambiente de excelência (para além dos cinco anos que já tinha passado nesta casa durante a graduação).

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Economia e ao Itaú Cultural pela estruturação da linha de pesquisa em Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas. A todos os professores do programa, agradeço pelos aprendizados ao longo destes dois anos. À Débora e Gustavo, agradeço pelo apoio dado aos alunos durante o curso.

Ao meu orientador Prof. Dr. Marcelo Milan, agradeço por todo auxílio na condução desse trabalho, pelas sugestões, críticas e pelo olhar atento em todas as correções. Cabe salientar que quaisquer falhas, imperfeições e inconsistências persistentes na versão final da dissertação são de inteira responsabilidade da autora.

Aos amigos, pelo estímulo e ajuda. De forma especial, agradeço aos que me auxiliaram na divulgação do questionário que fez parte do trabalho, principalmente à minha mãe. Menciono ainda o amigo Roberto Fleck pelo auxílio na compreensão de informações traduzidas do alemão.

Agradeço também à minha família, pelo apoio incondicional, e ao Guilherme, não só pelo suporte fundamental para viabilizar que eu fizesse este trabalho, mas também pela parceria, pelo apoio e por ter compreendido as falhas e ausências que foram necessárias para finalizar este curso de mestrado.

“A higher level of consciousness among the people is the only hope we have, now or in the future, of minimizing the human damage... Society must accept some things as real; but the artist must always know that the visible reality hides a deeper one, and that all our action and our achievement rests on things unseen. A society must assume that it is stable, but the artist must know, and he must let us know, that there is nothing stable under heaven.”

James Baldwin

RESUMO

Este trabalho trata do tema do financiamento à dança e está baseado em uma concepção teórica que identifica que há uma contradição entre o produto das artes cênicas por excelência – a performance ao vivo – e a forma que ele deve assumir no modo de produção capitalista. Assim, partindo do diagnóstico de que o setor enfrenta desafios importantes no Brasil e de que seu potencial criativo é limitado em razão dos gargalos relacionados à sustentabilidade econômica, o trabalho busca responder a seguinte questão: quais os impactos e consequências da estruturação de diferentes modelos de financiamento às atividades do setor da dança em termos da concentração de recursos entre os agentes e, conseqüentemente, do mercado de trabalho? Como hipótese de trabalho, tem-se que um modelo baseado majoritariamente no financiamento privado tende a gerar maior concentração de recursos no setor e um mercado de trabalho mais instável para os artistas em comparação a um modelo com predominância de fundos públicos. Para atingir seus resultados, a pesquisa se propõe a analisar os casos da Alemanha e dos EUA a partir do final do século XX, buscando comparar os dois casos entre eles e refletir sobre quais contribuições essas experiências podem aportar para a reflexão acerca da realidade brasileira. Com base em uma metodologia qualitativa de análise de conteúdo e análise de dados, bem como na aplicação de um questionário, conclui-se que a hipótese do trabalho não pode ser refutada, ainda que a influência de outras variáveis, para além dos modelos de financiamento, também impactem nas características analisadas.

Palavras-chave: Dança. Artes Cênicas. Financiamento. Alemanha. EUA.

ABSTRACT

This paper discusses the issue of dance funding. The work is based on a theoretical concept that identifies a contradiction between live performance, the main product of performing arts, and the form it must assume in the capitalist mode of production. Recognizing the challenges faced by the dance sector in Brazil and the limitations imposed on its creative potential due to economic sustainability issues, the study aims to answer the following question: What are the impacts and consequences of implementing different funding models for dance activities in terms of resource concentration among stakeholders and the labor market? The hypothesis is that a funding model primarily relying on private funding leads to a greater concentration of resources in the sector and a less stable labor market for artists than a model based on public funds. To address this question, the research proposes to analyze the cases of Germany and the USA from the late 20th century, comparing the two and reflecting on their potential contributions to the Brazilian context. Based on a qualitative methodology involving content analysis, data analysis, and the application of a questionnaire, it is concluded that the hypothesis cannot be refuted. However, the influence of other variables also impacts the characteristics analyzed, in addition to the funding models.

Keywords: Dance. Performing arts. Funding. Germany. USA.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Financiamento público para o setor de teatro e música na Alemanha em milhões de euros (valores nominais): 2005-2020 ¹	Erro! Indicador não definido.
Figura 2 - Distribuição dos empregos na área de Artes Cênicas na Alemanha.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 3 - Financiamento do NEA: valores efetivos e valores projetados com base na inflação: 1992 – 2019; em milhões de US\$.....	51
Figura 4 - Dotação orçamentária das agências de fomento às artes em dólares correntes: federal, estadual e local - 2007 a 2023.	53
Figura 5 - Distribuição da despesa agregada de 150 companhias de balé clássico em dólares correntes.....	57
Figura 6 - Mapa da distribuição territorial de companhias de dança nos EUA.....	58
Figura 7 - Relação entre apoio financeiro governamental e salários de 2018 a 2022 em dólares correntes.....	59
Gráfico 1 - Função ocupada pelos respondentes do questionário.....	61
Gráfico 2 - Tipo de vínculo profissional (Alemanha)	64
Gráfico 3 - Tipo de vínculo profissional (EUA).....	65
Gráfico 4 - Benefícios recebidos pelos profissionais da dança nos EUA.....	66
Gráfico 5 - Benefícios recebidos pelos profissionais da dança na Alemanha	66

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABT	American Ballet Theatre
AGMA	American Guild of Musical Artists
BEA	U.S. Bureau of Economic Analysis
BLS	U.S. Bureau of Labor Statistics
DDP	Dance Data Project
DTD	Dachverband Tanz Deutschland
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPC	Índice de Preços ao Consumidor
KSK	Künstlersozialkasse
NEA	National Endowment for the Arts
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	DINÂMICA ECONÔMICA DAS ARTES CÊNICAS: ASPECTOS TEÓRICOS	19
2.1	AS CONTRIBUIÇÕES DE BAUMOL E BOWEN (1966)	21
2.2	O CAPITAL E AS ARTES CÊNICAS.....	27
2.2.1	Trabalho Imaterial: Debate contemporâneo e a atualidade das contribuições de Marx	31
2.3	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.....	35
3	ESTUDO DE CASO: ALEMANHA	37
3.1	BREVE HISTÓRICO DO MODELO ALEMÃO DE FINANCIAMENTO PARA AS ARTES CÊNICAS	37
3.2	O SETOR DA DANÇA	41
3.3	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.....	47
4	ESTUDO DE CASO: ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA	48
4.1	BREVE HISTÓRICO DO MODELO ESTADUNIDENSE DE FINANCIAMENTO PARA AS ARTES CÊNICAS	48
4.2	O SETOR DA DANÇA	53
4.3	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.....	60
5	COMPARAÇÃO DOS CASOS E CONTRIBUIÇÕES PARA A REFLEXÃO ACERCA DO FINANCIAMENTO AO SETOR DA DANÇA NO BRASIL	61
5.1	COMPARAÇÃO DOS ESTUDOS DE CASO.....	62
5.2	REFLEXÕES PARA SE PENSAR O FINANCIAMENTO À DANÇA NO BRASIL	67
6	CONCLUSÃO	70
	REFERÊNCIAS	72
	APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO	80
	APÊNDICE B – ORGANIZAÇÕES REPRESENTADAS NO QUESTIONÁRIO	83

1 INTRODUÇÃO

A literatura acadêmica existente sobre o setor da dança no Brasil tem apontado para a existência de importantes gargalos ao desenvolvimento do potencial criativo que esse setor parece ter no país, especialmente em termos de criação e produção de espetáculos. A despeito da significativa importância da dança como parte da expressão artística e cultural brasileira – apontada nas Pesquisas de Informações Básicas Municipais do IBGE (IBGE, 2006, 2014, 2022)¹ – as produções artísticas desse segmento no Brasil são marcadas pela falta de sustentabilidade econômica, pelos trabalhos temporários e pela informalidade (Matos, 2014, 2017; Matos; Nussbaumer, 2016). Nesse sentido, o relatório do Mapeamento da Dança,² publicado em 2016, revela que mais da metade dos profissionais que declaram trabalhar no setor da dança atuam também em outras áreas profissionais, sendo que sua principal fonte de renda não é a dança³. Também é possível concluir, a partir dos dados do relatório, que a atuação profissional com a dança está fortemente vinculada ao ensino em cursos livres, o que sugere uma atuação reduzida dos artistas dessa área em processos criativos e de pesquisa (Matos; Nussbaumer, 2016).

Na mesma direção vão as conclusões de Rivas (2011), que conduziu uma pesquisa com 105 profissionais da dança no Brasil, buscando analisar as razões pelas quais esses profissionais optam por esta área, mesmo em face das dificuldades enfrentadas, como os salários baixos, o desemprego e o trabalho informal. A autora identifica que para 75% dos entrevistados a escolha da profissão

¹ A primeira publicação de um suplemento detalhado dedicado aos dados e indicadores da área cultural do IBGE ocorreu em 2006, utilizando os dados da Pesquisa de Informações Básicas Municipais. Esses dados revelaram que a dança era a manifestação artístico-cultural com a segunda maior presença em municípios brasileiros, indicando que 56,1% dos municípios do país tinham algum tipo de grupo de dança. No segundo levantamento, feito em 2014, esse percentual havia subido para 68,5%, quando a dança passou a ocupar a terceira posição em termos de disseminação no território nacional, com o artesanato e as manifestações tradicionais e populares ocupando, respectivamente a primeira e segunda posições. Na pesquisa publicada em 2022, que focou na obtenção de dados acerca da implementação da Lei Aldir Blanc, destaca-se que 61,4% dos municípios brasileiros distribuíram recursos da lei para atividades do setor da dança (IBGE, 2006, 2014, 2022). Vale destacar que, no glossário do suplemento de cultura publicado em 2014 pelo IBGE, define-se grupo artístico de dança como “grupo organizado de dançarinos que se dedica à produção e apresentação de espetáculos de dança, com ou sem fins comerciais, desde que juridicamente constituído ou que tenha no mínimo dois anos de atuação” (IBGE, 2014).

² O “Mapeamento da Dança: Diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil”, foi um projeto realizado por meio de cooperação técnica entre a Funarte/MinC e a Universidade Federal da Bahia, coordenado pelas professoras Lúcia Matos e Gisele Nussbaumer. Ainda que não tenha sido um mapeamento de todo o território nacional, o relatório final do projeto aponta elementos importantes que parecem ser tendências de caráter nacional.

³ Vale mencionar que esse padrão também é observado por Throsby (2016) em relação aos compositores de música. O autor compara dados coletados em pesquisa feita com compositores britânicos em 1972 com dados de compositores australianos em 2009, concluindo que pouco havia mudado, uma vez que menos de 20% desses artistas tinha a música como principal fonte de renda (Throsby, 2016).

estava relacionada a causas de “Natureza Emocional” (aptidão, vocação, realização de sonho, por exemplo), e que os baixos salários e o predomínio do trabalho autônomo levam os profissionais a terem de buscar outras formas de complementar sua renda (Rivas, 2011).

Esse cenário sugere um baixo aproveitamento do potencial criativo do setor, avaliação que é corroborada pela análise do saldo da balança comercial de serviços brasileira nas artes cênicas. Segundo Peruffo, Cauzzi e Couto (2020), é possível observar que esse saldo tem sido negativo, demonstrando a existência de um mercado mais amplo das importações, mesmo diante de uma realidade de fuga de talentos, em que diversos bailarinos e coreógrafos brasileiros têm desenvolvido suas carreiras no exterior (Calsavara, 2013). Esse baixo aproveitamento também é evidenciado pelo fato de que o país é o único a contar com uma Escola do Teatro Bolshoi fora da Rússia⁴, que se estabeleceu em Joinville, cidade que abriga um dos maiores festivais de dança do Brasil⁵.

Apesar desse quadro, alguns elementos conjunturais possibilitaram a ocorrência de períodos de maiores investimentos nesse setor – como com as políticas culturais adotadas ao longo dos anos 2000. No entanto, dois fatores demonstram sua insuficiência para promover mudanças estruturais no segmento. Por um lado, no que diz respeito ao financiamento, a predominância dos modelos de editais ou leis de incentivo mantém uma ausência de ações continuadas de médio e longo prazo, as quais são essenciais para o desenvolvimento das produções da área da dança, uma vez que há a necessidade de preparação contínua dos bailarinos e que essa deveria ocorrer em locais cujas estruturas estejam adequadas para esse fim específico (Matos, 2017). Além disso, segundo Matos (2014), o predomínio das políticas de editais de curto prazo gera um fenômeno denominado pela autora como fast-cult, “uma produção seriada, mecanizada, com um tempo pré-determinado para

⁴ Após a dissolução da URSS, o Bolshoi passou por um período de dificuldades financeiras. Uma das estratégias adotadas para tentar fazer frente a esse cenário foi a realização de uma série de turnês internacionais e a busca por expandir a Metodologia Vaganova (metodologia de ensino do balé criada na Rússia) para outros países. Naquele contexto, a cidade de Joinville já abrigava um dos mais importantes festivais de dança do Brasil. No período de preparação da 14ª edição desse festival, a bailarina Jô Braska Negrão e seu marido, João Prestes, filho de Luis Carlos Prestes, que haviam morado em Moscou por mais de 15 anos, começam a aventar a possibilidade de trazer o Balé Bolshoi para realizar uma apresentação durante o festival. A partir daí, começaram as tratativas, com a prefeitura de Joinville, para instalar uma escola do Balé Bolshoi na cidade. No ano 2000, a escola se instituiu como uma organização não-governamental, que conta com auxílio de diversas empresas patrocinadoras, ofertando um curso profissionalizante de dança que inclui aulas de balé clássico, música, dança contemporânea, dança popular histórica, entre outras. Todos os anos são selecionados novos alunos e todos têm bolsas de estudos (Demarchi Klein, 2022).

⁵ É importante destacar que o Festival de Dança de Joinville é um festival de caráter competitivo, voltado majoritariamente para segmentos específicos do setor da dança, tendo, assim, limitações importantes, a despeito de sua relevância em termos de tamanho. Aprofundar essa discussão, no entanto, não está no escopo desse trabalho.

a criação e apresentação da obra, sem grandes preocupações com a relação artista-obra-público” (Matos, 2014, p. 117, tradução própria), o que limita a potencialidade criativa dos artistas do setor em função de suas necessidades de sobrevivência financeira.

Dessa forma, como afirma Barbosa (2016), o que deveria ser apenas um dos instrumentos políticos de financiamento ao setor da dança, especificamente, tornou-se praticamente a única alternativa para a manutenção das atividades dos artistas. Nesse mesmo sentido, Perniciotti (2015) problematiza o processo que chama de “editalização” da cultura. Segundo ela, desde a Lei Sarney de 1985, os editais – que deveriam ser apenas um dentre outros instrumentos de distribuição de verbas para financiamento de atividades culturais – passaram a ser tratados como o programa de política cultural em si, estabelecendo uma lógica, “um jeito de pensar e realizar a produção artística” (Perniciotti, 2015, p. 56). Para a autora, esse modelo gera impactos significativos nas características daqueles produtos financiados por meio dos editais. Em suas palavras,

[...] como o produto (artístico ou não artístico) não pode ser pensado apartado das suas condições de produção, os processos de viabilização e financiamento vigentes (no caso, sempre via edital) estão diretamente relacionados com o que deles resulta. Em sendo assim, não espanta que estas condições de produção acabem produzindo uma certa padronização de comportamento, que passa a regular esse novo ambiente midiático (Perniciotti, 2015, p. 57).

Por outro lado, fica bastante evidente que o período marcado por maiores investimentos foi possibilitado pelo estágio de alta do ciclo econômico, caracterizado pela situação internacional favorável (o “boom das commodities”), que melhorou os termos de troca do país, e pela política de ampliação do crédito às famílias e de crescimento real do salário-mínimo (Fonseca; Arend; Guerrero, 2020). Assim, a despeito do período de crescimento econômico, ao não ocorrerem mudanças estruturais na economia brasileira que aumentassem a capacidade do Estado de responder à subsequente baixa do ciclo (que necessariamente viria, sendo essa característica própria do capitalismo), foi inevitável que o setor fosse diretamente afetado na crise. Desse modo, se o orçamento federal para a cultura passou de R\$ 878 milhões, em 2001, para R\$ 3,5 bilhões em 2013, a partir de 2015 ele foi reduzido, chegando a R\$ 1,94 bilhão em 2020 (Bernardi; Magalhães; Peres, 2021). Da mesma forma, o movimento geral também foi acompanhado pelos investimentos derivados de renúncia fiscal, que ultrapassaram os R\$ 2 bilhões em 2011. Vale lembrar que esses se concentram na região Sudeste, especialmente no estado de São Paulo (Donato, 2021; Henkin; Paes; Valiati, 2016).

Nesse contexto, é importante notar que, historicamente, o setor das artes cênicas enfrenta dificuldades no que diz respeito à sustentabilidade econômica de suas atividades. Esse fator, observado ainda na década de 1960 nos EUA, motivou a elaboração de uma das obras seminais para a área da economia da cultura, o livro *Performing Arts: the economic dilemma*, de Baumol e Bowen (1966). Nessa obra, os autores buscam entender quais as razões explicariam as constantes necessidades de financiamento e subsídios por parte desse setor. Os casos que podem ser considerados mais bem-sucedidos no que diz respeito à manutenção e desenvolvimento dessas atividades envolveram alguma forma de subsídio, com a criação de mecanismos de direcionamento de recursos, sejam públicos ou privados, advindos de outros setores.

Nesse sentido, o trabalho pioneiro de Baumol e Bowen (1966), que trata das especificidades econômicas do setor das artes cênicas, mostra-se de extrema relevância para a compreensão desse cenário. Segundo os autores, devido a suas características próprias – como o fato de ser intensivo em trabalho e limitado em termos de gerar ganhos de produtividade –, o setor das artes cênicas é bastante dependente de fontes públicas de financiamento e subsídios que permitam a manutenção de suas atividades (Baumol; Bowen, 1966). Além disso, também se pode considerar que essa dependência está relacionada ao fato de que os produtos do setor cultural, de modo geral, geram duas formas de valor: o valor comercial, descrito em termos monetários por seu preço, e o valor cultural, que não pode ser medido em termos monetários (Throsby, 2010). Portanto, a existência de uma parcela de valor gerado que não se expressa no mercado faz com que o processo produtivo desse setor não se encaixe necessariamente em um esquema tradicional de circulação do capital, descrito pela fórmula D-M-D' (Marx, 2013), em que ocorre a valorização do valor em termos monetários. Por esta razão, a adequação e sustentabilidade das unidades produtivas do setor das artes cênicas em uma lógica convencional de mercado é bastante difícil, sendo essa uma especificidade do setor que difere, inclusive, de outros setores culturais e criativos.

Diante desse contexto, levantam-se questões acerca das alternativas existentes para possibilitar o melhor aproveitamento do potencial criativo do setor da dança no Brasil de forma economicamente viável. Assim, partindo-se da constatação de que é significativa a importância da dança como componente da expressão artística e cultural brasileira, esse trabalho analisa as características – em termos de estruturação e desafios econômicos – do setor da dança, procurando discutir, por um lado, a realidade brasileira e seus desafios e, por outro, fazer uma análise comparada de dois países cujos modelos de financiamento são distintos: a Alemanha, país

caracterizado pela predominância de recursos públicos no financiamento às atividades das artes cênicas, e os Estados Unidos da América (EUA), país no qual as atividades desse setor são predominantemente financiadas por recursos privados. É válido ressaltar que o setor da dança pode ser dividido entre o profissional, que seria formado pelas companhias profissionais destinadas à produção de espetáculos, e o amador, composto especialmente pelas escolas de dança. Na prática, no entanto, essa distinção não é muito clara, uma vez que muitas companhias, por exemplo, têm escolas de formação vinculadas a elas. O foco desse trabalho está no setor profissional; no entanto, é importante enfatizar que nem todos os dados disponíveis fazem esse recorte específico.

Esse trabalho busca responder à seguinte questão: quais os impactos e consequências da estruturação de diferentes modelos de financiamento às atividades do setor da dança em termos da concentração dos recursos entre os agentes e, conseqüentemente, do mercado de trabalho? Para responder a essa questão, a pesquisa se propõe a analisar os casos da Alemanha e dos EUA a partir do final do século XX, buscando comparar os dois casos entre eles e, posteriormente, refletir sobre quais contribuições essas experiências podem aportar para os modelos de financiamento pertencentes à realidade brasileira.

Parte-se da hipótese de que um modelo baseado majoritariamente no financiamento privado tende a gerar maior concentração de recursos no setor e um mercado de trabalho mais instável para os artistas em comparação a um modelo com predominância de fundos públicos. Daí decorre que, no caso dos EUA, o foco no investimento privado geraria uma tendência de maior concentração do mercado, possibilitando a realização de grandes produções, mas, ao mesmo tempo, gerando uma maior volatilidade em termos de emprego e renda para os artistas. Por outro lado, o modelo da Alemanha, baseado fundamentalmente no financiamento público, caracterizado por uma política cultural abrangente, contribuiria para a existência de um mercado amplo, principalmente no que diz respeito à diversidade das produções, e para que existam melhores condições de trabalho, mesmo para artistas independentes. Assim, conquanto haja características comuns no que diz respeito às dinâmicas econômicas do setor, atribuídas a suas especificidades econômicas, acredita-se que os modelos de financiamento existentes são capazes de potencializar ou atenuar algumas dessas características que representam desafios para a manutenção das atividades de produção de espetáculos.

Em relação ao recorte temporal, esse se justifica por ser o momento de reunificação da Alemanha, com a absorção da República Democrática Alemã pela República Federal da Alemanha,

e, nos EUA, por representar um momento de intensificação do neoliberalismo, com consequente diminuição dos recursos do *National Endowment for the Arts* (NEA). Considera-se que, apesar de terem ocorrido mudanças ao longo desse período, essas não provocaram alterações nas estruturas que definem as formas majoritárias de financiamento ao setor da dança em cada um dos dois casos. Além disso, considera-se importante analisar esse período para compreender a lógica das estruturas vigentes hoje. A escolha dos países analisados se justifica tanto em razão das similaridades quanto das diferenças existentes entre eles. Por um lado, ambos estão entre as maiores economias do mundo, tendo os maiores PIBs de suas respectivas regiões – em termos nominais e em paridade de poder de compra –, e têm grandes mercados no setor das artes cênicas de modo geral (CIA, 2024a; 2024b; Compendium, 2018; EY, 2015). Por outro, a estruturação do setor da dança nos dois países é consideravelmente distinta, assim como as características das políticas públicas existentes e os modelos de financiamento predominantes.

O modelo vigente nos EUA conta predominantemente com o envolvimento de agentes privados, com papel fundamental de entidades filantrópicas no financiamento às artes cênicas, enquanto, no modelo alemão, observa-se grande participação do setor público, com papel protagonista dos estados da federação e das municipalidades (Blumenreich, 2020; Burns; Van Der Will, 2003; Nelson, 1983; Smith, 2003; Slevogt, 2020). Assim, o estudo de casos múltiplos auxilia na compreensão das relações entre a organização do setor da dança e as estruturas de financiamento e políticas públicas.

O objetivo desse trabalho é compreender, por meio da comparação aprofundada das experiências internacionais, se os dois modelos podem aportar alguma contribuição para o debate acerca das necessidades de mudança no modelo atualmente adotado no Brasil, tendo em vista a necessidade de formulação de diferentes mecanismos de financiamento e levando em consideração as especificidades de nossa realidade. A partir da análise comparada dos dois casos e da avaliação das diferentes alternativas que os modelos estudados representam, bem como da consideração dos dois casos a partir da realidade brasileira, a pesquisa busca contribuir para a construção de uma base de referências sobre diferentes modelos de financiamento às atividades do setor das artes cênicas que possam auxiliar na reflexão acerca das possibilidades existentes para eliminar os gargalos do mercado da dança no Brasil.

No que diz respeito aos objetivos específicos, esta dissertação busca:

- a) descrever como estão estabelecidas as estruturas de financiamento para o setor da dança em cada um dos casos estudados;
- b) avaliar qual a relação existente entre as estruturas de financiamento predominantes e as características do mercado da dança por meio da análise comparada dos estudos de caso, considerando os dados levantados pela pesquisa;
- c) a partir da consideração da realidade brasileira, identificar quais as contribuições dos casos estudados para pensar a criação de outros mecanismos de financiamento à dança no Brasil que sejam condizentes com nossa realidade socioeconômica.

Essa pesquisa se justifica por duas razões principais. Em primeiro lugar, como é possível verificar por meio dos dados do IBGE, apresentados nesta introdução (IBGE, 2006, 2014, 2022), a dança é uma forma de expressão artística extremamente relevante dentro da cultura brasileira, estando disseminada por todo o território nacional, que tem proporções continentais. Assim, a pesquisa se justifica por estar interessada na investigação de um fenômeno caro à nossa realidade cultural, mas que ainda enfrenta uma série de dificuldades para a realização de seu potencial em termos de geração de valor e profissionalização artística.

Ademais, a pesquisa também se justifica, pois, a partir da comparação e da avaliação das diferentes alternativas que os casos estudados representam, é possível contribuir com o proposto por Rubim (2016), que sugere que a grande complexidade do setor cultural demanda que se construam alternativas de fomento variadas. Além disso, está em consonância com o proposto por outros pesquisadores que identificam lacunas no atual sistema brasileiro (Matos, 2017) e sugerem que o estudo comparado de outras realidades pode aportar importante contribuição para a área, sempre levando em consideração as especificidades históricas e estruturais de cada contexto (Henkin; Paes; Valiati, 2016).

No que se refere à metodologia adotada, essa pesquisa se apoia na de natureza qualitativa, de caráter interpretativo. A pesquisa consiste, portanto, em um estudo de casos múltiplos em que se comparam dois representantes de modelos distintos, com propósito instrumental,⁶ uma vez que se estabelecem lógicas e relações entre construtos (Lima; Rosa; Aguiar, 2022; Guetterman; Fetters, 2018). Em relação à unidade de análise, a pesquisa se caracteriza por ser um estudo de caso

⁶ Os estudos de caso com propósito instrumental têm a característica de buscarem refinar uma teoria ou verificar a sua aplicabilidade a outros casos, sendo comum a realização de comparações que geram generalizações teóricas. Em oposição, tem-se o estudo de caso intrínseco que se baseia na singularidade do caso e busca compreender de forma abrangente a singularidade de um caso específico de interesse científico (Lima; Rosa; Aguiar, 2022).

incorporado, uma vez que é necessária a observação de diversos níveis para a compreensão dos fenômenos estudados. Adota-se, ainda, a diversificação externa, em que os casos são heterogêneos, e o tipo da amostra por contraste-aprofundamento, na qual se comparam dois casos de meios sociais distintos (Lima; Rosa; Aguiar, 2022; Guetterman; Fetters, 2018).

No que se refere às técnicas de pesquisa, adota-se a análise de conteúdo (Bardin, 2009; Lima; Rosa; Aguiar, 2022) para realização da revisão da literatura especializada e das fontes primárias, como documentos oficiais referentes às políticas culturais dos dois países analisados e relatórios produzidos por agências especializadas, como UNESCO, *National Endowment for the Arts* (NEA), projeto *Compendium, Kulturstiftung des Bundes*⁷, entre outras. Assim, as fontes primárias analisadas são as legislações, normas, políticas e relatórios que tratam desse tema, configurando uma análise com foco na fonte, uma vez que, em um primeiro momento, o foco passa por verificar como estão formalmente estabelecidas as estruturas de financiamento para o setor da dança. Investiga-se, portanto, como os textos abordam assuntos como os incentivos fiscais, os gastos diretos do governo com esse setor, a existência ou não de agências de fomento, a relação com investidores privados, entre outros. Assim, por meio das técnicas de análise de conteúdo, é possível descrever as estruturas estudadas e categorizar seus diferentes aspectos de modo a tornar viável a comparação entre os dois casos por meio dessas categorias. Nesse sentido, a estratégia de emparelhamento é a principal estratégia de análise e interpretação. Além disso, com auxílio da observação das dimensões sintática e semântica dos textos, procura-se identificar as características das estruturas em análise, as intenções dos atores envolvidos, bem como os efeitos desse conteúdo sobre a realidade.

Posteriormente, com base em técnicas de análise de dados (Flick, 2009; Lima; Rosa; Aguiar, 2022), a pesquisa avança na interpretação dos dados acerca da produção e do mercado das artes cênicas e, mais especificamente, da dança – quando os dados desagregados estiverem disponíveis – desses dois países. Esses dados são obtidos junto às agências oficiais, como o *Statistische Bundesamt*⁸, o *U.S. Bureau of Economic Analysis* (BEA) e o *U.S. Bureau of Labor Statistics* (BLS), bem como de organizações internacionais como a UNCTAD.

De forma complementar, aplicou-se um questionário a profissionais da dança atuando em companhias localizadas nos EUA e na Alemanha, que permite avaliar a percepção desses

⁷ Fundação Cultural Federal da Alemanha.

⁸ Agência Federal de Estatística da Alemanha.

profissionais acerca do mercado de trabalho e da estruturação do setor da dança nesses países. Essa estratégia foi adotada pois a comparação dos dados disponíveis é dificultada pelas diferentes metodologias e níveis de desagregação que são encontrados quando se estudam países distintos. Dessa forma é possível complementar as informações obtidas a partir da pesquisa documental com a percepção dos entrevistados no que concerne, notadamente, à sustentabilidade financeira das companhias de dança e às condições de trabalho dos profissionais envolvidos. Esses dados, no entanto, não são generalizáveis em razão do número de respostas que foi possível obter – o que resultou em uma amostra reduzida – dadas as limitações de tempo e espaço da pesquisa.

Este trabalho está estruturado em seis seções. A primeira corresponde à presente introdução, que apresenta a contextualização da pesquisa, bem como um panorama de seu desenvolvimento. A segunda seção é dedicada a apresentar os principais aspectos teóricos que alicerçam as análises feitas, demonstrando como as teorias escolhidas ajudam a compreender as dinâmicas econômicas do setor em questão. Para tanto, a seção se subdivide em duas subseções. Na primeira, faz-se uma revisão da literatura que trata da economia da cultura, especialmente a partir do trabalho seminal de Baumol e Bowen (1966) sobre o setor das artes cênicas. Posteriormente, na segunda, alguns aspectos apresentados por esses autores são interpretados a partir das contribuições de Marx (2013) propostas em *O Capital*, que parecem fundamentais para compreender as especificidades econômicas do setor da dança. A terceira e a quarta seção são dedicadas aos estudos de caso. Ambas se subdividem em duas subseções. A primeira apresenta as estruturas de financiamento às artes cênicas de cada país e, a segunda, apresenta os dados disponíveis sobre o mercado da dança. A quinta seção é destinada à comparação dos dados obtidos na pesquisa e à discussão das possíveis contribuições para a reflexão acerca dos desafios do Brasil. Por fim, a última seção apresenta as conclusões do trabalho.

2 DINÂMICA ECONÔMICA DAS ARTES CÊNICAS: ASPECTOS TEÓRICOS

Como apresentado na introdução deste trabalho, sabe-se que o setor das artes cênicas, historicamente, enfrenta dificuldades no que diz respeito à sustentabilidade econômica de suas atividades. A observação de diferentes realidades ao longo da história possibilita identificar que a necessidade de financiamento do setor se apresenta como um desafio constante. Os casos que podem ser considerados bem-sucedidos no que diz respeito à manutenção e desenvolvimento dessas atividades em termos profissionais, envolveram alguma forma de subsídio, com a criação de mecanismos de direcionamento de recursos, sejam públicos ou privados, advindos de outros setores.

A busca por descobrir as razões que geram esse quadro de dificuldades é o tema de um dos trabalhos seminais da área de economia da cultura publicado na década de 1960. Nesse trabalho, Baumol e Bowen (1966) explicam as constantes dificuldades financeiras enfrentadas pelas companhias de teatro, ópera, música e dança na época, buscando responder se essas dificuldades estavam ou não relacionadas a problemas de má gestão dos recursos investidos. Vale notar que a publicação dessa obra ocorreu em um período caracterizado pela indústria de produção em massa do tipo fordista, baseada na intensificação da acumulação, com elevação da composição orgânica do capital (valor dos bens de capital em relação ao valor da força de trabalho) e rápido crescimento da produtividade, e no chamado Estado de bem-estar social (Limoncic, 2003; Valiati; Icassatti; Florissi, 2022).

Em meio a esse contexto que caracterizava, notadamente, os países centrais do capitalismo, os autores comparam o cenário de dificuldades enfrentado pelas artes cênicas nos EUA e na Europa. Eles identificam que, mesmo em países desenvolvidos do “velho mundo”, como a Grã-Bretanha, nos quais existiam fundos públicos destinados a apoiar as atividades artísticas, os problemas financeiros crônicos desse setor continuavam sendo significativos, havendo apenas uma capacidade de diminuição dos efeitos de alguns choques (Baumol; Bowen, 1966).

Mais de 50 anos após a publicação desse trabalho, é possível identificar que suas discussões se mantêm relevantes, uma vez que as dificuldades observadas na década de 1960 ainda são a realidade da maioria dos agentes do setor em diferentes países. Assim, a presente seção faz uma revisão da literatura que trata das dinâmicas econômicas do setor das artes cênicas, baseando-se fundamentalmente na obra de Baumol e Bowen (1966) e discutindo também algumas contribuições

de autores que criticam essa perspectiva, bem como daqueles que defendem que essa abordagem permanece relevante. Compreendendo as particularidades apontadas pelos autores, que marcam a forma de inserção desse setor no modo de produção capitalista, propõe-se que o dilema que o caracteriza possa ser melhor explicado a partir da teoria marxista, especialmente da discussão feita por Marx em sua obra *O Capital*, acerca do conceito de valor, das características da forma mercadoria, da circulação do dinheiro enquanto capital e da diferença entre trabalho concreto e trabalho abstrato. Procura-se, ainda, apresentar a discussão acerca do trabalho imaterial e explicitar as razões pelas quais considera-se que as contribuições de Marx são relevantes para interpretar as dinâmicas econômicas do setor em análise.

A seção enfatiza que, apesar das transformações econômicas e tecnológicas que marcam a presente época, continua sendo necessário o estudo de formas de financiar as atividades das artes cênicas, atividades com origens pré-capitalistas, pois as dificuldades econômicas enfrentadas pelo setor se originam, em última instância, das contradições que surgem com sua adequação ao capitalismo. Nesse sentido, procura-se responder, em alguma medida, às discussões que muitas vezes permeiam a área de economia da cultura, que envolvem uma certa disputa entre o que seria a resistência de consideração da arte como mercadoria *versus* a necessidade de sobrevivência financeira de artistas e o potencial de desenvolvimento e geração de impactos econômicos da economia da cultura (Grefe, 2013). Pretende-se, portanto, identificar quais as causas, em última instância, das contradições que originam tais discussões, fundamentando a análise em uma teoria que busca explicar a lógica de funcionamento do capital.

A necessidade de compreensão dessas dinâmicas se justifica, dada a importância de manutenção e de desenvolvimento das atividades artísticas do setor. Isso está relacionado à importância social dessa forma de expressão simbólica e também ao fato de que o valor cultural gerado no segmento, mesmo que não opere em sentido estrito como capital – como abordado no capítulo – ainda assim contribui de forma relevante para o processo de desenvolvimento das sociedades, aqui compreendido nos termos de Furtado (1984) como um processo criativo de invenção da história, que engendra mudança nas estruturas sociais e que tem impacto em termos de enriquecimento cultural, sendo este seu fim último.

Esta seção está dividida em três subseções, para além desta introdução. A primeira busca discutir o trabalho de Baumol e Bowen (1966), abordando algumas contribuições de autores que defendem a atualidade dessa abordagem e suas principais críticas. Em seguida, procura-se abordar

os elementos da teoria marxista considerados relevantes para a discussão, tendo como base o Livro I da obra *O Capital* (Marx, 2013). Dentro desta subseção também são apresentadas as discussões acerca do conceito de trabalho imaterial e suas críticas. Por fim, são traçadas algumas conclusões preliminares a partir da abordagem teórica proposta.

2.1 AS CONTRIBUIÇÕES DE BAUMOL E BOWEN (1966)

Uma das principais contribuições da área da Economia da Cultura para a compreensão dos aspectos teóricos que envolvem as dinâmicas econômicas do setor das artes cênicas é o trabalho de Baumol e Bowen (1966). Nessa obra, os autores desenvolveram sua pesquisa buscando identificar algumas características específicas desse setor e que seriam responsáveis por gerar as dificuldades financeiras observadas por eles. Dentre elas, Baumol e Bowen (1966) identificaram que a atividade produtiva do setor das artes cênicas é caracterizada por um aspecto bastante particular, dado pelo fato de que o trabalho do artista é um fim em si mesmo. Nesse sentido, os autores afirmam que

Os próprios trabalhos dos performers constituem o produto final que o público compra. Qualquer mudança no treinamento e na habilidade do performer ou na quantidade de tempo que ele passa diante do público afeta a natureza do serviço que ele oferece. Pois, ao contrário dos trabalhadores da manufatura, os performers não são intermediários entre a matéria-prima e a mercadoria completa — suas atividades são elas mesmas o bem de consumo (Baumol; Bowen, 1966, p.164, tradução própria).

Desse modo, sendo o trabalho em si a própria mercadoria, gera-se uma grande dificuldade para que ocorram ganhos de produtividade nesse setor, isto porque não é possível que ocorra um aumento do produto gerado por hora de trabalho. Isso difere essencialmente de outros setores econômicos, especialmente levando em conta o padrão da indústria de produção em massa que marcava a época em que os autores escreveram. O chamado fordismo se baseava na intensificação da acumulação de capital, com elevação da composição orgânica do capital¹ e o consequente rápido crescimento da produtividade do trabalho, o que estava relacionado à inserção dos desenvolvimentos técnicos e científicos na esfera da produção, a exemplo da esteira rolante e da linha de montagem (Limoncic, 2003). Assim, é possível identificar que esse tipo de modelo de produção dificilmente teria alguma aplicabilidade em um setor como as artes cênicas. Nesse

¹ O conceito de composição orgânica do capital é central na teoria marxista e se refere à proporção existente entre o capital constante, ou valor dos meios de produção, e o capital variável, ou valor da força de trabalho (Marx, 2013).

sentido, sobre a questão da produtividade, Baumol e Bowen (1966, p. 165, tradução própria) afirmam que

Nas artes cênicas ao vivo, há tão pouco espaço para aumentos de produtividade por meio da acumulação de capital quanto para novas tecnologias. Na manufatura, a acumulação de capital, o fornecimento de máquinas e equipamentos cada vez mais poderosos que não representam novas invenções, sem dúvida, deu uma importante contribuição ao produto médio de uma unidade de trabalho. Como a prosperidade dos negócios permitiu que as empresas dedicassem mais dinheiro a equipamentos, a produção por hora-homem aumentou correspondentemente. Analogamente, nas artes ao vivo, a disponibilidade de mais salas de ensaio pode economizar algum tempo do artista, e teatros maiores podem capacitá-los a atender a públicos maiores com um determinado gasto de esforço. Mas para onde ir a partir daí? Trajes mais caros para o grupo de atuação? Mais e maiores tambores para a orquestra? Está claro que, uma vez que o equipamento de capital desempenha um papel tão pequeno na produtividade da performance ao vivo, a acumulação oferece poucas promessas de aumentar a produção por homem.

Assim, evidencia-se que a limitação das contribuições da inserção de tecnologias nesse setor geraria também um diferencial entre sua produtividade e aquela dos setores industriais, o que implicaria custos relativos crescentes, uma vez que o crescimento dos salários tenderia a acompanhar a produtividade média da economia. Essa característica estaria aliada ainda à impossibilidade de repassar esses custos crescentes aos preços de mercado. Dessa forma, os conceitos de doença dos custos e do diferencial entre os custos de produção e as receitas geradas com sua venda (*income gap*) explicariam os déficits crescentes das companhias de artes cênicas, bem como a incapacidade de essas atividades se autossustentarem, gerando uma dependência de fontes de financiamento e subsídios (Baumol; Bowen, 1966; Valiati; Icassatti; Florissi, 2022).

Dada a relevância da contribuição de Baumol e Bowen, diversos autores da área discutiram os aspectos teóricos de sua obra, buscando, por meio de evidências empíricas, corroborar ou criticar as conclusões dos autores. Em texto publicado em 1996, David Throsby, outro importante autor da área da economia da cultura, enfatiza o caráter seminal do trabalho de Baumol e Bowen, observando que grandes contribuições se estabelecem tanto pelo que dizem elas mesmas quanto pelas reflexões e contribuições que estimulam outros autores a fazerem (Throsby, 1996).

Uma das críticas apresentadas às ideias de Baumol e Bowen é aquela feita por Tyler Cowen em artigo publicado no *Journal of Cultural Economics* em 1996. O autor argumenta contra a ideia da doença dos custos sugerida por Baumol e Bowen, pois, segundo ele, essa visão estaria baseada em uma compreensão muito restrita, excessivamente focada nos custos de produção. Nesse sentido, para Cowen (1996), o trabalho artístico contribuiria para as inovações em processo e em produto

na medida em que gera novas ideias, tendo, assim, um impacto positivo em termos de produtividade, quando considerado o valor agregado no produto final. Dessa forma, o autor argumenta contra a visão de que uma performance de Mozart em 1780 e hoje seriam constantes no que diz respeito à relação entre *inputs* e *outputs*, pois as inovações estéticas que podem ser exploradas pelos músicos poderiam gerar ganhos, na medida em que representam um aumento do valor agregado ao produto. A esse respeito, no entanto, entende-se que prevalece, de modo geral, a dificuldade de se repassar esse valor gerado aos preços de mercado em uma parte significativa dos setores culturais, sendo que o setor aqui analisado, a dança, está entre eles.

Essa visão é corroborada por autores como David Throsby (2010), que tem na discussão do conceito de valor uma importante contribuição para a área da economia da cultura (Valiati, 2022). Segundo esse autor, a disposição a pagar é um indicador inadequado de valor, uma vez que o valor cultural é inerente aos objetos ou outros fenômenos culturais, sendo composto por características como valor estético, espiritual, social, histórico, simbólico e de autenticidade, que são essencialmente qualitativos, não se traduzindo para uma lógica monetária (Throsby. 2022). Além disso, o consumo cultural pode ser considerado um processo cumulativo em que a satisfação presente contribui para o consumo futuro, o que faz com que a demanda tenha uma influência distinta nos preços (Throsby. 2022).

Ao mesmo tempo, do lado da oferta, os produtores podem não ser necessariamente maximizadores de lucros, o que faz com que o preço esperado não tenha o mesmo papel em suas decisões de alocação de recursos (Throsby, 2022). Essas características, aliadas às externalidades tanto da produção quanto do consumo cultural, tornam discrepantes o valor que pode ser gerado nesse setor e seus preços de mercado, o que parece refletir também a distinção feita ainda por Marx em sua obra *O Capital* acerca da diferença entre os conceitos de valor de troca e valor de uso (Marx, 2013).

Além disso, evidências empíricas apontam para conclusão que vai em sentido semelhante. Mesmo tomando como exemplo a *Broadway*, capaz de produzir fenômenos de bilheteria que conseguem negar a lei de Baumol, os quais são tão lucrativos quanto filmes de *Hollywood*, dados apontam que cerca de 80% dos espetáculos produzidos nunca recobram por completo seus custos (Vogel, 2011; Friques, 2016). Sendo assim, seria possível afirmar que é necessário o estímulo à produção de um sem número de espetáculos para que algum deles se torne um fenômeno em termos de lucratividade e compense muitos “fracassos”. O sucesso financeiro de grandes produções da

Broadway, portanto, como afirma Friques (2016, p. 190), envolve, *a priori*, a obtenção do financiamento de “grandes firmas de entretenimento que, dado seu porte, conseguem sobreviver a possíveis fracassos”. Desse modo, um grande volume de recursos é mobilizado em uma estratégia midiática que integra um espetáculo a outros meios de expressão, produzindo um “mix de produtos nivelados sob um tema” (Friques, 2016, p. 190). Percebe-se, portanto, que a lucratividade se associa à inserção dos signos criados por esses espetáculos em outros produtos cuja produção se insere em uma lógica mais tradicional.

Outro aspecto relevante no que concerne aos questionamentos à atualidade da abordagem de Baumol e Bowen diz respeito às mudanças econômicas de uma sociedade pós-industrial e aos impactos das tecnologias digitais na produção do setor das artes cênicas. Nesse sentido, Towse (2020) argumenta que o advento de tecnologias que permitem o acesso não presencial de espectadores às performances – seja por meio de gravações em formato digital ou do *streaming* – tem um impacto significativo no número de pessoas que podem assistir a essas performances, o que impactaria a produtividade, considerando que, nesse nicho, o produto fosse medido a partir do número de consumidores. Assim, para a autora, os custos crescentes do lado da oferta poderiam ter seus efeitos neutralizados pelo aumento da demanda, já que a tecnologia permitiria o alcance de públicos de forma cada vez mais abrangente (Towse, 2020). Além disso, Towse (2020, p. 416) afirma que a “tecnologia permite que sistemas de iluminação sejam controlados por computadores em vez de manualmente, e a música gravada substitui a música ao vivo dos performers”, o que significaria também uma diminuição da quantidade de trabalho criativo empregada na produção.

A esse respeito, considera-se que dois pontos merecem destaque. Primeiro, a hipótese de que as mídias digitais possibilitem o aumento do número de consumidores de um espetáculo por romperem a barreira da presença física parece plausível em termos lógicos. No entanto, o seu impacto pode ser limitado se considerarmos as conclusões de Bourdieu e Darbel (2003) a respeito do consumo cultural como fruto de um processo social de educação, que não responde necessariamente à sua mera disponibilização a um público maior. Assim, a disponibilização em grande escala de espetáculos, por meio das tecnologias digitais, traria impactos relevantes apenas se fosse mediada por um processo social de ampliação de demanda por esse tipo de produto ou, ainda, se consideradas aquelas produções que já se caracterizam como fenômenos de massa ou que já detêm algum reconhecimento por parte do público. Nesses casos, o investimento em meios de

propaganda poderia trazer resultados positivos em termos de alcance. Para aqueles segmentos que, por suas características, têm um público mais restrito, essa estratégia seria bem mais desafiadora.

As contribuições de Teixeira Coelho (2001) acerca da ideia de democratização cultural vão no mesmo sentido. Para esse autor, a mera disponibilização de ingressos de forma gratuita para espetáculos, por exemplo, não se efetiva enquanto política cultural, uma vez que essa ação, de forma isolada, não assegura o acesso do público aos significados das obras que lhes são apresentadas em suas diversas dimensões – estética, técnica, política, social ou existencial. Nas palavras do autor,

Não basta escrever e imprimir um livro e depois distribuí-lo para as livrarias e vê-lo comprado ou dado a alguém: para que exista realmente a dinâmica cultural, para que aquele livro de fato exista, seu destinatário final deve lê-lo e, tendo-o lido, deve apreendê-lo em sua forma, seu conteúdo, sua matéria (Coelho, 2001, p.76-77).

Além disso, a possibilidade de aumento de produtividade por meio da produção de mídias digitais gravadas representa a possibilidade de realizar a separação entre o trabalho do artista e o produto final enquanto mercadoria. Nesse caso, pode-se concordar que, enquanto possibilidade, essa poderia ser uma alternativa para aumentar as receitas do setor, especialmente considerando as conclusões de Bakhshi e Throsby (2013), que apontam para o aumento do público de teatro no Reino Unido a partir das experiências de transmissão de espetáculos em cinemas. No entanto, reforça-se que essa estratégia parece mais plausível para aqueles agentes que já detêm algum reconhecimento por parte do público.

Ainda assim, vale destacar que, nesse trabalho, considera-se o espetáculo ao vivo como o produto por excelência das artes cênicas. Ainda que na atualidade, especialmente após a pandemia de Covid-19, tenha-se potencializado o uso das tecnologias digitais, especialmente associadas ao audiovisual e ao *streaming*, em diversas atividades desenvolvidas por atores inseridos nas artes cênicas, essas formas não constituem substitutos perfeitos para o espetáculo ao vivo, que segue sendo a principal atividade das companhias profissionais que atuam nas artes cênicas no Brasil. Da mesma forma, dados do relatório *Theaterstatistik 2021|2022*, que apresenta as estatísticas financeiras, de atividades e visitas dos teatros da Alemanha, apontam que, após a pandemia, a oferta de eventos digitais caiu significativamente, indicando que o foco desse setor continua sendo nas performances ao vivo (Zander; Spiess; Eschelbach, 2021). Por isso, assim como na época em que Baumol e Bowen escreveram, as atividades do setor seguem sendo afetadas apenas em aspectos

limitados por essas tecnologias, o que faz com que as explicações propostas pelos autores mantenham sua relevância.

Desse modo, entende-se que as análises empíricas que buscam refletir sobre as dinâmicas econômicas do setor das artes cênicas, de modo geral, têm corroborado os aspectos centrais das conclusões de Baumol e Bowen (1966). Nesse sentido, Benhamou (2007) afirma que, embora tenham existido testes que não corroboraram a lei de Baumol, eles são raros, e, na maior parte dos casos, essa teoria é comprovada. No mesmo sentido, Heilbrun (2011) também indica que os registros históricos têm sustentado as conclusões clássicas de Baumol e Bowen. Nesse aspecto, as próprias características da maioria das organizações que compõem esse setor também apontam para a validade dessa abordagem.

Como exemplo dessas análises empíricas, pode-se citar o trabalho de Last e Wetzel (2011), que analisou os teatros públicos da Alemanha no que diz respeito ao desenvolvimento da produtividade por meio de um modelo de fronteira estocástica – isto é, o potencial produtivo não é determinado de forma precisa, situando-se em um intervalo – com o objetivo de avaliar a validade da doença dos custos de Baumol. A conclusão do trabalho apontou que o aumento no custo unitário real do trabalho, em razão do aumento dos salários, vai ao encontro da hipótese de Baumol. As autoras ainda observam a ocorrência de ganhos de escala na maioria dos teatros, o que indicaria a possibilidade de obtenção de ganhos de eficiência. Essa possibilidade, no entanto, seria limitada, tanto pela tendência à ineficiência de escala quanto pelo aumento no custo do trabalho. O resultado final seria, portanto, uma diminuição global na produtividade média de aproximadamente 8% para as amostras analisadas (Last; Wetzel, 2011).

Outro exemplo, que faz referência à realidade dos EUA, é o trabalho de Vogel (2011), no qual o autor afirma que a maioria dos agentes das artes cênicas são organizações sem fins lucrativos, que demandam um volume substancial de subsídios do governo ou de doações de fundações privadas ou indivíduos para que continuem existindo. Sabe-se que essa realidade não é uma exclusividade dos EUA, como abordado na introdução deste trabalho. Assim, considera-se que continua válido o que parece ser o cerne da interpretação de Baumol e Bowen (1966), entendendo ainda que, pelas características próprias do setor, ocorre uma limitação em sua plena adaptação ao modo de produção capitalista. Esse entendimento também está presente em Celso Furtado (2012, p. 70, grifo nosso), que afirma que

No mundo das artes, o conceito de trabalho é distinto. Na produção de um espetáculo o trabalho assume outra dimensão – deixa de ser meio para ser fim. Quando se produz um espetáculo – por exemplo, alguém que canta –, o trabalho do artista é um fim e, neste sentido, não pode ser substituído. A rigor, não se pode aumentar a produtividade do artista, coisa distinta de fazê-lo trabalhar mais. Mas o excesso de fadiga poderá comprometer a qualidade do que ele produz. Dessa forma, *fora da mudança de suporte, não se pode assimilar a produção cultural às formas correntes de produção.*

Vale ressaltar que, nessa passagem de Furtado, o autor traz em sua explicação a ideia de que o fato de o trabalho do artista ser um fim em si mesmo tem como decorrência uma impossibilidade de assimilação pura da produção cultural às formas correntes de produção para o lucro. É esse o argumento desenvolvido na próxima seção, tendo como base as explicações teóricas desenvolvidas por Marx em O Capital.

2.2 O CAPITAL E AS ARTES CÊNICAS

Quando analisada a interpretação de Baumol e Bowen acerca das dinâmicas econômicas das artes cênicas, o aspecto que parece central é a identificação da inseparabilidade entre o trabalhador/artista e o produto de seu trabalho. É fundamentalmente a partir dessa consideração e com o objetivo de melhor compreendê-la que se passa agora à discussão de alguns aspectos das principais contribuições de Karl Marx (2013) para o entendimento do funcionamento do sistema capitalista. Partindo, portanto, da lógica de funcionamento do sistema capitalista como descrita por Marx (2013) na obra O Capital, é possível afirmar que a impossibilidade de separação entre o trabalhador e a mercadoria indica uma contradição com a lógica do sistema. Nesse sentido, é importante destacar que, para Marx, a forma mercadoria é gerada em uma determinada época histórica, e é marcada por um caráter fetichista. Segundo ele,

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. É por meio desse quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais. (Marx, 2013, p.147)

Sob o sistema capitalista, a forma mercadoria é tendencialmente universalizada e a maior parte da atividade de produção humana passa a operar sob sua lógica. No entanto, como já observado por Baumol e Bowen (1966), no setor das artes cênicas é impossível separar o

trabalhador do produto de seu trabalho. Mas, muito mais do que os impactos imediatos que os autores sugerem em termos de produtividade, esse fato faz com que, em última instância, não seja possível a realização de todo o processo de subordinação do trabalho ao capital descrito por Marx (2013) e, portanto, de produção de mais-valor e acumulação de capital que possibilitaria a sustentação da atividade produtiva no interior da firma capitalista.

Nesse sentido, é importante lembrar que a obra de Marx discute os aspectos que distinguem o trabalho humano no modo de produção capitalista, indicando que a forma social que o trabalho assume pode variar na história conforme os diferentes modos de produção e formações sociais vigentes em cada tempo. No que diz respeito ao capitalismo, o autor identifica que esse sistema é marcado pelo fato de que as pessoas passam a trabalhar umas para as outras, de modo que o trabalho assume uma forma social. Daí decorre que os dois fatores da mercadoria – valor de uso e valor de troca ou valor – tenham sua origem no duplo caráter do trabalho que produz essas diferentes formas de valor. Assim, “[...] todo trabalho é, por um lado, dispêndio de força humana de trabalho em sentido fisiológico, e graças a essa sua propriedade de trabalho humano igual ou abstrato ele gera o valor das mercadorias” (Marx, 2013, p. 124).

Com base nessa distinção, Boyle (2017) afirma que somente quando uma mercadoria objetiva o trabalho concreto que se tornou abstrato é que a valorização do capital é possível. Nesse sentido, considerando o espetáculo ao vivo enquanto produto dos trabalhos no setor das artes cênicas, parece não haver possibilidade de transformação do trabalho concreto gerador de valor de uso (performance do artista) em trabalho abstrato, substância indiferenciada do valor, já que o trabalho concreto é a própria mercadoria, sendo extremamente difícil que se objetive trabalho abstrato nesse produto.

Além disso, é possível afirmar que os produtos do setor das artes cênicas têm uma parcela de valor de uso que está associado ao valor cultural, composto por aspectos intangíveis, simbólicos e sociais que não se traduzem em seu valor de troca. Essa mesma ideia está presente no trabalho de Throsby (2010), que aponta a existência de duas formas de valor geradas pelo setor cultural: o valor comercial, descrito em termos monetários por seu preço, e o valor cultural, que não pode se expressar em termos monetários. Nesse sentido, é importante destacar algumas características do conceito de valor para Marx. Segundo o autor,

A grandeza de valor da mercadoria expressa, portanto, uma relação necessária – e imanente ao seu processo constitutivo – com o tempo de trabalho social. Com a transformação da grandeza de valor em preço, essa relação necessária aparece como

relação de troca entre uma mercadoria e a mercadoria-dinheiro existente fora dela. Nessa relação, porém, é igualmente possível que se expresse a grandeza de valor da mercadoria, como o mais ou o menos pelo qual ela é vendável sob dadas circunstâncias. A possibilidade de uma incongruência quantitativa entre preço e grandeza de valor, ou o desvio do preço em relação à grandeza de valor, reside, portanto, na própria forma-preço. Isso não é nenhum defeito dessa forma, mas, ao contrário, aquilo que faz dela a forma adequada a um modo de produção em que a regra só se pode impor como a lei média do desregramento que se aplica cegamente. Mas a forma-preço permite não apenas a possibilidade de uma incongruência quantitativa entre grandeza de valor e preço, isto é, entre a grandeza de valor e sua própria expressão monetária, mas pode abrigar uma contradição qualitativa, de modo que o preço deixe absolutamente de ser expressão de valor, embora o dinheiro não seja mais do que a forma de valor das mercadorias (Marx, 2013, p. 176-177).

Assim, para além do fato de que a operação dos próprios mecanismos de formação de preços pode gerar incongruências entre preço e valor, a existência de uma parcela de valor gerado que não se expressa no mercado faz com que o processo produtivo desse setor não se encaixe necessariamente em um esquema tradicional de circulação do capital, descrito pela forma D-M-D' (Marx, 2013). Isso decorre da impossibilidade de realização completa do processo ordinário de valorização do valor da forma mais comum às atividades produtoras de valor de uma economia capitalista, que pressupõe a transformação de trabalho concreto em trabalho abstrato. Como afirma Boyle (2017), se a forma simples de circulação das mercadorias M-D-M tem como objetivo a satisfação de necessidades, a troca de uma mercadoria por outra com um valor de uso diferente, o objetivo da produção capitalista é aumentar o valor inicialmente investido na produção de uma mercadoria (D-M-D'). Segundo o autor,

O valor investido como dinheiro no início do circuito deve retornar em excesso ao capitalista; caso contrário, haveria pouco sentido. Marx chama este processo de aumento da soma total do valor detido por alguém de “valorização”, e o excesso acumulado sobre o valor original adiantado é mais-valia. Em outras palavras, D-M-D' descreve o movimento do capital. Não importa a forma que assuma, seja dinheiro ou mercadoria, o capital é “uma soma de valor que realiza esse movimento” (Boyle, 2017, p. 10).

Nesse sentido, considerando essa abordagem e entendendo que o movimento de valorização do valor é o que caracteriza a circulação do dinheiro enquanto capital, seria possível afirmar que, nesse setor artístico, esse processo é limitado. Assim, quando o investimento inicial tem sua capacidade de geração de mais valor restrita pela impossibilidade de separação entre a mercadoria e o processo de trabalho e pela discrepância entre valor de uso e valor de troca, a possibilidade de autossustentação das unidades produtivas no interior dessa lógica, isto é, pela geração de mais-valor e acumulação do mesmo, fica comprometida.

No que diz respeito a essa discussão, vale ressaltar o trabalho de Boyle (2017), que busca discutir as condições sob as quais o teatro se conforma a um processo de produção capitalista. O autor enfatiza que seria um erro considerar que, pelo simples fato de ser produzida em uma sociedade capitalista, uma performance tenha sido produzida de forma capitalista, evidenciando que essa é uma visão que compromete o entendimento do capital. Nas palavras do autor,

O fato de os artistas serem agora “trabalhadores exemplares” não significa necessariamente que a performance se tenha tornado um exemplar da produção capitalista. O fato de os valores empresariais e as pressões do mercado terem penetrado nos teatros de formas sem precedentes não é prova de que a performance teatral seja agora indistinguível da mercadoria capitalista. Em outras palavras, existe uma diferença crucial, mas frequentemente ignorada, entre a relação que a performance tem com a sociedade capitalista e até que ponto ela se adapta à produção capitalista (Boyle, 2017, p. 6-7, tradução própria).

Boyle segue sua explicação argumentando que o que determina se a produção de uma performance se enquadra no modo capitalista é o papel do trabalho abstrato. Isso porque a mercadoria capitalista seria a forma objetivada que o trabalho abstrato assume, sendo que o seu valor indexa a relação social entre capital e trabalho. Nesse sentido, em vez de observar a atividade concreta, seria necessário examinar “as relações sociais dentro das quais a performance pode assumir a forma de trabalho assalariado que foi contratado com capital para ser explorado como fonte de mais-valia” (Boyle, 2017, p. 11, tradução própria).

Ainda que se possa concordar, em termos lógicos, com a interpretação de Boyle (2017), argumenta-se neste trabalho que a contradição que existe no fato de o ato do trabalho ser inseparável do seu produto – e, portanto, não ser possível transformá-lo totalmente em trabalho abstrato, mesmo sob condições de assalariamento – faz com que o ciclo de valorização do valor seja interrompido ao não ser possível a produção de mais-valor. Considera-se, assim, que essa é a razão fundamental das dificuldades financeiras enfrentadas pelas organizações desse setor.

Nesse ponto, as evidências empíricas corroboram essa conclusão na medida em que, por um lado, como visto anteriormente, aquelas produções que passam a ser lucrativas envolvem, em grande medida, sua inserção em outros mercados – com a produção de, por exemplo, *souvenirs*, filmes, livros, pagamento de direitos autorais etc. – e a transferência da performance para suportes que, esses sim, são separados do ato do trabalho. Por outro lado, como Boyle (2017) destaca, a maior parte das organizações do setor não têm fins lucrativos, são subsidiadas pelo estado ou

dependem fortemente de recursos privados de doações ou patrocínios, o que evidencia sua inadaptação plena ao modo da produção capitalista.

Percebe-se, portanto, que, de modo geral, o valor – entendido como as somas monetárias – investido nas produções das artes cênicas não opera enquanto capital pois não se autovaloriza e, assim, não constitui um processo de acumulação por meio da concentração do mais-valor em posse daquele que deu início ao processo (Boyle, 2017). É importante ressaltar que isso não significa dizer que essas atividades não gerem valor, apenas que, no mais das vezes, não geram mais-valor. Esse fato também não tem como decorrência uma ideia de que essa produção não teria impacto econômico. Pelo contrário, entende-se que, na medida em que o investimento para sua produção tem um efeito multiplicador, ocorrem estímulos de demanda para diversos setores, mesmo que, em muitos casos, não ocorra um efeito de acumulação e autovalorização do investimento inicial. Havia economia antes do capitalismo.

2.2.1 Trabalho Imaterial: Debate contemporâneo e a atualidade das contribuições de Marx

Considerando o argumento teórico proposto neste trabalho, faz-se necessário atentar para o debate contemporâneo acerca da reestruturação produtiva da economia, da crise do fordismo e das transformações no mundo do trabalho, uma vez que essas discussões têm impactos sobre os pressupostos teóricos apresentados até aqui. A partir do final dos anos 1960 e inícios dos anos 1970, a crise do padrão de acumulação fordista fez com que tivesse início um processo de reestruturação produtiva, cujo objetivo era a recuperação do ciclo reprodutivo do capital (Antunes, 2002). Esse processo implicou a implementação de formas de acumulação flexível, com o chamado *downsizing*,² o *outsourcing*,³ as mudanças nas formas de gestão organizacional, o avanço tecnológico – marcado pelo desenvolvimento da microeletrônica, da robótica e da automação da produção – e o que muitos consideraram uma mudança em direção à centralidade de um trabalhador mais “[...] qualificado, participativo, multifuncional, polivalente” (Antunes, 2002, p. 24).

² O processo de *downsizing* pode ser definido como “um conjunto de atividades empreendidas por uma parte da gerência de uma organização, desenhadas para melhorar a eficiência organizacional, a produtividade e a competitividade. Representa uma estratégia implementada pelos gerentes, a qual afeta o tamanho da força de trabalho da empresa e os processos de trabalho usados” (Freeman; Cameron, 1993, p. 12).

³ O conceito de *outsourcing* está relacionado à transferência de atividades que eram tipicamente desenvolvidas com recursos próprios, no interior da firma, e que passam a ser obtidas de uma fonte externa (Troacã; Bodislav, 2012).

Essas novas características, que passam a marcar a organização do modo de produção capitalista, especialmente no que concerne aos atributos do trabalho, levam os autores Antonio Negri e Maurizio Lazzarato (2001) a consolidarem a expressão “trabalho imaterial”, que teria suas origens nas noções desenvolvidas pela corrente neomarxista italiana nas décadas de 1960 e 1970 conhecida como operismo (Cocco, 2001; Vaccaro, 2010). Em síntese, essa abordagem considera que, no modelo pós-fordista, o papel do trabalho vivo e cada vez mais intelectualizado se torna progressivamente mais central no ciclo da produção. Nas palavras de Lazzarato e Negri (2001, p.26)

As atividades de pesquisa, de concessão, de gestão das possibilidades humanas, como todas as atividades terciárias, se redefinem e se colocam em jogo no interior das redes informáticas e telemáticas, e só estas últimas podem explicar o ciclo da produção e da organização do trabalho. A integração do trabalho imaterial no trabalho industrial e terciário torna-se uma das principais fontes da produção e atravessa os ciclos de produção definidos precedentemente, que por sua vez a organizam.

Nesse sentido, haveria um entendimento de que o trabalho imaterial seria aquele envolvido na troca contínua de informações e conhecimentos, tendo como seu principal produto algum bem imaterial como “serviço, produto cultural, conhecimento ou comunicação” (Hardt; Negri, 2002, p. 311). Assim, para os autores dessa corrente de pensamento, essas transformações colocariam em xeque a ideia de que o tempo de trabalho empregado na produção seria a fonte da riqueza, levando a um questionamento da teoria do valor como elaborada por Marx. Segundo os autores,

Logo que o trabalho em forma imediata cessou de ser a grande fonte da riqueza, o tempo de trabalho cessou e deve cessar de ser a sua medida, e portanto, o valor de troca deve cessar de ser a medida do valor de uso. A mais-valia da massa cessou de ser a condição do desenvolvimento da riqueza geral, assim como o não-trabalho dos poucos cessou de ser condição do desenvolvimento das forças gerais da mente humana. Com isso a produção baseada sobre valor de troca desmorona e o processo de produção material imediato vem a perder também a forma da miséria e do antagonismo (Lazzarato; Negri, 2001, p. 28).

Destarte, essa interpretação indicaria uma alteração na própria lógica de funcionamento do sistema, uma vez que, no que se refere ao processo de trabalho, “o conteúdo do processo pertence sempre mais a outro modo de produção, à cooperação social do trabalho imaterial” (Negri; Lazzarato, 2001, p. 31). Os autores enfatizam ainda que, nas formas de produção “imaterial” em sentido estrito, essas características seriam ainda mais acentuadas.

Todas estas características da economia pós-industrial (presentes tanto na indústria quanto no terciário) são acentuadas na forma da produção "imaterial" propriamente dita. A produção audiovisual, a publicidade, a moda, a produção de software, a gestão do território etc. são definidas através da relação particular que a produção mantém com o seu mercado

e os seus consumidores. *L'audimate* a produção audiovisual, como também a publicidade e os seus "objetivos", são exemplos perfeitos de integração do consumo na produção. Aqui o distanciamento do modelo taylorista é máximo (Lazzarato; Negri, 2001, p. 45).

Haveria, portanto, um entendimento de que as mercadorias produzidas pelo trabalho imaterial teriam uma particularidade relacionada ao fato de que não haveria sua destruição no ato de consumo e, ainda, esse ato criaria o ambiente ideológico e cultural do consumidor. Em outras palavras, o trabalho imaterial, ao mesmo tempo, constitui e satisfaz uma demanda, produzindo subjetividade e valor. Isso colocaria em questão a produção de mais-valor e a forma como o capital se autoproduziria (Lazzarato; Negri, 2001).

Segundo Boyle (2022), esse diagnóstico de que a teoria do valor marxista não seria mais adequada à análise da atual fase do capitalismo estaria baseado em uma interpretação pouco precisa de que para Marx o trabalho imaterial não produziria valor. O autor argumenta que há uma distinção na teoria marxista dos conceitos de trabalho produtivo e improdutivo, que está alicerçada no fato de que Marx considera trabalho produtivo aquele que é realizado sob condições de assalariamento, produzindo uma mercadoria, cuja venda gera mais-valor para o capitalista. Nesse caso, a materialidade ou imaterialidade da mercadoria que é produto desse trabalho não tem relação com a geração de valor (Boyle, 2022).

Além disso, de acordo com Sayers (2007), Hardt e Negri (2002) consideram que, na era pós-industrial, o trabalho teria se tornado “biopolítico” e essencialmente comunicativo e social, atribuindo essas características como distintivas do trabalho imaterial – o que explicaria, portanto, a necessidade de revisão/reformulação da teoria marxista. Esse argumento desconsideraria, no entanto, que, partindo de uma perspectiva marxista todo trabalho humano é social e envolve um elemento de comunicação. Ao mesmo tempo, desse ponto de vista, todas as relações sociais estão enraizadas em trabalho material. Nesse sentido, “[...] todo trabalho humano ocorre dentro de uma rede de relações sociais, as quais ele cria e sustenta” (Sayers, 2007, p. 446).

Ainda, considera-se que, independentemente de suas particularidades, o trabalho imaterial, em geral, produz mercadorias, pois se realiza sob a lógica de produção capitalista. A esse respeito, é importante lembrar que Marx (2013, p.157) já definia a mercadoria como uma “[...] coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. A natureza dessas necessidades – se, por exemplo, elas provêm do estômago ou da imaginação – não altera em nada a questão”. Nesse sentido, não seria a imaterialidade dos produtos que alteraria a

lógica de funcionamento do sistema, mas as condições históricas e sociais nas quais essa produção ocorreria (Amorim, 2014). Segundo Amorim (2014, p. 39)

a "economia do conhecimento" se atém a como se produz *na* sociedade capitalista, em vez de se ater às relações sociais que conformam a produção imaterial, se atém à substância física ou abstrata da matéria-prima utilizada nessa produção. A materialidade passa a ser entendida, dessa forma, como sinônimo de fisicidade. Com isso, a perspectiva histórica, fundamentada pela síntese de relações sociais antagônicas, reduz-se à materialidade das coisas físicas, como se essas coisas não fossem, elas também, expressão e síntese de relações sociais.

Dessa forma, ainda que se possa considerar que existem diferenças importantes entre o operário fordista e o trabalhador qualificado desse novo padrão de acumulação, o último continua sendo um trabalhador na medida em que continua vendendo sua força de trabalho, mesmo que intelectual, em troca de um salário. Além disso, esse trabalhador continua dependendo do capital para transformar sua capacidade de produção criativa/imaterial em possibilidade de garantir sua existência/reprodução.

Além disso, há um aspecto importante a ser levado em consideração que diz respeito à análise da divisão internacional do trabalho. À crise do padrão de acumulação baseado no fordismo nos países centrais do capitalismo, seguiu-se um processo de deslocamento de indústrias (especialmente daquelas da primeira revolução industrial) para a periferia (Hobsbawm, 1994). Assim, se o centro dinâmico da economia nos países centrais se tornou o trabalho imaterial, que emprega uma mão de obra mais qualificada e bem remunerada, isso foi acompanhado pela exploração de uma mão de obra mais barata e precarizada na periferia (Pochmann, 2001). Um exemplo bastante emblemático dessa dicotomia está na indústria da moda, por exemplo, que, de um lado, conta com o trabalho criativo de alguns poucos trabalhadores altamente qualificados e, de outro, estabelece plantas de produção em países da periferia, fazendo uso de contratos de trabalho que precarizam as condições dos trabalhadores – como a terceirização e a quarteirização – sendo alvo, inclusive, de denúncias de utilização de trabalho em condições análogas à escravidão (Brooks, 2015).

No que diz respeito ao setor aqui analisado especificamente, acredita-se que, de fato, como observam os defensores do trabalho imaterial, pelas características apontadas nas seções anteriores, existe uma impossibilidade de produção de mais-valor e de uma adequação completa à lógica do capital. No entanto, diferentemente do que colocam os autores, isso não faz com que os trabalhadores/artistas desse setor consigam subverter a subsunção do seu trabalho ao capital, o que

é evidenciado pelas dificuldades financeiras que caracterizam a maior parte do setor, com poucas exceções. A esse respeito, é interessante observar que recentemente, nos EUA, os bailarinos do *American Ballet Theatre* (ABT), por meio do *American Guild of Musical Artists* (AGMA) – sindicato de artistas de ópera, coral e dança – estabeleceram negociações para melhoria de suas condições de trabalho que chegaram à ameaça de uma greve.⁴ Além disso, os constantes esforços para produzir estudos de impacto econômico de produções culturais, como forma de justificar o investimento público nesse setor, também demonstram que a imaterialidade da produção não conduz, necessariamente, à superação da lógica do capital.

2.3 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A partir dos aspectos abordados ao longo desse capítulo, procurou-se desenvolver a ideia de que a contradição entre o produto das artes cênicas por excelência – a performance ao vivo – e a forma que ele deve assumir no modo de produção capitalista – mercadoria que objetiva ou objetifica o trabalho abstrato – é, em última instância, a razão pela qual o setor constantemente enfrenta desafios em relação à sustentação econômica de suas atividades. Nesse sentido, considera-se que o fato observado por Baumol e Bowen (1966), acerca da dependência do setor de fontes de financiamento e subsídios, se mantém, pois está associado a uma característica inerente ao setor e sua inserção na lógica do capital.

Apesar de poder se considerar que o setor pode se beneficiar de algumas transformações econômicas que possibilitem uma diversificação de suas atividades por meio do emprego das tecnologias digitais e da intersecção com o audiovisual, por exemplo, esses ganhos, na maioria dos casos, não têm se mostrado suficientes para sustentar as amplas estruturas necessárias para a produção e realização dos espetáculos ao vivo, à exceção daqueles casos que, contando com o investimento de grandes firmas de entretenimento, tornam-se fenômenos de lucratividade por meio de sua inserção em outros mercados. É válido lembrar que, para alguns segmentos específicos das artes cênicas, esse cenário é, no mínimo, pouco provável. Além disso, a atuação em outros ramos tipicamente industriais que envolvem, por exemplo, produção de *souvenirs*, produção de cursos

⁴ Esse evento, bem como a relevância do AGMA, é explorado posteriormente nesse trabalho no capítulo de estudo de caso dos EUA.

online, entre outras, nas experiências já existentes, não são capazes de eliminar totalmente as necessidades de subsídios.

Considera-se, portanto, que as sociedades que acreditarem ser importante a manutenção e desenvolvimento de suas produções no setor das artes cênicas, continuarão tendo a necessidade de manter a discussão acerca de como construir mecanismos para direcionar recursos de outros setores para essas atividades. Mesmo que se considere a possibilidade de inserção em outros mercados e as oportunidades que podem ser exploradas com as tecnologias digitais, essas se baseariam, *a priori*, nos espetáculos, cuja produção continuará precisando de estímulo. Desse modo, as próximas seções desse trabalho se destinam à análise dos dois estudos de caso propostos na introdução da pesquisa.

3 ESTUDO DE CASO: ALEMANHA

A Alemanha é a maior economia da Europa. Considerando o PIB nominal, o país é a terceira maior economia do mundo, e a quinta maior em termos do PIB medido pela paridade de poder de compra (CIA, 2024a). No que diz respeito ao mercado das artes cênicas, dados de 2019 indicavam que o setor gerou aproximadamente € 5,7 bilhões. É importante notar que esse total inclui sobreposições consideráveis com as indústrias da música e do cinema, mas estimou-se que a maior parcela (aproximadamente 40%) desse número correspondia à realização de performances nos teatros, com um volume de negócios de cerca de € 2,2 bilhões (Birkel, 2020). Além disso, de maneira geral, cerca de 153 mil pessoas estavam empregadas no setor das artes cênicas no mesmo ano (Statistisches Bundesamt, 2021).

Ademais, é notável a característica desse país de ter um “grande e diverso panorama de teatros – nos três setores” (Blumenreich, 2022, p. 45), contando com teatros municipais e estaduais, comerciais e independentes, bem como com companhias de dança e grupos de performance (Blumenreich, 2022). Com base nesse contexto, a presente seção faz o estudo de caso da Alemanha. Para tanto, está subdividida em duas subseções. Na primeira, faz-se um breve histórico dos principais aspectos que moldam o modelo de financiamento à cultura vigente no país, destacando os mecanismos mais importantes para as artes cênicas e, mais especificamente, para a dança. Na segunda subseção, analisa-se a estruturação do mercado da dança, compilando os dados disponíveis sobre as companhias de dança do país e o mercado de trabalho. O objetivo, portanto, é delinear o panorama atual do setor da dança no país, buscando identificar a relação entre estruturas de financiamento e condições de produção e trabalho.

3.1 BREVE HISTÓRICO DO MODELO ALEMÃO DE FINANCIAMENTO PARA AS ARTES CÊNICAS

No caso da Alemanha, para a compreensão da estruturação do modelo de financiamento à cultura adotado atualmente, que é fundamental para o financiamento das atividades do setor da dança, se faz necessário entender alguns aspectos históricos que levaram ao estabelecimento desse modelo, caracterizado essencialmente pelo papel do poder público, tornando-se essencial a compreensão das políticas adotadas. Nesse sentido, vale lembrar que a constituição da Alemanha

enquanto Estado-nação ocorre apenas em 1871, e que as unidades que compuseram o novo Estado mantiveram sua autonomia em aspectos da política cultural. Após o final da Segunda Guerra Mundial, a Alemanha foi novamente dividida. Constituíram-se, então, duas Repúblicas, reunificadas apenas em 1990 (Blumenreich, 2022).

A herança do passado, tanto no que diz respeito às diferentes tradições políticas e culturais das regiões do país quanto com relação aos abusos cometidos pelo regime nazista, gerou uma característica marcante na constituição da República Federativa da Alemanha, que tem caráter central no que concerne às políticas culturais. Trata-se do reconhecimento de que a política e a cultura devem ser consideradas práticas que possuem múltiplas camadas, mas que a hierarquia das responsabilidades sobre elas deve ser invertida. Nesse sentido, como destacam Burns e Van der Will (2003, p. 134, tradução própria)

Foi dada ênfase especial às autoridades locais e seus poderes foram institucionalmente legitimados pelo Artigo 30, o qual estipula o seguinte: ‘O exercício dos poderes governamentais e a execução das funções governamentais é tarefa dos *Länder* exceto onde previsto o contrário ou permitido por esta Lei Fundamental’. Esse artigo, em conjunto com os Artigos 28, 70 e 83, garantindo a legitimidade das já existentes constituições dos *Länder*, tem sido tradicionalmente citado em defesa da zelosamente protegida *Kulturhoheit* (soberania cultural) dos *Länder*.

Assim, com base no federalismo cultural (*Kulturföderalismus*) e nos princípios de descentralização, subsidiariedade e pluralidade, os estados da federação (*länder*) são responsáveis por determinar suas prioridades políticas e financiar instituições e projetos culturais considerados importantes para suas respectivas regiões. Na esfera da política cultural, estão incluídas desde as decisões a respeito da educação (escolas e universidades) até aquelas que concernem aos teatros, bibliotecas e serviços públicos de rádio e televisão, sendo os estados os atores com maior peso e relevância nesse campo. As municipalidades também possuem atribuições importantes, sendo responsáveis, por exemplo, por bibliotecas e teatros locais, assim como o setor privado, que atua no ramo das editoras e das emissoras comerciais¹. Nesse sentido, evidencia-se que os estados da federação delegam algumas de suas funções às unidades sub-regionais, que têm tido o maior peso no que diz respeito aos orçamentos para o setor cultural, mas o mesmo não ocorre em relação ao

¹ Empresas, indivíduos e fundações privadas também têm um papel no financiamento de atividades culturais na Alemanha. No entanto, segundo o projeto *Compendium of Cultural Policies & Trends*, não existem estatísticas confiáveis disponíveis a respeito do financiamento cultural privado no país (Blumenreich, 2020).

governo federal, que possui jurisdição especialmente nos assuntos de política externa cultural (Burns; Van Der Will, 2003; Blumenreich, 2022).

Em termos conceituais, vale ressaltar que, segundo Blumenreich (2022), atualmente, entre os partidos chamados democráticos (centro-esquerda à centro-direita) da Alemanha, as filosofias sobre a cultura são significativamente semelhantes, o que se deve ao amplo debate gerado nos anos 1970 pela política que ficou conhecida como “Nova Política Cultural”, no âmbito da República Federal da Alemanha, e que se manteve após a unificação. Esse debate teve como consequência a ampliação do conceito de cultura, que passou a incluir não só as produções artísticas e a apreciação estética, mas também outras práticas sociais e o incentivo a uma participação democrática e mais acessível nas atividades culturais e artísticas (Burns; Van Der Will, 2003). Ademais, a constituição alemã garante, em seu Artigo 5 (3), os direitos de autonomia e liberdade dos artistas, assegurando-os frente a qualquer tipo de dirigismo do Estado. Ao mesmo tempo, entretanto, entende-se o apoio público para a cultura como fundamental para garantir e encorajar a produção cultural, também protegendo os artistas de constrangimentos do “livre-mercado” (Blumenreich, 2022; Berghausen, 2017).

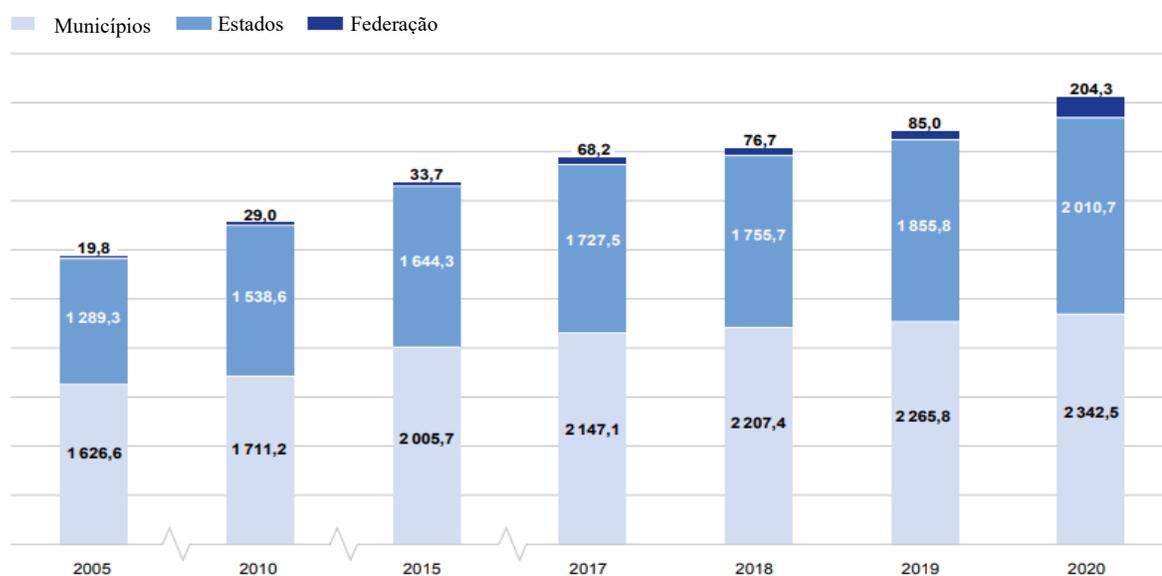
É a partir desse cenário, caracterizado pela descentralização administrativa, que se estrutura a política cultural na Alemanha. Nesse contexto, diversos órgãos são responsáveis por sua formulação e implementação: órgãos legislativos, ministérios e departamentos, órgãos autônomos e consultivos. A nível federal, o principal encarregado dos assuntos relacionados à cultura é o Comissário do Governo Federal para Cultura e Mídia, que é supervisionado pelo Comitê sobre Assuntos Culturais e de Mídia e pelo Ministério das Relações Exteriores alemão, responsável pela política cultural e de educação a nível internacional. Sob sua responsabilidade estão a representação do Estado, o estabelecimento do quadro regulatório para o desenvolvimento artístico e cultural (incluindo legislações fiscais e de seguridade social), a promoção de projetos de relevância nacional, a preservação do patrimônio cultural, a definição da política externa cultural, a disseminação da consciência e do conhecimento histórico, a promoção da cidade de Berlim enquanto capital, e as definições do orçamento federal, e da participação no cofinanciamento a projetos culturais (Blumenreich, 2020).

Os 16 estados da federação, por sua vez, têm seus próprios ministros da cultura, responsáveis por definir suas prioridades políticas e financiar suas instituições culturais e os projetos de relevância regional. Por meio da Conferência de Ministros da Cultura, esses

representantes se reúnem para formação de opiniões comuns e representação frente ao governo federal na definição das políticas supra regionais. A nível local, as municipalidades são as principais responsáveis pelo financiamento das instituições e projetos culturais e, ainda que não possuam nenhuma atribuição legislativa, são responsáveis por definir as regulamentações locais. A partir desse sistema institucional são definidos os orçamentos destinados à cultura, sendo esses recursos públicos a principal fonte de financiamento para esse setor no país. No ano de 2017, mais de € 11 bilhões do orçamento público foram investidos em cultura. Desse montante, 44,36% faziam parte dos orçamentos das municipalidades, 38,68% provinham dos estados da federação, e 16,96% foram investidos pelo governo central da federação (Blumenreich, 2020).

A figura 1 apresenta a evolução do financiamento público para o setor de teatro e música, no qual estão incluídas as companhias de dança dos teatros do país. No ano de 2020, cerca de € 4,6 bilhões foram aportados para esse setor, o que correspondeu a uma participação de 31,4% no total de gastos públicos com a cultura. Esse recorte também segue o mesmo padrão evidenciado nos dados de financiamento à cultura de forma geral, em que o maior montante advém das municipalidades, que representaram 51,4% do total em 2020, seguido dos estados, com 44,1% do total e, por último, da federação, que aportou 4,5% do total no mesmo ano (Ade, 2022).

Figura 1 - Financiamento público para o setor de teatro e música na Alemanha em milhões de euros (valores nominais): 2005-2020



Fonte: Adaptado de Ade (2022).

Nota: Os valores para os anos de 2015 a 2020 são apresentados como preliminares.

3.2 O SETOR DA DANÇA

No que diz respeito ao setor da dança, especificamente, a Alemanha detém a maior e mais densa rede de teatros do mundo, que vão desde aqueles institucionais, mantidos pelo governo, passando pelos espaços comerciais (mais utilizados em produções de shows musicais) e teatros independentes. Segundo Blumenreich (2022) essa característica é explicada por razões históricas.

Existem também razões históricas para a elevada densidade de teatros na Alemanha: antes da fundação do Estado-nação em 1871, existia uma infinidade de cidades-estados, pequenos estados e principados cujas cidades residenciais mantinham cada uma a sua própria corte e teatros estatais. No século XIX, o teatro também se tornou a forma central de auto-expressão para as classes médias que estavam se emancipando e, como resultado, foram criados numerosos teatros municipais. Já na década de 1920, surgiram novas formas abertas de teatro (certamente afastando-se da estética teatral burguesa) e, na década de 1960, esses desenvolvimentos foram retomados nos estados federais ocidentais e numerosos teatros independentes foram estabelecidos (Blumenreich, 2022, p 45).

Considerando os dados do segmento das artes cênicas, no geral, números de 2017 apontavam a existência de 19.419 companhias, dentre as quais 1.425 eram companhias de balé, orquestras, bandas ou corais. Essas organizações empregavam um total de 43.679 trabalhadores e, além desses, outras 47.596 pessoas se declararam pequenos trabalhadores autônomos desse setor (Bertschek et al., 2018). É válido mencionar que, segundo informações da Associação Alemã de Palcos (*Deutscher Bühnenverein*), importante organização que reúne teatros do país, fazem parte da associação 234 teatros, dos quais 38 são federais, 90 municipais, 25 estaduais e 81 privados. Conforme o relatório de estatísticas produzido pela associação, em que constavam dados de pessoal empregado em 139 desses teatros, é possível verificar que em 65 deles havia pessoas contratadas para a área da dança. No entanto, não havia dados disponíveis para todos os teatros, o que pode tornar esse dado subestimado (Zander; Spiess; Eschelbach, 2021).

Dados desagregados do censo de 2019 apontam que cerca de 30.700 pessoas estavam empregadas no setor das artes cênicas nas profissões específicas de atores/atrizes, dançarino(a)s e coreógrafo(a)s ou cantore(a)s, sendo que 49% desse total eram atores, 30% cantores e 21%, aproximadamente 6.400 pessoas, eram dançarinos e coreógrafos (Weissmann; Evers; Liersch, 2021a). Em um outro recorte feito a partir dos mesmos dados, aponta-se que, em 2019, o total de pessoas trabalhando em profissões de atuação, dança e artes do movimento era de 38 mil (Weissmann; Evers; Liersch, 2021b). No quadro 1 é possível visualizar essas diferentes categorizações.

Tabela 1 - Diferentes recortes disponíveis do número de trabalhadores em funções relacionadas à dança na Alemanha com dados do censo de 2019

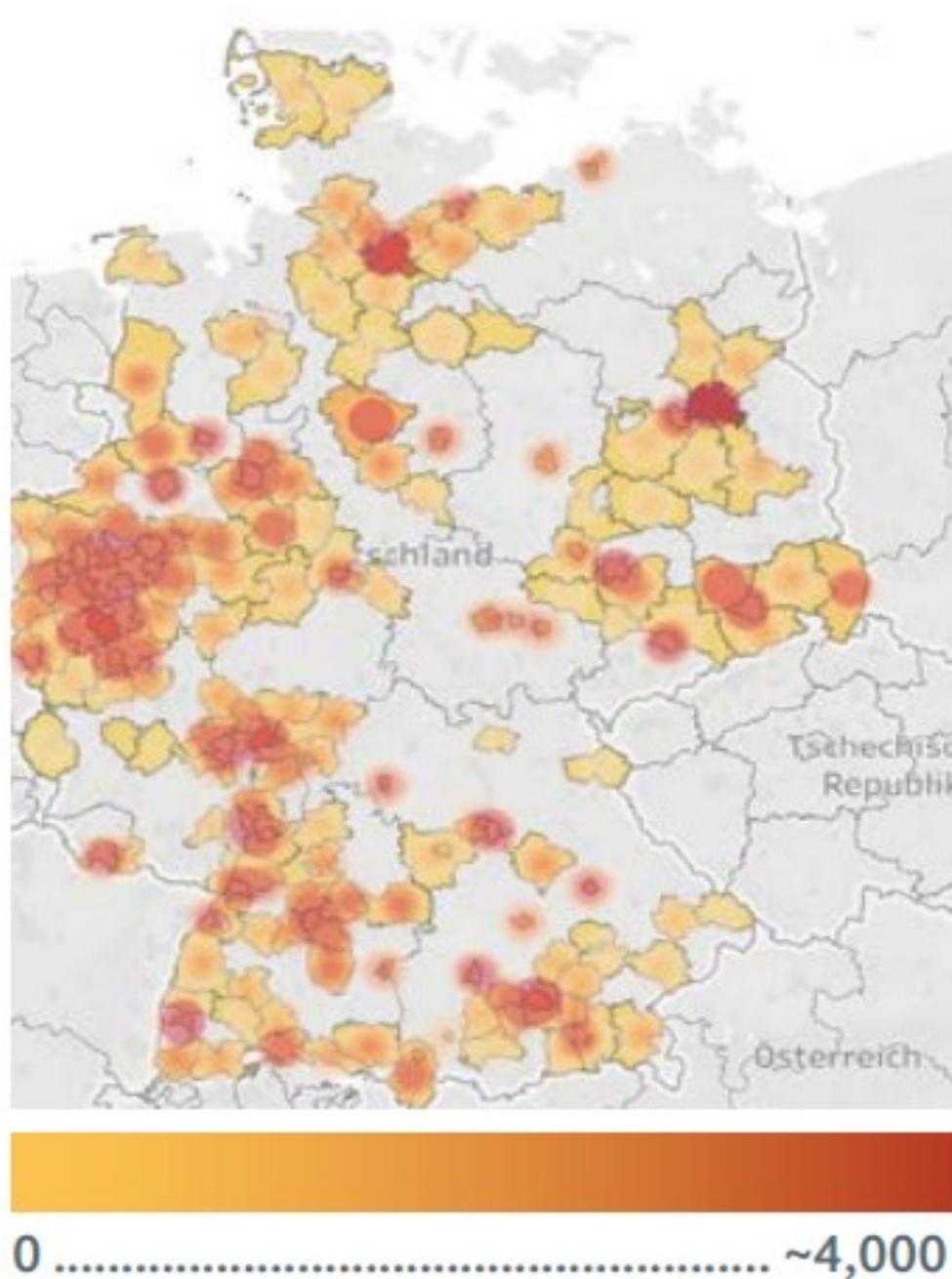
	Total:	Dançarinos e coreógrafos:	Atuação, Dança e Artes do Movimento:
Artes Cênicas			
Considera:			
a) atores/atrizes,	30.700	6.400	-
b) dançarinos e coreógrafos;			
c) cantores			
Empregos culturais	1.311.000	-	38.000

Fonte: elaboração própria com dados de Weissmann, Evers e Liersch (2021a, 2021b)

Os dados existentes permitem ainda verificar recortes de idade e nível de educação desses trabalhadores. Enquanto os dados de profissionais das artes cênicas, de forma geral, indicam que a maior parte dos trabalhadores (44%) tinham entre 35 e 54 anos, para os bailarinos, especificamente, a maior parte, correspondente a 69% do total, tinha entre 15 e 35 anos. Em relação ao nível de educação dos profissionais nas artes cênicas, a diferença existente na comparação com o total da população ocupada é significativa. Enquanto 85% desses artistas tinham um diploma de nível superior ou técnico, esse nível educacional era encontrado em 41% dos trabalhadores quando considerado o total da população ocupada. Além disso, vale mencionar que os ocupados nessas profissões representavam pouco menos de 0,1% do total. Ainda, quando considerado o recorte de profissionais nas áreas de atuação, dança e artes do movimento, a proporção de trabalhadores migrantes era de 34%, percentual mais elevado que o encontrado quando considerado o total da força de trabalho na Alemanha (24%) (Weissmann; Evers; Liersch, 2021b).

Em relação à distribuição territorial dos postos de trabalho, os dados mostravam que 22% dos empregos se concentravam em Berlim, cidade que abriga 4% da força de trabalho na Alemanha, e outros 20% na Renânia do Norte-Vestfália (Weissmann; Evers; Liersch, 2021a). O mapa abaixo, retirado de relatório elaborado em 2020, ilustra a distribuição de empregos vinculados às artes cênicas na Alemanha.

Figura 2 - Distribuição dos empregos na área de Artes Cênicas na Alemanha



Fonte: Adaptado de Birkel (2020).

Vale ressaltar ainda que, considerado o recorte de profissões das artes cênicas, os dados do censo de 2019 indicavam que 68% desses profissionais estavam empregados em tempo integral (Weissmann; Evers; Liersch, 2021a). Para o recorte de profissionais de atuação, dança e artes do

movimento esse número ficava em 61% (Weissmann; Evers; Liersch, 2021b). Também é possível identificar que cerca de 16.000 pessoas (52% do total) eram profissionais autônomos. Entretanto, esse dado não está desagregado para o setor da dança e pode ser mais representativo dos que desempenham funções de atores/atrizes (Weissmann; Evers; Liersch, 2021a). O número para o recorte de atuação, dança e artes do movimento ficava em 51% de trabalhadores autônomos (Weissmann; Evers; Liersch, 2021b).

No que diz respeito à renda desses trabalhadores, considerando as informações do mesmo censo, é possível verificar que 41% do total dos profissionais no recorte das artes cênicas tinha um rendimento líquido mensal igual ou superior a € 2.000. Mais de um terço deles, 36%, tinham ganhos que variavam de € 1.100 a menos de € 2.000. Uma parcela menor, 23%, estava em uma faixa de rendimentos inferiores a € 1.100. Em termos comparativos, esses percentuais se aproximam àquele obtido quando considerada toda a população ocupada (Weissmann; Evers; Liersch, 2021a). Considerando o recorte de trabalhadores em atuação, dança e artes do movimento, 31% tinham renda inferior a € 1.100, 35% entre € 1.100 e € 2.000 e 34% acima de € 2.000 (Weissmann; Evers; Liersch, 2021b). Para os trabalhadores autônomos, segurados pelo Fundo de Seguridade Social dos Artistas (*Künstlersozialkasse* -KSK), a média de renda anual era de pouco menos de € 16.367, de acordo com dados de 2021 do KSK, o que os deixaria na faixa intermediária (Weissmann; Evers; Liersch, 2021).

No que concerne às companhias de dança, vale notar que tanto as companhias de dança oficiais dos teatros geridos pelos governos locais quanto as independentes, são, em geral, financiadas com recursos públicos por meio de algum programa de apoio (Slevogt, 2020). Nesse sentido, grupos independentes do setor de artes cênicas são elegíveis para obter financiamento em todos os estados da federação alemã, sendo que, em 13 desses estados, artistas individuais autônomos também são elegíveis para obtenção desses recursos (Weissmann; Evers; Liersch, 2021).

Dentro do quadro institucional, no sistema de teatros públicos, há uma predominância das companhias de balé clássico, que contam com condições de trabalho atrativas para bailarinos do mundo inteiro. As demais modalidades de dança não tinham o mesmo acesso a esse suporte institucional (Slevogt, 2020). Entretanto, como forma de responder às demandas do setor independente, e com foco nas modalidades mais contemporâneas de dança e performance, já em 2005, a Fundação Cultural Federal da Alemanha (Kulturstiftung des Bundes) lançou o Plano da

Dança da Alemanha (*Tanzplan Deutschland*), programa com duração de cinco anos que atuou em duas frentes: o Plano da Dança Local (*Tanzpläne vor Ort*) e os Projetos de Treinamento do Plano da Dança (*Tanzplan Ausbildungsprojekte*) (Tanzplan Deutschland, 2021).

O Plano da Dança Local tinha como foco desenvolver e fortalecer a dança por meio de mecanismos inovadores de criação de parcerias e alianças entre a cena já existente da dança e as comunidades regionais e locais (governos, fundações e outros patrocinadores), buscando estabelecer o cofinanciamento de suas atividades para aumentar seus orçamentos. Assim, buscava-se, também, alcançar uma maior interação com o público local, aumentando a aceitação de formas contemporâneas de dança, e promovendo maior sustentabilidade das atividades do setor, mesmo após o final do programa. Os projetos, por sua vez, tinham como foco a educação, e foram responsáveis por promover discussões entre as escolas públicas de formação em dança, realizar treinamentos e workshops para professores, buscar o desenvolvimento de ferramentas modernas de ensino, lançar a *Dance Education Biennale*, entre outros (Tanzplan Deutschland, 2021). Segundo dados da Fundação Cultural Federal da Alemanha, quase 390 coreógrafos de 50 países diferentes participaram desses projetos, que ofereceram bolsas, residências artísticas e prêmios para diversos artistas (Kulturstiftung des Bundes, [2021]).

Segundo Slevogt (2020), essas iniciativas tornaram, nos últimos anos, também a cena independente de dança no país mais atrativa para os artistas da área. Além disso, em termos educacionais, a dança tem sido usada em uma série de projetos de educação cultural e participação comunitária, cujos principais objetivos estão ligados à função social da cultura e à inclusão. Assim, é possível verificar um crescimento significativo do mercado para artistas independentes a partir da disseminação de projetos de diversas instituições e grupos independentes relacionados à dança. Ainda, vale ressaltar que em onze estados da federação as artes cênicas foram introduzidas como matéria escolar (Slevogt, 2020).

Outro programa importante de financiamento a projetos de dança teve início em 2012, com uma série de diálogos que levou ao estabelecimento do Pacto da Dança Local-Regional-Nacional (Tanzpakt Stadt-Land-Bund), iniciativa conjunta das municipalidades, estados e do Comissário do Governo Federal para Cultura e Mídia, que tinha como objetivo principal a promoção da excelência na dança. O Pacto buscava atingir grupos, coletivos e artistas individuais da dança, bem como as infraestruturas para produção e espaços para performance, por meio do aumento dos financiamentos de longo prazo, e tendo a excelência como principal critério para disponibilização

dos recursos. Um total de € 5,6 milhões foi disponibilizado para investimentos, no período 2017-2021, em projetos selecionados por um júri independente de especialistas. Os resultados positivos já atingidos pelo programa levaram à aprovação de um orçamento de mais € 5,1 milhões a serem investidos até 2025² (Maas, 2020; Tanzpakt, 2021).

Além disso, outro elemento relevante diz respeito à existência de um abrangente sistema de seguridade social voltado para artistas, instituído pela Lei de Seguridade Social dos Artistas (*Künstlersozialversicherungsgesetz - KSVG*) (Blumenreich, 2022). Esse sistema pode ser acessado pelos artistas independentes, e, por meio do KSK, são calculadas e recolhidas as contribuições – que são em parte subsidiadas pelo governo federal – e encaminhadas para as respectivas instituições de previdência, saúde, e de seguridade e cuidado de longa duração (Bundesamt Für Soziale Sicherung, [2024]). Além disso, existem legislações relacionadas a reduções das taxas tributárias sobre produtos culturais e isenções fiscais que impactam as produções do setor da dança (Blumenreich, 2022; Touring Artists, 2021).

Também é importante mencionar a atuação da Associação de Dança da Alemanha (*Dachverband Tanz Deutschland – DTD*), federação de associações e instituições de dança do país, que é uma das organizações envolvidas na realização do Pacto da Dança Local-Regional-Nacional. Essa associação é apoiada pelo Comissário do Governo Federal para Cultura e Mídia, por meio do Departamento de Música e Artes cênicas e do Departamento de Indústrias Culturais e Criativas, e tem como objetivo a interlocução com os tomadores de decisão para o desenvolvimento de instrumentos e iniciativas de financiamento que garantam e fortaleçam estruturas de dança no longo prazo (DTD, 2024b). Conforme posição oficial da organização,

A dança precisa de locais e sistemas próprios de cooperação e intercâmbio. A discussão sobre as estruturas de produção contemporâneas diz respeito tanto ao setor independente como aos conjuntos permanentes. No setor independente, foram desenvolvidos modelos de financiamento inovadores (financiamento de performances convidadas e coprodução) como exemplos para a dança. Para os conjuntos permanentes, o foco está no aprofundamento do diálogo com os diretores dos teatros e líderes da política cultural (DTD, 2024a, tradução própria).

As modalidades de estímulo à produção que envolvem o estabelecimento de cooperação e parcerias entre grupos independentes e companhias já estabelecidas também estão presentes nos

² Esses financiamentos ocorrem da seguinte forma: cofinanciamento de 50% pelas autoridades locais e estados da federação e, quando aplicável, financiamentos adicionais devem ser, pelo menos, iguais ao montante do financiamento federal (MAAS, 2020).

programas de financiamento da Fundação Cultural Federal da Alemanha. Esse é o caso do *Doppelpass Fund*, fundo que alocou um total de € 22,2 milhões, entre 2011 e 2022, em projetos de produções com duração de dois anos. O objetivo era estimular que fossem exploradas novas formas de produção artística com capacidade de realização de turnês. Outro programa da mesma Fundação que vale ser mencionado é o *Danceland*, cujo objetivo era apresentar a diversidade da dança contemporânea para regiões que estão fora dos centros que agregam a maior parte das atividades de dança do país. Através desse programa, foram financiados projetos de parcerias entre grupos de dança e espaços localizados fora dos centros metropolitanos. A Fundação Cultural Federal da Alemanha alocou € 2,8 milhões para estender esse programa até 2026.

3.3 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Assim, no que diz respeito ao setor da dança, os dados e as políticas analisadas indicam que, nos últimos anos, é possível encontrar no país uma diversidade bastante grande de possibilidades de inserção para os artistas desse setor, o que parece estar diretamente relacionado com a abrangência da política cultural alemã, que busca atuar em diversas frentes. Destarte, ao mesmo tempo em que o estado é o principal responsável por financiar as companhias de dança oficiais da ampla rede de teatros públicos do país – com papel majoritário dos municípios e estados –, é também por meio de programas públicos de financiamento que os projetos dos setores independentes, seja de coletivos ou artistas individuais, são viabilizados.

Entende-se, portanto, que o poder público toma para si a responsabilidade de impulsionar o setor e fazer frente aos desafios que se apresentam aos atores que não estavam historicamente inseridos no aparato institucional. Isso parece se refletir na geração de maior diversidade no setor, com a ocupação de um espaço importante pelos artistas de formas contemporâneas de dança. Ainda, vale ressaltar que se verifica nos programas analisados uma característica relevante relacionada ao endereçamento dos desafios de sustentabilidade no longo prazo que são respondidos com iniciativas de formação de público e de envolvimento com instituições e a comunidade local.

4 ESTUDO DE CASO: ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

Sendo a maior economia do mundo, considerando o PIB nominal, e a segunda em termos de paridade de poder de compra (CIA, 2024b), os EUA representam um importante mercado para as artes cênicas (EY, 2015). Segundo dados da Conta Satélite da Produção Artística e Cultural, elaborada pelo BEA em 2022, o produto bruto do setor, ajustado pela inflação, foi de US\$ 50.623 milhões. Desse total, US\$ 3.261 milhões eram relativos à produção de dança (Beatty; Woodruff; O'Connell, 2024a). Em termos gerais, estavam empregadas 313 mil pessoas nas artes cênicas¹, sendo 122 mil desses empregos em companhias de artes cênicas. Ainda, o consumo total no segmento da dança foi de US\$ 3.524 milhões em dólares correntes, sendo US\$ 13 milhões vinculados às exportações (Beatty; Woodruff; O'Connell, 2024b).

Com base nesse contexto, esta seção se destina a realizar o estudo de caso dos EUA. Para tanto, está subdividida em duas subseções. Na primeira, faz-se um breve histórico dos principais aspectos que moldam o modelo de financiamento à cultura vigente no país, destacando os mecanismos mais importantes para as artes cênicas e, mais especificamente, para a dança. Na segunda subseção, analisa-se a estruturação do mercado da dança, compilando os dados disponíveis sobre as companhias de dança do país e o mercado de trabalho. O objetivo, portanto, é delinear o panorama atual do setor da dança no país, buscando identificar a relação entre estruturas de financiamento e condições de produção e trabalho.

4.1 BREVE HISTÓRICO DO MODELO ESTADUNIDENSE DE FINANCIAMENTO PARA AS ARTES CÊNICAS

Faz-se necessário iniciar pontuando alguns aspectos históricos. A estruturação do modelo de financiamento às atividades culturais adotado nos EUA está muito relacionada à própria estruturação da sociedade estadunidense e aos valores que caracterizam a cultura política desse país. Nesse sentido, o liberalismo em sua face política, que tem como um de seus elementos a limitação dos poderes do Estado e a garantia dos direitos e da livre iniciativa individual, no campo da cultura e das artes, gerou, tradicionalmente, um relevante papel de protagonismo por parte do

¹ Esse número inclui trabalhadores de companhias de artes cênicas, produtores de espetáculos, agentes de artistas, artistas independentes, escritores e *performers* (Beatty; Woodruff; O'Connell, 2024).

setor privado (NEA, 2012). Essa característica pode ser evidenciada no estudo publicado pela UNESCO, em 1969, intitulado “Um Estudo da Política Cultural nos Estados Unidos”, que declara que

Não é possível para os EUA adotar oficialmente uma política para governar qualquer empresa social sem um enorme esforço envolvendo quase a modificação da Constituição. O governo nacional é restrito, restrito pelo consenso dos estados individuais àqueles poderes que os estados a ele conferem. A responsabilidade pelo desenvolvimento cultural não foi um dos poderes que os Pais Fundadores consideraram apropriados atribuir ao Congresso ou ao Presidente. A inação torna-se, então, um tipo de política cultural. [...] Ao recusar ao governo central o direito de definir a política, os estados e setores privados são forçados a adotar conceitos adequados aos seus objetivos, resultando em uma abordagem pluralista. Diversidade na política cultural é um dos pilares da posição dos EUA (Mark, 1969, p. 9, tradução própria).

Em alguns períodos, no entanto, nos governos que se aproximavam mais de um modelo de Estado de bem-estar social, essa visão foi atenuada pela ideia de que a atuação também por parte do Estado no campo do financiamento à cultura seria parte da composição dessa estrutura pluralista. A criação da *National Foundation on the Arts and the Humanities*, em 1965, e especialmente de sua subagência, o *National Endowment for the Arts* (NEA), pelo então presidente Lyndon B. Johnson – como parte dos diversos programas que compuseram o projeto da Grande Sociedade – é o mais relevante exemplo disso. Criado como uma agência independente do governo federal, o objetivo desse fundo é financiar a excelência artística e levar arte a todos os estadunidenses, sendo até hoje a maior agência de financiamento público para o setor da cultura, quando consideradas individualmente (NEA, 2006; NEA, 2012; Nelson, 1983; Wilbur, 2016).

Na década de 1980, o governo Reagan estabeleceu uma força tarefa para estudar a possibilidade de fechar o NEA. A recomendação pela manutenção da agência levou à adoção de uma estratégia de buscar estabelecer a substituição dos recursos federais por recursos privados no financiamento das atividades culturais e artísticas, a partir de uma lógica de diminuição dos gastos públicos, influenciada pelos fundamentos do neoliberalismo (Bauerlein; Grantham, 2009; Nelson, 1983). Naquele contexto, no entanto, um dos fatores que levou o NEA a manter um papel considerável durante a vigência da Guerra Fria foi a existência de uma estratégia de promoção internacional dos valores da cultura estadunidense frente ao contexto de disputa com a URSS (Brown, 2020). Com o fim desse conflito, o financiamento realizado pela agência teve uma queda. Segundo Brown (2020), esse movimento de queda que ocorre ao longo da década de 1990 tem uma nova inflexão a partir de 2001, quando teve início a Guerra ao Terror e a promoção internacional

da cultura do país ganhou novo ímpeto. O Quadro 2, abaixo, mostra a evolução da dotação orçamentária do NEA desde o ano de 1966 até 2024.

Tabela 2 - Dotação orçamentária anual do NEA em US\$ correntes

Ano	Dotação	Ano	Dotação	Ano	Dotação	Ano	Dotação
1966	2.898.308	1980	154.610.000	1995	162.311.000	2010	167.500.000
1967	8.475.692	1981	158.795.000	1996	99.470.000	2011	154.690.000
1968	7.774.291	1982	143.456.000	1997	99.494.000	2012	146.020.992
1969	8.456.875	1983	143.875.000	1998	98.000.000	2013	138.383.218
1970	9.055.000	1984	162.223.000	1999	97.966.000	2014	146.021.000
1971	16.420.000	1985	163.660.000	2000	97.627.600	2015	146.021.000
1972	31.480.000	1986	158.822.240	2001	104.769.000	2016	147.949.000
1973	40.857.000	1987	165.281.000	2002	115.220.000	2017	149.849.000
1974	64.025.000	1988	167.731.000	2003	115.731.000	2018	152.849.000
1975	80.142.000	1989	169.090.000	2004	120.971.000	2019	155.000.000
1976	87.455.000	1990	171.255.000	2005	121.263.000	2020 ³	162.250.000
1976T ¹	35.301.000	1991	174.080.737	2006	124.406.353	2021 ⁴	167.500.000
1977	99.872.000	1992	175.954.680	2007	124.561.844	2022	180.000.000
1978	123.850.000	1993	174.459.382	2008	144.706.800	2023	207.000.000
1979	149.585.000	1994	170.228.000	2009 ²	155.000.000	2024 ⁵	207.000.000

Fonte: NEA (2024).

Notas: 1. Em 1976, ocorreu uma mudança no início da contagem do ano fiscal de julho para outubro. O período 1976T representa a transição

2. Exclui US\$ 50 milhões providos pelo *American Recovery and Reinvestment Act* de 2009.

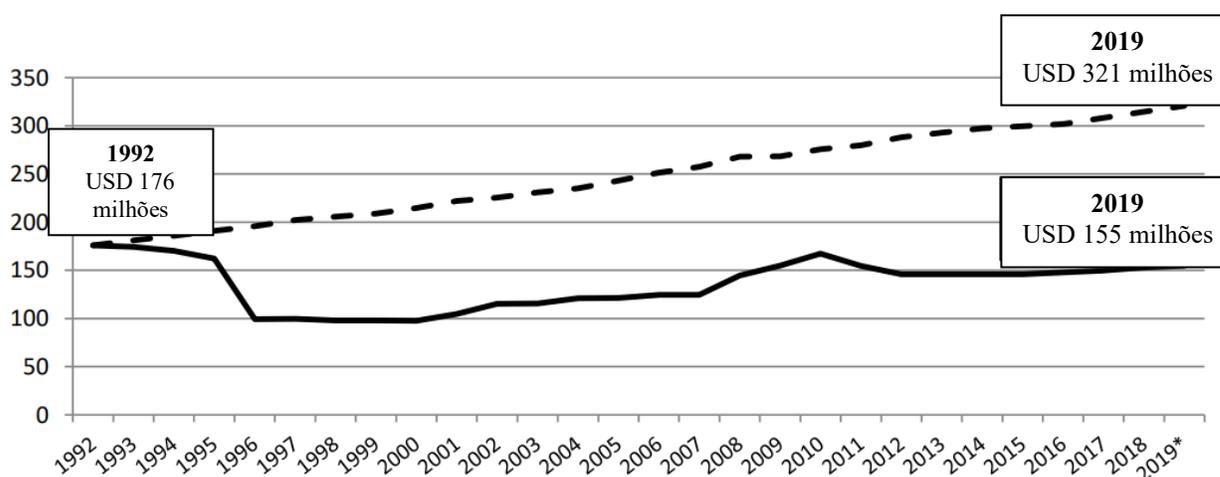
3. Exclui US\$ 75 milhões providos pelo *Coronavirus Aid, Relief and Economic Security Act (CARES Act)*

4. Exclui US\$ 135 milhões providos pelo *American Rescue Plan Act* de 2021.

5. O valor de 2024 diz respeito ao previsto na lei que aprova o orçamento: *Consolidated Appropriations Act*, 2024.

Acerca das dotações do NEA, vale ressaltar que, em estudo publicado pela organização *Americans for the Arts* é possível observar que, ao se considerar a manutenção de um valor constante de dotação do NEA, apenas corrigido pela inflação – medida pelo Índice de Preços ao Consumidor (IPC) – esse valor deveria corresponder a aproximadamente US\$ 320 milhões em 2019. Portanto, como é possível observar pelos dados apresentados no quadro 2, em termos reais, não houve um incremento de dotações para a agência em questão.

Figura 3 - Financiamento do NEA: valores efetivos e valores projetados com base na inflação: 1992 – 2019; em milhões de US\$



Fonte: adaptado de Cohen (2019).

Nota: Linha contínua – dotação do NEA; linha pontilhada – dotação ajustada pela inflação, ao nível de 1992.

Em linhas gerais, segundo o NEA (2012), hoje podem ser identificados três tipos básicos de financiamento às artes nos EUA:

- (a) o financiamento público direto do orçamento do NEA e de outras agências públicas locais, regionais e estaduais relacionadas à arte;
- (b) financiamentos por parte de outras agências federais que não o NEA; e
- (c) contribuições do setor privado (doações de indivíduos, corporações e fundações filantrópicas), que constituem a maior parte da receita de contribuições para organizações artísticas.

Vale lembrar que as contribuições privadas são estimuladas por meio de incentivos no sistema tributário (NEA, 2012).

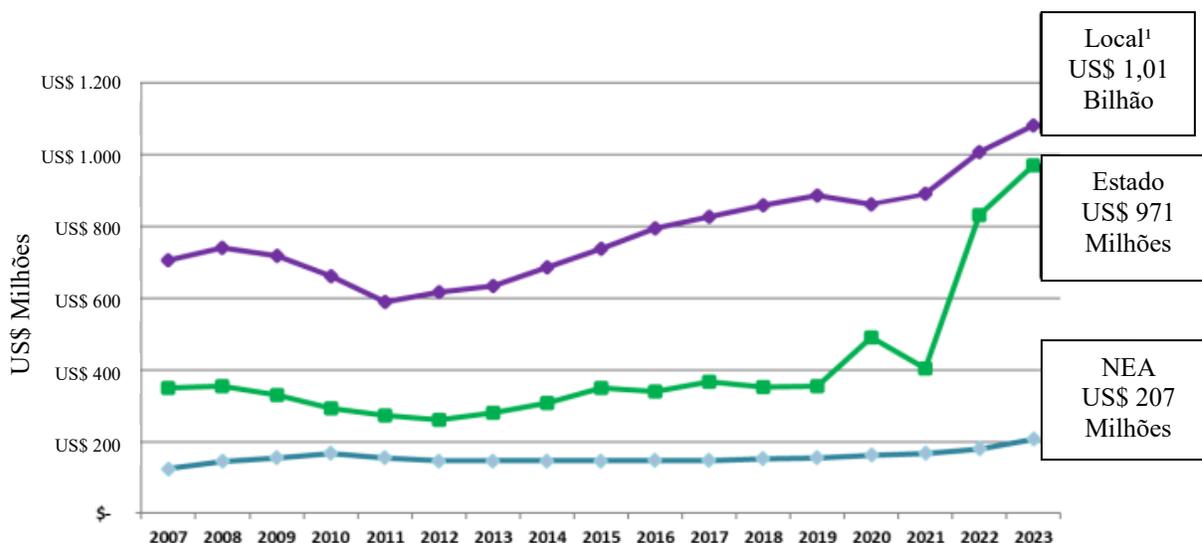
A mesma pesquisa revela ainda, que, segundo análise feita considerando o setor das artes cênicas (no qual se inclui o segmento da dança) e dos museus, essas contribuições públicas e privadas chegam, em média, a aproximadamente 45% das receitas totais desses grupos. Dessa parcela, cerca de 38,2% são recursos provenientes de indivíduos (20,3%), fundações (9,5%) ou corporações (8,4%) e apenas os 6,7% restantes são recursos públicos federais (1,2%), estaduais (2,2%) ou locais (3,3%). Os outros 55% das receitas dessas organizações são provenientes de rendas próprias (40,7% do total) obtidas por meio de, por exemplo, vendas de ingressos, ou de juros de investimentos como os fundos patrimoniais (14,4%) (NEA, 2012).

No que se refere aos investimentos do orçamento público, vale lembrar que os EUA não possuem um ministério específico, ou uma secretaria ou agência que centralize as decisões sobre esse orçamento. Assim, o financiamento das artes é feito, em geral, por meio de agências independentes (NEA e um grande número de agências estaduais, locais e também outras agências federais) compostas por indivíduos considerados especialistas, responsáveis pela avaliação das solicitações de recursos. Assim, aqueles que desejam receber os investimentos disponibilizados pelo orçamento dessas agências passam por um sistema de avaliação por seus pares que tem como critério o mérito. Além disso, como destaca o próprio estudo publicado pelo NEA (2012, p.3, tradução própria)

De qualquer forma, as subvenções diretas não financiam o grosso das atividades artísticas nos EUA; elas preenchem as lacunas, melhoram a educação artística, nutrem a criação artística, auxiliam na apresentação e distribuição de obras artísticas e permitem a preservação. Essas subvenções, então, complementam e não substituem outros meios de financiamento das artes. Como exemplo, o NEA requer, para a maior parte das subvenções, que a organização receptora combine o montante recebido com um montante igual ou superior de outras contribuições não federais [...].

Vale ressaltar que outras agências federais, para além do NEA, são responsáveis por manter espaços dedicados às artes cênicas, a exemplo do *John F. Kennedy Center for the Performing Arts*. Dados do ano fiscal de 2018 indicam que o total de investimento público nas artes nos EUA naquele ano foi de US\$ 1,37 bilhão, dentre os quais US\$ 152,8 milhões eram verbas do NEA, US\$ 355,2 milhões eram dotações legislativas para agências de artes estaduais e jurisdicionais, e US\$ 860 milhões eram fundos alocados pelos governos locais em agências locais. Dados publicados em estudo realizado em 2023 indicam que, naquele ano, enquanto a dotação orçamentária do governo federal para o NEA foi de US\$ 207 milhões, as dos governos locais e estaduais para suas agências de fomento às artes foi de, respectivamente, US\$ 1,01 bilhão, com rápido crescimento desde 2011, e US\$ 971 milhões, com forte crescimento a partir da pandemia de Covid-19. A figura 4 abaixo mostra a evolução dessas dotações de forma comparativa.

Figura 4 - Dotação orçamentária das agências de fomento às artes em dólares correntes: federal, estadual e local - 2007 a 2023



Fonte: Adaptado de Cohen (2023).

Notas: 1. Valor estimado.

No que diz respeito às contribuições privadas como fontes de financiamento, estatísticas indicaram que, no ano de 2009, 55% desses recursos foram investidos nos 2% de organizações cujos orçamentos eram superiores a US\$ 5 milhões. Para o ano de 2012, as estatísticas indicavam que cerca de 1% das organizações com orçamentos superiores a US\$ 10 milhões obtiveram 50% do total das contribuições privadas para a arte (Horwitz, 2016). Os números acerca do financiamento privado às artes são menos precisos, mas estimativas de 2015 apontam que as 1.000 maiores fundações que investem na área disponibilizaram aproximadamente US\$ 2,5 bilhões e que as 86.000 fundações ativas doaram um total de cerca de US\$ 62,8 bilhões (Stubbs; Mullaney-Loss, 2018).

4.2 O SETOR DA DANÇA

O mercado estadunidense nas artes cênicas é um dos maiores do mundo (EY, 2015). Dados de 2017 apontavam a existência de um total de 117.140 companhias atuando na área das artes cênicas, as quais empregavam 523.687 trabalhadores. Dentre essas companhias, 218 eram do setor

da dança, e empregavam 3.612 trabalhadores² (Americans for the Arts, 2017). Dados mais atualizados do BLS, indicavam a existência de 18.400 postos de trabalho nas atividades específicas de bailarinos e coreógrafos nos EUA. Esse dado inclui os trabalhadores de companhias profissionais, dos serviços de educação estaduais, locais e privados, indústrias de entretenimento e diversão e casas noturnas, por exemplo (BLS, 2024).

Considerando dados de maio de 2023, o salário médio para os coreógrafos nos EUA por hora de trabalho era de US\$ 25, sendo que os 10% com menor renda ganhavam menos de US\$ 14,44, e os 10% com maior renda ganhavam mais de US\$ 43,82. Ainda, a média salarial para os profissionais vinculados às companhias de dança era de US\$ 28,45 por hora de trabalho, enquanto aqueles vinculados aos serviços educacionais ganhavam, em média, US\$ 20,24/hora. Para os dançarinos, a média salarial era de US\$ 24,95 por hora, sendo que para os postos vinculados às companhias de dança essa média ficava em US\$ 23,44, enquanto nas indústrias de entretenimento e afins essa média ficava acima dos US\$ 28,33. Dentro dessa média, os 10% que recebiam menores salários ganhavam menos de US\$14,15, e os 10% com salários mais altos tinham renda acima de US\$48,14 (BLS, 2024).

No que diz respeito à evolução temporal dos níveis de renda e condições de trabalho de bailarinos e coreógrafos, publicações de 1993 e 2014 sugerem que pouco parece ter mudado ao longo desse período. É possível verificar um descompasso entre o nível de educação dos coreógrafos e seu nível de renda, bem como a ausência de certos fatores considerados básicos em outras profissões, como seguridade, a previsibilidade da renda, progressão na carreira, etc. No que diz respeito aos bailarinos, o cenário de dificuldades econômicas da maioria se mantém, com muitos dependendo da renda de outros membros da família, por exemplo, para manter suas atividades (Horwitz, 2014; Netzer; Parker, 1993).

Um exemplo recente dessa situação pode ser observado no caso da ameaça de greve dos artistas do ABT, uma das mais importantes companhias de dança clássica do mundo, apontada como a terceira maior dos EUA em termos de despesa anual, considerando dados do ano fiscal de 2021 (DDP, 2023b). Em fevereiro de 2024, após oito meses de negociações entre a companhia e o AGMA – sindicato representativo dos artistas – ocorreu a aprovação de uma autorização de greve, com 95,6% de votos favoráveis. Entre as reivindicações da categoria estava o fato de que apenas

² Segundo indicado pelos autores, esses números estão baseados nas informações disponibilizadas por uma empresa estadunidense de fornecimento de dados e, portanto, eles podem estar subestimados devido à falta de registro de organizações sem fins lucrativos (Americans for the Arts, 2017).

30% dos artistas contratados recebiam um salário considerado suficiente para seu sustento em Nova York. Até o momento em que a votação foi feita, a companhia havia proposto apenas um ajuste de 1% para bailarinos que não tivessem tido reajustes salariais nos últimos 8 anos, o que deixava mais de 20% dos bailarinos com um salário abaixo do que seria considerado o mínimo necessário, dado o custo de vida da cidade (AGMA, 2024b).

Além disso, quando comparado a outras companhias, o ABT estaria bastante atrás em termos de condições trabalhistas, considerando a duração da semana de trabalho e as contribuições para aposentadoria (AGMA, 2024b). A mobilização levou à assinatura, em março, de um novo acordo coletivo válido por três anos, que prevê reajustes salariais que variam de 9 a 19%, de acordo com as diferentes posições; aumento de 5% na aposentadoria até o terceiro ano; redução da jornada de trabalho aos sábados; aumentos nos pagamentos de diárias, horas extras e remuneração por antiguidade; garantia de acompanhamento de fisioterapeutas durante as turnês e quatro semanas antes das temporadas de apresentação, entre outros (AGMA, 2024a).

Quando considerado o tamanho das companhias de dança, é possível verificar que o orçamento das companhias tem uma variação de acordo com o segmento/modalidade específica da qual elas fazem parte. Segundo Phillips (2002), os relatórios da *Dance/USA*³ costumam classificar uma companhia de balé clássico como grande quando essa tem um orçamento de mais de US\$ 5 milhões, enquanto, para as companhias de dança moderna, a caracterização como grande já se daria a partir de um orçamento de US\$ 860 mil. Em uma faixa intermediária estariam as companhias de balé clássico com orçamentos entre US\$ 1 milhão e US\$ 5 milhões e, no caso da dança moderna, aquelas com orçamentos entre US\$ 260 mil e US\$ 860 mil. Em uma abordagem que buscou fazer uma classificação por tamanho de 159 companhias que participaram de pesquisa realizada pelo *Theater Communications Group*⁴ (TCG), as companhias foram divididas em seis categorias. Nas duas categorias com companhias consideradas grandes, foram incluídas as organizações com despesas superiores a US\$ 5 milhões; nas três categorias seguintes estavam as companhias com despesas totais variando de US\$ 500 mil a US\$ 5 milhões, consideradas médias; nas últimas

³ A *Dance/USA* é uma organização sem fins lucrativos, fundada em 1982, que reúne companhias e profissionais de dança associados e realiza a prestação de serviços de defesa, pesquisa, desenvolvimento profissional, comunicações, entre outros. Conforme a organização, suas pesquisas são feitas com “conjuntos de dados públicos nacionais em resposta a fatores sociais, econômicos e ambientais, para ajudar a orientar a tomada de decisões estratégicas e a construção de políticas equitativas, para defender o campo local e nacionalmente e garantir que as realidades dos dançarinos sejam representadas em todos os momentos” (Dance/USA, 2024).

⁴ A TCG é uma organização sem fins lucrativos, sediada em Nova York, que promove o teatro profissional sem fins lucrativos nos Estados Unidos.

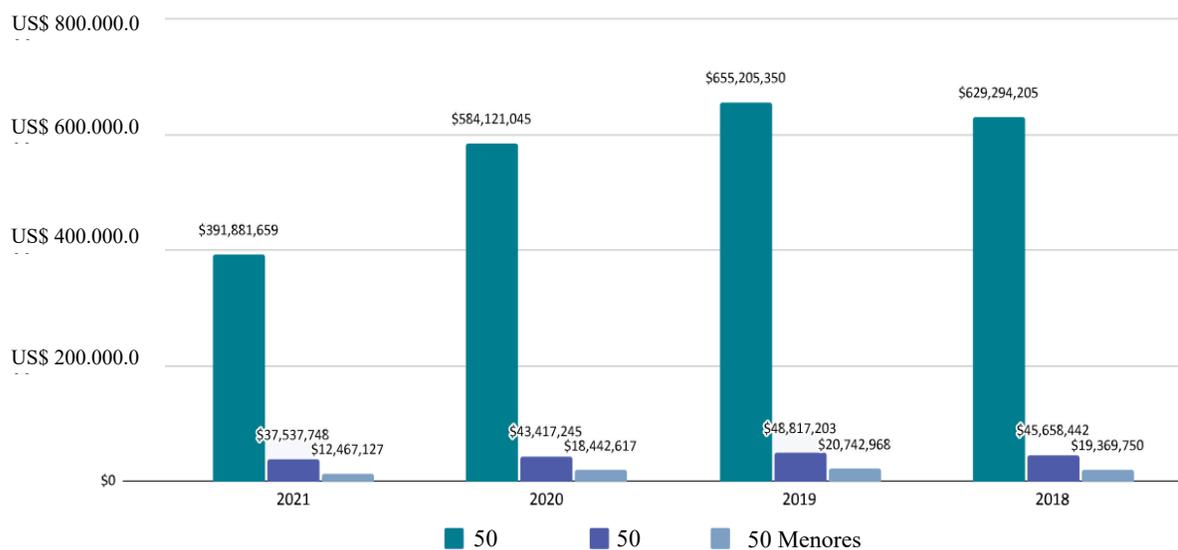
categorias estavam as organizações consideradas de pequeno porte, com orçamentos inferiores a US\$ 500 mil (Phillips, 2002).

É interessante notar que essa pesquisa evidenciou ainda que as companhias de pequeno porte e aquelas que foram classificadas nas faixas mais baixas dentre as médias são aquelas que apresentam características ainda mais diferenciadas das demais. Essas organizações investem consideravelmente menos recursos em desenvolvimento e propaganda e as 25 menores companhias, naquele momento, eram aquelas que mais dependiam dos subsídios públicos. Além disso, essas organizações apresentavam um dispêndio bastante reduzido em salários para funções administrativas, o que indica um acúmulo de funções por parte dos trabalhadores (Phillips, 2002).

Ainda assim, um estudo publicado pelo NEA em 2003, que analisava uma série histórica de dados relacionados às fontes de financiamento do setor da dança, apontou tendências para esse segmento que parecem se manter até os dias de hoje. O estudo identificou que essas companhias se tornavam cada vez mais dependentes das vendas de ingressos e contribuições individuais. Além disso, justamente as organizações que vendiam mais ingressos e gastavam mais em arrecadação de fundos, eram as que logravam receber mais contribuições, evidenciando uma tendência à concentração dos recursos (Smith, 2003). Esse padrão explica o maior recebimento de contribuições pelas companhias de balé clássico frente a outros tipos de dança, como dança moderna e danças étnicas.

Nesse contexto, dados de 2018 a 2021, publicados pelo *Dance Data Project*, também apontam para a existência de uma concentração de recursos entre as companhias de dança. O estudo analisou dados de 150 companhias de balé clássico nos EUA, dividindo-as entre as 50 maiores, as 50 que ficariam em uma faixa intermediária e as 50 menores. É possível observar que, no ano fiscal de 2021, a despesa agregada das 50 maiores companhias representava 88,68% do total, sendo que 58% estava concentrado nas 10 maiores. O total dessas despesas correspondia a US\$ 441.886.534, dos quais US\$ 50.004.875 correspondiam a despesa agregada das 100 companhias classificadas nos extratos médio e pequeno (DDP, 2023b). Comparando esses dados com a despesa agregada de 75 companhias de dança contemporânea e moderna, é possível verificar uma variação significativa, uma vez que essas operaram com um total de US\$ 111.162.004 no ano fiscal de 2021 (DDP, 2023a).

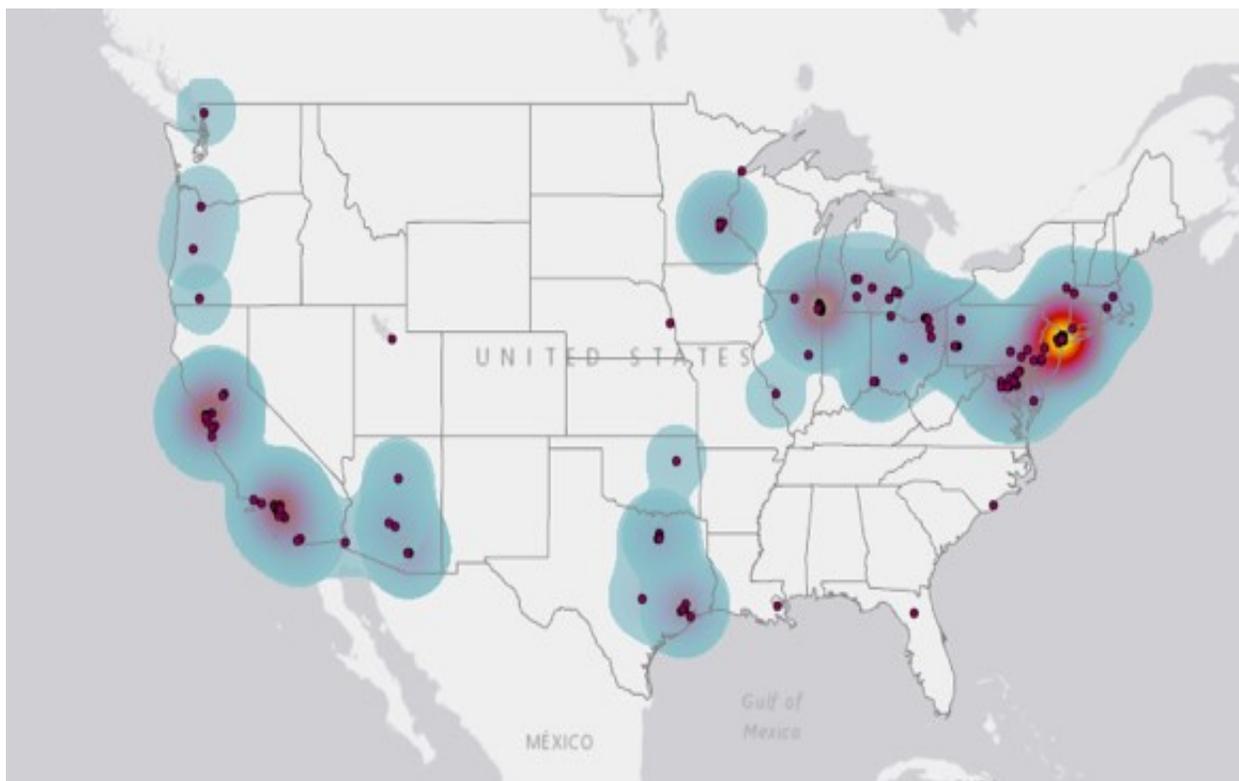
Figura 5 - Distribuição da despesa agregada de 150 companhias de balé clássico em dólares correntes



Fonte: Adaptado de DDP (2023b).

Além disso, outro fator que vale ser mencionado diz respeito à concentração espacial das companhias. Segundo estudo publicado em 2003, um terço do total de companhias de dança dos EUA estava concentrado nos estados de Nova York e Califórnia naquele momento (Smith, 2003). Em estudo publicado no ano de 2020, Del Barrio-Tellado, Herrero-Prieto e Murray identificam a concentração das maiores companhias de dança dos EUA na área de Nova York, seguida de São Francisco, Los Angeles, Chicago e Houston (Del Barrio-Tellado; Herrero-Prieto; Murray, 2020; Del Barrio-Tellado; Herrero-Prieto, 2022). A figura abaixo ilustra esses dados.

Figura 6 - Mapa da distribuição territorial de companhias de dança nos EUA



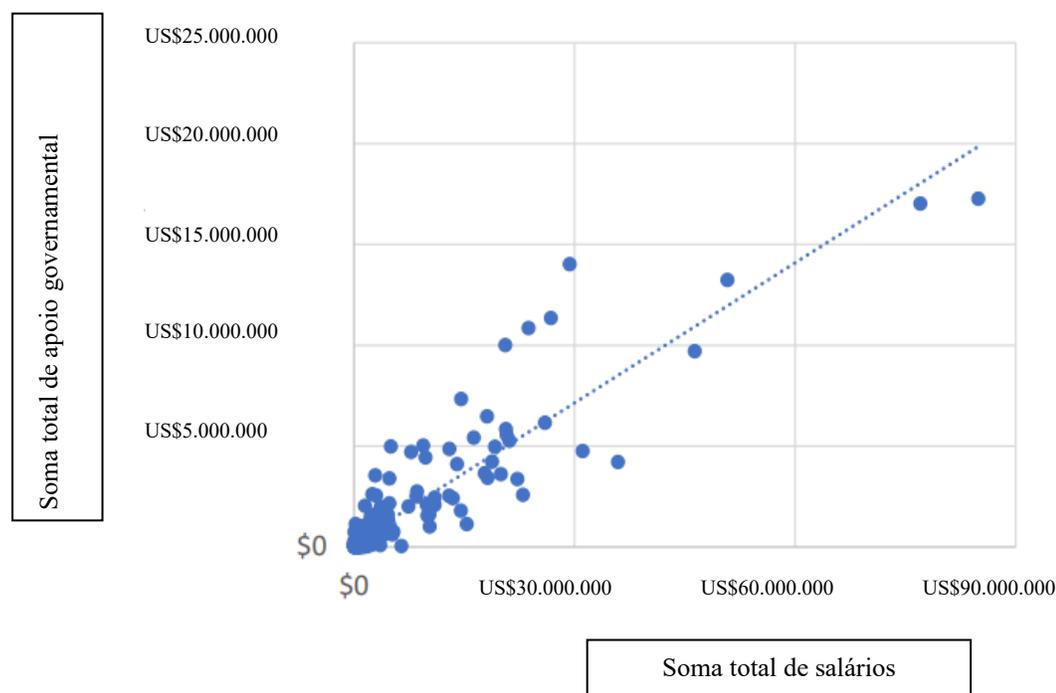
Fonte: Del Barrio-Tellado; Herrero-Prieto, 2022

Em artigo recente, Whittenburg (2024) aborda a questão do desempenho financeiro das companhias de dança estadunidenses, especialmente no que diz respeito à recuperação das atividades do setor após a pandemia de Covid-19. De acordo com informações do SMU DataArts⁵, que analisou os dados de 129 companhias de dança, é possível verificar que a despesa dessas organizações aumentou 2% em 2022, dada a retomada das atividades, mas, em termos reais, esse valor tinha um poder de compra 11% menor. Para a receita total, identificou-se um aumento nominal, mas uma queda em termos reais de 9%. Além disso, houve uma mudança importante na composição das receitas do setor, que teve um aumento considerável das contribuições, o que foi impactado, particularmente, pelas medidas excepcionais de apoio do governo federal (Ingersoll, 2024).

⁵ O SMU (*Southern Methodist University*) Data Arts é um centro de pesquisas estadunidense voltado aos setores da arte e da cultura. Sua criação se deu a partir de uma iniciativa que visava a atender à necessidade de informações detalhadas e confiáveis sobre organizações de artes, cultura e humanidades sem fins lucrativos, como forma de fortalecer a gestão, a filantropia, a pesquisa e as políticas públicas.

Para esse mesmo período, Morrison (2024) identifica uma correlação entre o montante de apoio governamental para as companhias e os salários pagos aos empregados ($r = 0,91$, $p < 0,0001$). Essa correlação é ilustrada na figura 7 abaixo.

Figura 7 - Relação entre apoio financeiro governamental e salários de 2018 a 2022 em dólares correntes



Fonte: Adaptado de Morrison (2024).

Em meio a esse contexto, é interessante notar a forma como algumas companhias estadunidenses foram capazes de lidar com as dificuldades desse período. Segundo Whittenburg (2022), isso foi possibilitado por parcerias inovadoras, novos modelos de negócios e um maior comprometimento com causas sociais, como com o financiamento a produções de artistas negros. Em um dos exemplos citados, a companhia em questão foi capaz de suportar a paralisação nas atividades e vendas de ingressos, não somente pelo recebimento de subvenções públicas do NEA, mas por ter conseguido diversificar suas fontes de receita ao ser elegível para obter apoio de uma fundação privada em função da missão da companhia de usar a dança como meio de combater injustiças sociais. Em outro caso, o momento de crise foi superado em função de contratos que envolviam a educação artística com escolas locais. Ainda, novas formas de produção e

estabelecimento de redes para criação de conteúdo e instalações artísticas valem ser mencionadas (Whittenburg, 2022).

4.3 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

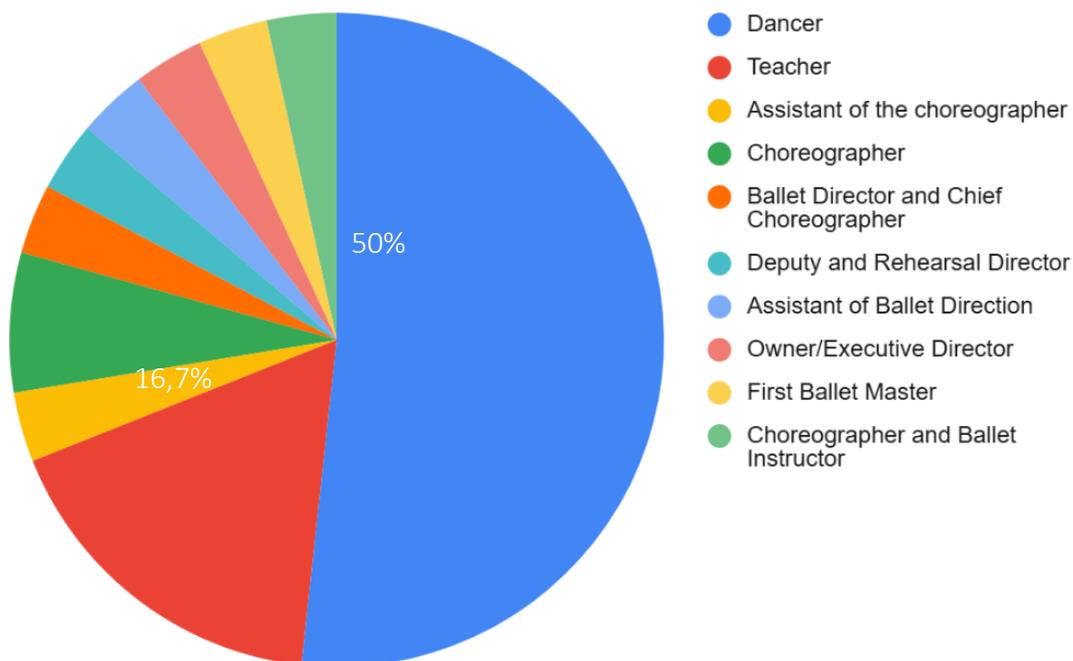
É possível concluir, portanto, que, no segmento da dança, existe nos EUA uma tendência de concentração de recursos nas companhias mais estabelecidas e reconhecidas, o que é visível pelo diferencial entre os orçamentos dessas organizações. Isso se explica em parte porque, aquelas companhias que têm mais acesso aos recursos públicos devido ao critério de excelência, são exatamente as mesmas que conseguem atrair mais recursos de agentes privados e também obter mais rendimentos próprios. Ainda assim, é possível verificar que existe uma diversidade importante no que diz respeito às fontes de financiamento e aos modelos de produção inovadores que se estabelecem especialmente em momentos de crise. Além disso, vale ressaltar que especialmente em função da existência de programas do NEA que têm como objetivo financiar projetos que buscam aumentar o acesso às artes, bem como projetos de caráter comunitário, além da existência de um mercado bastante significativo, é possível encontrar uma diversidade em termos do perfil de produções em dança do país. No entanto, a concentração dos recursos se mantém.

5 COMPARAÇÃO DOS CASOS E CONTRIBUIÇÕES PARA A REFLEXÃO ACERCA DO FINANCIAMENTO AO SETOR DA DANÇA NO BRASIL

Neste capítulo é realizada a comparação dos casos estudados, tendo como base os dados já apresentados nos capítulos 3 e 4 deste trabalho, bem como, de forma complementar, as respostas obtidas no questionário que foi aplicado a profissionais da dança que atualmente desenvolvem suas carreiras nos EUA ou Alemanha. Sobre os dados apresentados nos capítulos 3 e 4 importa fazer uma ressalva. As diferenças metodológicas de coleta e apresentação de dados existentes entre os dois países limita, em alguma medida, o esforço de comparação. Como tentativa de suprir as lacunas existentes, elaborou-se o questionário, mas este também tem suas limitações.

O questionário, que consta no Anexo A desta dissertação, foi divulgado por meio de mídias sociais e foram obtidas 30 respostas de profissionais que atuam em 21 companhias, 2 artistas independentes e 3 escolas – a lista completa das organizações está no Anexo B deste trabalho. Vale observar que a maioria dos respondentes da pesquisa foram de profissionais que atuam como bailarinos (gráfico 1).

Gráfico 1 - Função ocupada pelos respondentes do questionário



Fonte: elaboração própria.

É importante notar, portanto, que não é um objetivo da pesquisa generalizar os dados obtidos com o questionário, já que a amostra não é representativa do todo em termos estatísticos. As conclusões são exclusivas para a amostra observada. Em alguns casos, procura-se apresentar esses dados de forma complementar, na medida em que estão ou não de acordo com as conclusões tiradas a partir dos dados estatísticos oficiais apresentados nos capítulos anteriores. A comparação dos dados apresentados anteriormente e os obtidos no questionário objetivou verificar se existem diferenças consideráveis entre o setor da dança nos EUA e na Alemanha, notadamente no que diz respeito ao mercado de trabalho e às condições de produção entre os atores. Ao realizar essa comparação, procura-se identificar se as diferenças encontradas estão relacionadas ao modo de financiamento do setor. Assim, após realizar a comparação, o trabalho apresenta aquelas que parecem ser as principais contribuições para pensar o caso do Brasil.

5.1 COMPARAÇÃO DOS ESTUDOS DE CASO

Como abordado anteriormente, os EUA e a Alemanha adotam modelos distintos de financiamento às artes. O primeiro tem como característica o papel da iniciativa privada, com o setor público tendo caráter complementar, enquanto o segundo é marcado pelo papel predominante dos entes públicos na definição de políticas culturais abrangentes e nas iniciativas que visam a atender uma gama diversificada de atores do setor cultural (Blumenreich, 2020; Burns; Van Der Will, 2003; Nelson, 1983; Smith, 2003; Slevogt, 2020).

Por meio do questionário aplicado neste trabalho, procurou-se identificar se esses modelos têm impactos distintos em termos de gerar ou não variações orçamentárias significativas para os atores do setor da dança. Nesse sentido, aplicou-se a seguinte questão: recentemente, sua companhia experienciou alguma variação significativa (mais de 25%-30%) em seu orçamento (que tenha levado a expansão/retração no número de bailarinos contratados, remunerações, número de espetáculos e assim por diante)¹? Se possível, explique as razões pelas quais essas variações ocorreram.² Para a amostra analisada, obtiveram-se as observações que seguem.

¹ É importante ressaltar que nessa questão não foram considerados possíveis efeitos de inflação.

² *In recent years, has your company experienced any significant variation (over 25%-30%) in its budget (which has led to expansion/decrease in contracted dancers, wages, salaries, number of spectacles, and so on)? If possible, explain the reasons why this budget variation occurred.*

No caso dos EUA, os respondentes mencionaram, por exemplo, que historicamente sua companhia dependia de receitas próprias de bilheteria – o que teria impossibilitado qualquer projeto de expansão –, mas que nos anos recentes, haviam começado a se candidatar para o recebimento de subvenções. A expectativa era que isso conferisse uma maior flexibilidade e possibilitasse a criação de novos trabalhos, ainda que não se espere um aumento muito significativo das receitas. Em outro caso, citou-se a dependência das contribuições de patrocinadores e a necessidade de adequação em momentos em que os patrocínios diminuem. Ainda, foi possível identificar também eventuais aumentos de receita vinculados à obtenção de subvenções públicas. É válido notar que, fazendo uma rápida análise dos dados da plataforma ProPublica³ – que reúne informações de receita e despesa de organizações sem fins lucrativos – é possível observar variações orçamentárias bastante significativas no ano de 2021 em diversas organizações do setor da dança, mas esse cenário evidentemente está relacionado à pandemia. Como as séries históricas não estão disponíveis para uma parte significativa de organizações, é mais difícil tirar conclusões aplicáveis a um cenário considerado de “normalidade”.

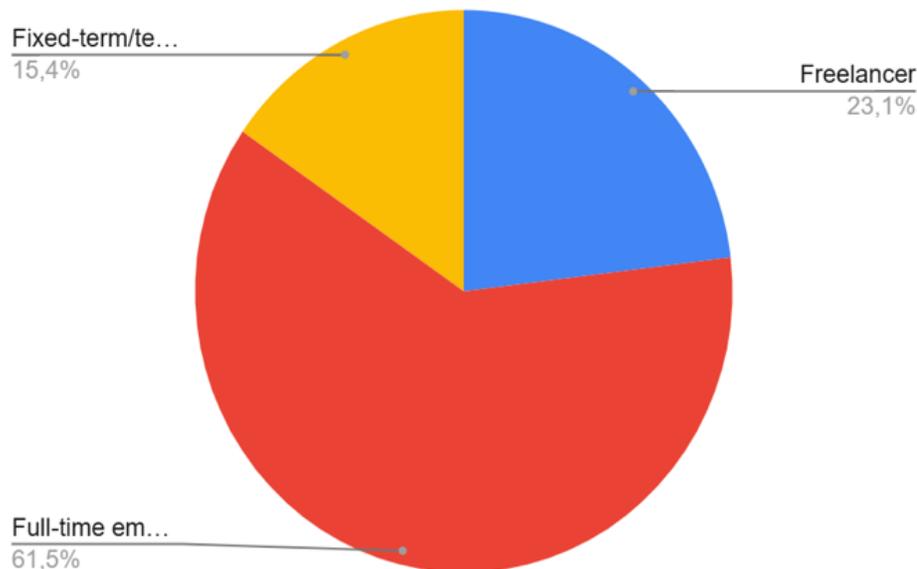
No que diz respeito ao caso das companhias de dança da Alemanha, houve menção à não ocorrência de variações e a mudanças positivas, com impacto no aumento do número de bailarinos contratados. Além disso, mencionou-se que, durante a pandemia, o governo lançou uma política de ajuda a todos os teatros, possibilitando que, durante dois anos, se mantivessem os salários de todos os empregados. Por outro lado, um respondente mencionou que, apesar de não terem sido observadas variações, o cenário para os próximos cinco anos indica que podem ocorrer diminuições devido ao cenário econômico que se estabeleceu na Alemanha, notadamente em função da guerra entre Rússia e Ucrânia. É possível afirmar, portanto, que, para a amostra analisada, variações, para mais e para menos, foram mais identificadas no caso dos EUA, indicando uma maior volatilidade no setor desse país. No caso da Alemanha, foi observada uma maior tendência de estabilidade.

Outro ponto analisado diz respeito ao tipo de vínculo que os profissionais da dança costumam ter. Nesse aspecto, como apresentado anteriormente, os dados da Alemanha indicavam que 68% dos profissionais estavam empregados em tempo integral (Weissmann; Evers; Liersch,

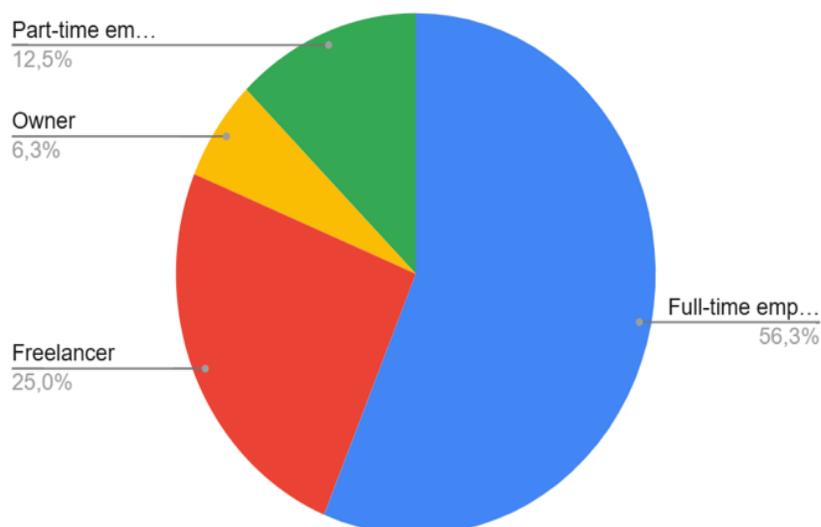
³ A ProPublica é uma plataforma de comunicação independente, criada entre 2007 e 2008, dedicada ao jornalismo investigativo. Dentre os vários tópicos incluídos em sua cobertura, está o levantamento e a síntese de dados fiscais das empresas sem fins lucrativos e isentas de cobrança de impostos pela Receita Federal dos Estados Unidos. Não são incluídas neste levantamento aquelas que, ainda que isentas, tenham receita anual menor do que US\$ 200.000 e menos de US\$ 500.000 em ativos.

2021a) e para o recorte de profissionais de atuação, dança e artes do movimento esse número ficava em 61% (Weissmann; Evers; Liersch, 2021b). No caso dos respondentes do questionário, coincidentemente, 61,5% declararam ter vínculo de emprego em tempo integral (gráfico 2). Para o caso dos EUA, não foi encontrado um dado oficial a este respeito. No questionário, 56,3% dos respondentes disseram ter vínculo de tempo integral (gráfico 3). Para a amostra analisada, portanto, não foi possível notar uma diferença significativa nos dois casos nesse aspecto. Isso pode indicar que essa distribuição, para a amostra analisada, está mais relacionada às características do setor do que às diferentes formas de financiar essas produções.

Gráfico 2 - Tipo de vínculo profissional (Alemanha)



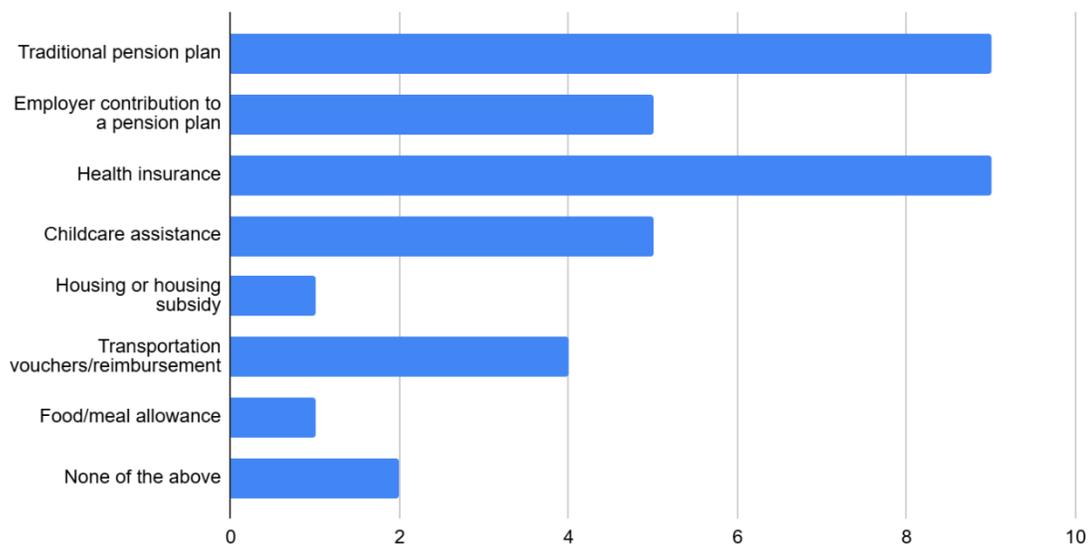
Fonte: Elaboração própria.

Gráfico 3 - Tipo de vínculo profissional (EUA)

Fonte: Elaboração própria.

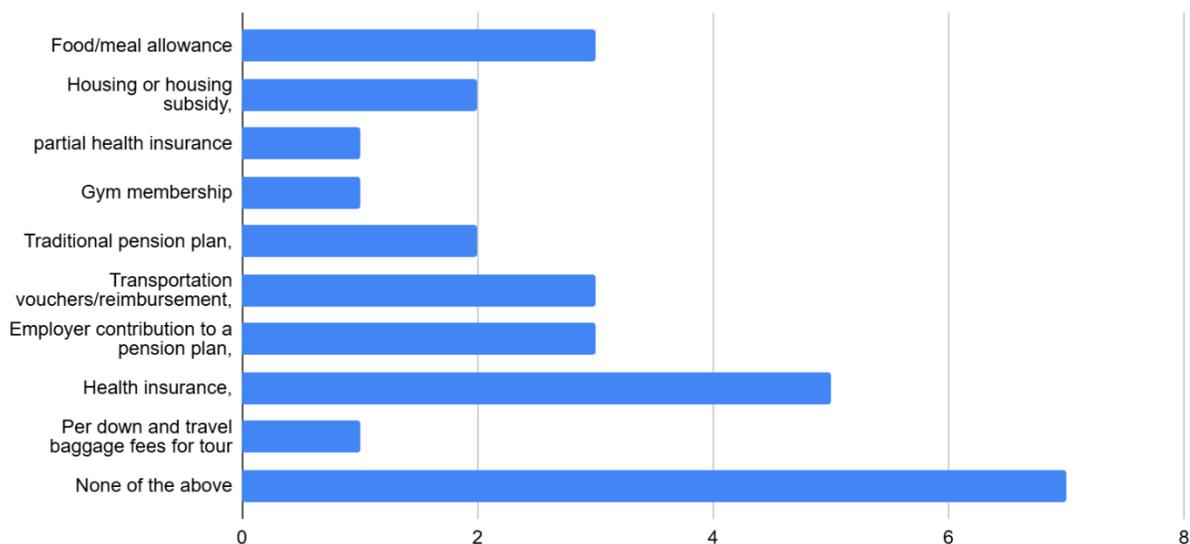
No que diz respeito ao mercado de trabalho, buscou-se identificar também o nível de proteção a que os profissionais da área têm acesso. Esse aspecto é bastante relevante, especialmente considerando a importância de um acompanhamento de saúde que viabilize o desempenho que é exigido desses trabalhadores. No questionário, foi dada uma lista de benefícios para que os respondentes selecionassem todos aqueles a que tinham acesso, contendo também as opções “nenhum” e “outro”. Nesse quesito, foi possível obter apenas as informações coletadas no questionário aplicado por esta pesquisa. Como é possível observar nos gráficos 4 e 5 abaixo, para a amostra selecionada, é significativa a diferença entre os respondentes dos dois países. Enquanto, no caso dos EUA, o maior número de menções foi à opção “nenhum”, no caso da Alemanha, as opções mais mencionadas foram as relativas à previdência e seguro de saúde. No caso dos EUA, é interessante notar que também houve um número considerável de menções a seguro de saúde e a inclusão de outros benefícios que não estavam na lista original.

Gráfico 4 - Benefícios recebidos pelos profissionais da dança nos EUA



Fonte: Elaboração própria.

Gráfico 5 - Benefícios recebidos pelos profissionais da dança na Alemanha



Fonte: Elaboração própria.

Em síntese, então, conclui-se que a hipótese desse trabalho pode ser considerada parcialmente correta, pelo menos para a amostra coletada. Os dados apresentados nos estudos de caso sugerem que, de fato, o modelo dos EUA, baseado majoritariamente no financiamento

privado, tende a gerar maior concentração de recursos no setor. No entanto, ainda que, para a amostra analisada por meio do questionário desse trabalho seja possível identificar a existência de instabilidade nas receitas das companhias e, portanto, no mercado de trabalho, não é possível generalizar essa afirmação. Além disso, em alguns casos não foi possível verificar se as variações mencionadas foram ou não consequência do cenário de pandemia, o que é bastante provável. Ainda, foi possível identificar que, no modelo da Alemanha, baseado no financiamento público, a existência de uma política cultural abrangente contribui para a existência de um mercado amplo e diverso, uma vez que o estado toma para si a responsabilidade de estimular essa diversidade. Além disso, as conclusões da amostra e a existência do KSK sugerem que existam melhores condições de trabalho no caso da Alemanha, mesmo para artistas independentes, mas a falta de dados não permite afirmar que essa característica esteja relacionada ao modelo de financiamento para a dança. É possível que isto tenha mais relação com o tipo de política social e regulações trabalhistas do país de modo geral. De qualquer forma, é possível concluir que esses diferentes modelos de financiamento são capazes de potencializar ou atenuar algumas características que são desafiadoras para a manutenção das atividades de produção de espetáculos.

5.2 REFLEXÕES PARA SE PENSAR O FINANCIAMENTO À DANÇA NO BRASIL

A análise apresentada neste trabalho permite identificar alguns elementos importantes para a reflexão acerca dos modelos de financiamento à cultura, de forma mais geral, e de suas implicações para o setor da dança. O primeiro elemento, que pode ser considerado o mais evidente – mas ao mesmo tempo, talvez, o mais importante – diz respeito ao caráter histórico dos modelos de financiamento à cultura adotados nos EUA e na Alemanha. As principais características de cada um dos modelos, no que concerne a quais atores da sociedade assumem a maior parcela da responsabilidade por incentivar as atividades culturais, à definição de qual papel é atribuído ao Estado, bem como às próprias visões acerca dos conceitos de cultura e arte, estão diretamente relacionadas aos valores e à cultura dessas sociedades. Nesse sentido, para considerar qualquer dos aspectos que serão apontados aqui, faz-se necessário ter em mente as especificidades do estado, da economia, da formação histórica e da cultura brasileira.

Levando isso em consideração, a comparação entre os dois modelos analisados permitiu identificar especificidades em cada um deles. Quanto ao Brasil, é interessante notar que o modelo

alemão poderia trazer algumas contribuições quanto ao papel do Sistema Nacional de Cultura⁴ (SNC). Como apontam Semensato e Barbalho (2021), com a eclosão da pandemia de Covid-19 – que gerou a necessidade de implementação de medidas emergenciais de apoio à cultura, e a implementação da Lei Aldir Blanc – ocorreram impactos positivos no que concerne à adesão ao SNC, com a criação das instituições locais vinculadas ao sistema. Esse movimento também impulsionou a regulamentação do SNC pelo governo Lula. Desse modo, a Lei 14.835 prevê em seu artigo 4º o “apoio técnico, financeiro e profissional aos criadores, aos artistas, aos trabalhadores das áreas técnicas e aos demais profissionais que atuam nos diversos segmentos que compõem o setor cultural” como dever do estado.

Assim sendo, entende-se que já há, em termos de intencionalidade, uma tendência de aproximação a um modelo que dê mais responsabilidades ao estado. No entanto, dois desafios parecem centrais. Por um lado, a realização de transformações estruturais na economia brasileira que permitam que o estado tenha capacidade de cumprir essa função e, por outro, a necessidade de consolidação desse sistema como uma política de estado, que não esteja sujeita a grandes mudanças a cada novo governo. Isso demandaria a superação das características de descontinuidades e instabilidades da política cultural no Brasil identificadas por Rubim (2007).

Ainda assim, a proposta de descentralização e o papel dos entes federados parece ser crucial para responder às demandas tão diversas dos segmentos culturais de um país de dimensões continentais como o Brasil. Isso também se evidencia pelo fato de que foi possível observar, no caso dos EUA – país que também tem dimensões continentais – uma maior concentração espacial das atividades do setor. Ao mesmo tempo, se as políticas de editais são predominantes nos incentivos ao setor da dança, e, portanto, a maior parte dos recursos são públicos (ou de renúncia fiscal ou do orçamento direto), esses mesmos recursos poderiam ser empregados em políticas mais abrangentes e que respondessem aos desafios identificados, como a concentração territorial dos recursos, a necessidade de iniciativas de mais longo prazo, o incentivo à formação e profissionalização de artistas que poderiam tornar a produção em dança no país ainda mais rica e diversa.

⁴ O SNC foi instituído em 2012 pelo Artigo 216-A da Constituição Federal. Fruto de debates e articulações iniciadas no governo Lula, o SNC institui “um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade” (BRASIL, 2012). No entanto, o SNC foi regulamentado apenas em 2024 pela Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024.

Nesse sentido, uma contribuição importante que foi possível identificar diz respeito a implementação de programas que tenham como objetivo impulsionar a produção de artistas da dança, criando algum tipo de estímulo ao estabelecimento de parcerias com instituições locais que, após a finalização desses programas, sejam mantidas, tornando essas atividades mais sustentáveis a longo prazo. Nesse mesmo sentido estão as iniciativas que estabeleçam laços com as comunidades locais para formação de público, seja por meio de iniciativas de educação artística, seja por outras formas de interação. Esse tipo de programa pôde ser observado nos dois casos analisados. Isso indica que, independentemente da origem dos recursos que os financiam, eles têm potencial de fazer frente a uma característica importante da realidade brasileira que é o financiamento de projetos de mais curto prazo. É possível afirmar, portanto, que esse tipo de programa pode ser uma alternativa ao processo de editalização (Perniciotti, 2015) e de resposta às características identificadas por Matos (2014) como decorrência desse predomínio das políticas de editais de curto prazo.

6 CONCLUSÃO

Este trabalho buscou identificar os impactos e consequências da estruturação de diferentes modelos de financiamento às atividades do setor da dança em termos da concentração dos recursos entre os agentes e do mercado de trabalho. Partindo de uma concepção teórica que identifica que há uma contradição entre o produto das artes cênicas por excelência – a performance ao vivo – e a forma que ele deve assumir no modo de produção capitalista – mercadoria –, entende-se que continua válida a interpretação de Baumol e Bowen (1966), acerca da dependência do setor de fontes de financiamento e subsídios, já que isso está associado a uma característica inerente ao setor e sua inserção na lógica do capital.

Considerando, portanto, que a manutenção e desenvolvimento das produções no setor da dança continuarão tendo a necessidade de fazer uso de subsídios, subvenções, contribuições, doações ou quaisquer outras formas de canalização de recursos de outros setores para manutenção de suas atividades, bem como dos desafios existentes no caso do Brasil, o trabalho discutiu dois modelos distintos de financiamento ao setor. De um lado, o caso dos EUA com um modelo baseado na iniciativa do setor privado, em que as companhias dependem de recursos próprios e de contribuições privadas, tendo o estado o papel de preencher algumas lacunas. De outro, observou-se o caso da Alemanha, em que o estado toma para si a responsabilidade de garantir a manutenção das atividades do setor cultural, bem como de adotar políticas culturais abrangentes para enfrentar os gargalos existentes. Por meio de uma metodologia qualitativa, o trabalho fez a revisão da bibliografia sobre o tema da pesquisa e a compilação e análise dos dados disponíveis. Complementarmente, aplicou-se um questionário que tinha por objetivo suprir algumas lacunas deixadas especialmente pela falta de informações padronizadas.

Em resumo, as principais conclusões da pesquisa são as seguintes. A hipótese do trabalho não pode ser rejeitada. Isso se deve ao fato de que se, por um lado, é possível relacionar os modelos de financiamento com determinadas características do setor, por outro, existem indícios de que outras delas podem estar mais relacionadas a outros aspectos sociais, políticos, culturais, etc. Nesse sentido, pode-se dizer que um modelo baseado no financiamento privado tende a ser mais concentrador das receitas em organizações maiores, e que, em um modelo baseado no financiamento público a atuação do estado tende a ser mais abrangente, responsabilizando-se pelo enfrentamento dos desafios que se impõe. Por outro lado, algumas características do mercado de trabalho que se acreditava que estariam relacionadas aos modelos de financiamento, notadamente

relacionadas a questões de seguridade social e benefícios, parecem ter mais relação a existência de outras políticas sociais que impactam também, mas não somente, esse setor. De qualquer forma, é possível afirmar que esses diferentes modelos de financiamento são capazes de potencializar ou atenuar algumas características que são desafiadoras para a manutenção das atividades de produção de espetáculos.

A partir disso, algumas contribuições foram elencadas para pensar a realidade brasileira. Primeiramente, o potencial de realização do SNC que, ainda que instituído em 2012, teve sua regulamentação apenas no ano de 2024. A descentralização dos recursos por meio desse sistema e as atribuições que o estado toma para si parecem já guardar algumas semelhanças com o modelo alemão. Além disso, modelos de produção alternativos aos editais, que apostem em iniciativas de cofinanciamento, de estabelecimento de parcerias locais parecem essenciais para viabilizar e tornar a prática artística de diversos profissionais mais sustentável no longo prazo.

Conclui-se, portanto, que, dadas as características específicas das artes cênicas e, mais especificamente, da dança, permanece relevante a discussão sobre modos alternativos de fomento à produção artística desse setor. Procurou-se evidenciar que, a maneira de financiar essas produções tem impactos sobre a forma como o setor se organiza. Dessa forma, entende-se que, ao se refletir sobre quais alternativas podem, em alguma medida, se adequar às necessidades de financiamento ao setor no Brasil, é necessário considerar também quais as consequências de cada uma dessas escolhas. O Brasil é um país bastante complexo e que enfrenta desafios consideravelmente distintos daqueles que estão em questão nos países que foram analisados neste trabalho. Ainda assim, acredita-se que é possível utilizar essas experiências como fontes de reflexão para pensar as iniciativas que são necessárias para que o potencial criativo do setor da dança no Brasil seja melhor aproveitado do que está sendo hoje.

REFERÊNCIAS

- ADE, L.; BLAESCHKE, F.; BRUGGER, P.; GRZESISTA A. **Kulturfinanzbericht 2022**. Statistisches Bundesamt. Wiesbaden: Statistisches Bundesamt, 2022. Disponível em: <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002229004.pdf>. Acesso em: 26 maio 2024.
- AMERICAN GUILD OF MUSICAL ARTISTS - AGMA. **AGMA Ratifies 3-Year Agreement with American Ballet Theatre**: American Guild of Musical Artists. 2024a. Disponível em: <https://www.musicalartists.org/agma-ratifies-3-year-agreement-with-american-ballet-theatre/>. Acesso em: 30 abr. 2024.
- AMERICAN GUILD OF MUSICAL ARTISTS - AGMA. **Artists of American Ballet Theatre and AGMA Leadership Overwhelmingly Approve Strike Authorization**: American Guild of Musical Artists. 2024b. Disponível em: <https://www.musicalartists.org/artists-of-american-ballet-theatre-and-agma-leadership-overwhelmingly-approve-strike-authorization/>. Acesso em: 30 abr. 2024.
- AMERICANS FOR THE ARTS. **The Creative Industries in the United States**. 2017. Disponível em: https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/pdf/2017/by_program/reports_and_data/creative/2017_UnitedStates_NationalOnePager_Color.pdf. Acesso em: 25 set. 2021.
- BARBOSA, J. **Economias da Dança**. São Paulo: Annablume do Corpo, 2016.
- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BAUMOL, W.J.; BOWEN, W. G. **Performing arts: the economic dilemma: a study of problems common to theater, opera, music and dance**. Nova York: The Twentieth Century Fund, 1966.
- BEATTY, K; WOODRUFF, C; O'CONNELL, C. **Arts and Cultural Production Satellite Account, U.S. and States**, 2022. BEA Data - Arts and Culture. Suitland: Bureau of Economic Analysis, 2024a. Disponível em: <https://www.bea.gov/sites/default/files/2024-03/acpsa0324.pdf>. Acesso em: 30 maio 2024.
- BEATTY, K; WOODRUFF, C; O'CONNELL, C. **National Data for 2017-2022**. BEA Data - Arts and Culture. Suitland: Bureau of Economic Analysis, 2024b. Disponível em: https://apps.bea.gov/regional/zip/acpsanational.zip?_gl=1*1017c5k*_ga*MTMxNjQwMDE1Ny4xNzE3MDMwNjQ3*_ga_J4698JNNFT*MTcxNzA3NjE3NC4yLjEuMTcxNzA3NjIwMi4zMi4wLjA. Acesso em: 30 maio 2024.
- BERGHAUSEN, N. **Ensuring freedom in the arts**. 2017. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/us/en/kul/mag/21121642.html>. Acesso em: 16 jun. 2023.

BERNARDI, D.S.; MAGALHÃES, J.A.; PERES, U.D. Financiamento público da cultura: tensões e perspectivas em âmbito Federal. **Brazilian Journals of Business**. Curitiba, v. 3, n. 5, p. 3960-3973, 2021.

BERTSCHEK, I.; OHNEMUS, J.; ERDSIEK, D.; RAMMER, C. **2018 Cultural and Creative Industries Monitoring Report**. Berlin: Federal Ministry for Economic Affairs and Energy (BMWi), 2018. Disponível em: https://ftp.zew.de/pub/zew-docs/gutachten/ZEWMonitoringRepotCulturalAndCreativeIndustries_2018en.pdf. Acesso em: 24 maio 2024.

BIRKEL, M.; GOLDHAMMER, K.; SCHOLL, E.; CASTENDYK, O.; MÜLLER, J.; SCHWARZ, M.; WINK, R. **2020 Cultural and Creative Industries Monitoring Report Summary**. Cultural and Creative Industries Initiative of the Federal Government. Berlin: Federal Ministry for Economic Affairs and Energy, 2020. Disponível em: https://www.bmwk.de/Redaktion/EN/Publikationen/Wirtschaft/2020-cultural-and-creative-industries-monitoring-report.pdf?__blob=publicationFile&v=5. Acesso em: 30 maio 2024.

BLUMENREICH, U. **Country Profile: Germany**. Bonn: Council of Europe/ERICarts; Compendium, 2022. Disponível em: https://www.culturalpolicies.net/wp-content/uploads/pdf_full/germany/Full-Country-Profile_Germany2022.pdf. Acesso em: 30 maio 2024.

BLUMENREICH, U. **Short Profile: Germany**. Bonn: Compendium, 2020. Disponível em: https://www.culturalpolicies.net/wp-content/uploads/pdf_short/germany/germany_short_122020.pdf. Acesso em: 09 jan. 2021.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BOYLE, M. S. In Service to Capital: Theater and Marxist Cultural Theory. *In*: LYE, Colleen; NEALON, C. (ed.). **After Marx: Literature, Theory, and Value in the Twenty-First Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. p. 209–224.

BOYLE, M. S. Performance and Value: The Work of Theatre in Karl Marx's Critique of Political Economy. **Theatre Survey**, United Kingdom, v. 58, n. 1, p. 3–23, 2017.

BROOKS, A. **Clothing Poverty: The Hidden World of Fast Fashion and Second-hand Clothes**. London: Zed Books, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/38634948/Clothing_Poverty_The_Hidden_World_of_Fast_Fashion_and_Second_hand_Clothes. Acesso em: 1 abr. 2024.

BROWN, L. E. Cold War, Culture Wars, War on Terror: the NEA and the art of public diplomacy. **Cold War History**, United Kingdom, v. 20, n. 4, p. 1–19, 18 Feb. 2020.

BUNDESAMT FÜR SOZIALE SICHERUNG. **Künstlersozialkasse**. [2024]. Disponível em: <https://www.bundesamtsozialesicherung.de/de/themen/rentenversicherung/kuenstlersozialkasse/>. Acesso em: 27 maio 2024.

BURNS, R.; VAN DER WILL, W. German cultural policy: An overview. **International Journal of Cultural Policy**, United Kingdom, v. 9, n. 2, p. 133–152, 2003.

CALSAVARA, K. Brazilian ballet dancers conquer foreign scene. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 dez. 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/internacional/en/culture/2013/03/1244675-brazilian-ballet-dancers-conquer-foreign-scene.shtml>. Acesso em: 16 jan. 2021.

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY - CIA. **The World Factbook: Germany**. 2024a. Disponível em: <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/germany/>. Acesso em: 30 maio 2024.

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY - CIA. **The World Factbook: United States**. 2024b. Disponível em: <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/united-states/>. Acesso em: 30 maio 2024.

COHEN, R. **Government funding to Arts Agencies: Federal, State, and Local: 2007-2023**. National Arts Administration and Policy Publications Database. Washington: Americans for the Arts, 2023. Disponível em: <https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/documents/2023/Government%20Funding%20for%20the%20Arts%202001-2023.pdf>. Acesso em: 24 maio 2024

COHEN, R. **NEA Budget Fails to Keep Pace with Inflation**. National Arts Administration and Policy Publications Database. Washington: Americans for the Arts, 2019. Disponível em: <https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/5.%202018%20NEA%20Discretionary%20Spending.pdf>. Acesso em: 23 maio 2024.

COMPENDIUM. Employment. **Compendium of Cultural Policies & Trends**. Bonn, 2018. Disponível em: <https://www.culturalpolicies.net/statistics-comparisons/statistics/employment/#1558516517013-6cebadd0-3914>.

COMPENDIUM. Private Funding. **Compendium of Cultural Policies & Trends**. Bonn, 2022. Disponível em: <https://www.culturalpolicies.net/database/search-by-country/country-profile/category/?id=15&g1=7>. Acesso em: 15 jun. 2023.

COWEN, T. Why I do not believe in the cost-disease. **Journal of Cultural Economics**, v. 20, n. 3, p. 207–214, 1996. Disponível em: <https://ideas.repec.org/a/kap/jculte/v20y1996i3p207-214.html>. Acesso em: 05 out. 2023.

PERUFFO, L.; CAUZZI, C. L.; COUTO, L. Digitalização, Internacionalização e Festivais. *In*: CUNHA, A. M.; PERUFFO, L.; CAUZZI, C.; MÖLLER, G. (org.) **Artes Cênicas: Estudos Setoriais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/ CEGOV, 2020.

DACHVERBAND TANZ DEUTSCHLAND - DTD. **Dachverband Tanz: Production and production structures**. 2024a. Disponível em: <https://www.dachverband-tanz.de/en/funding/production-and-production-structures>. Acesso em: 31 maio 2024.

DACHVERBAND TANZ DEUTSCHLAND - DTD. **Who we are...** 2024b. Disponível em: <https://www.dachverband-tanz.de/en/about-us/who-we-are>. Acesso em: 27 maio 2024.

DANCE DATA PROJECT - DDP. **2023 Largest 75 U.S. Contemporary and Modern Dance Companies.** Dance Data Project. Northfield: Dance Data Project, 2023a. Disponível em: <https://ddp-wordpress.storage.googleapis.com/wp-content/uploads/2023/11/06101555/2023-Modern-Contemporary-Ranking-1.pdf>. Acesso em: 23 maio 2024.

DANCE DATA PROJECT - DDP. **The Largest Ballet & Classically Based Companies.** Dance Data Project. Northfield: Dance Data Project, 2023b. Disponível em: <https://ddp-wordpress.storage.googleapis.com/wp-content/uploads/2023/08/08105350/Largest-150-US-Classical-Ballet-Companies-2023.pdf>. Acesso em: 23 maio 2024.

DEL BARRIO-TELLADO, M. J.; HERRERO-PRIETO, L. C. **Let's Dance: Measuring Efficiency in the Dance Sector.** ACEI. 2022. Disponível em: <https://culturaleconomics.org/lets-dance-measuring-efficiency-in-the-dance-sector/>. Acesso em: 21 out. 2023.

DEL BARRIO-TELLADO, M. J.; HERRERO-PRIETO, L. C.; MURRAY, C. Audience success or art for art's sake? Efficiency evaluation of dance companies in the United States. **Nonprofit Management and Leadership**, v. 31, n. 1, 2020.

DEMARCHI KLEIN, I. **Um caminho na ponta dos pés: a metodologia Vaganova a partir de passos brasileiros.** 2022. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

DONATO, A. **Trinta Anos de Lei Rouanet.** São Paulo: Observatório Itaú Cultural, 2021.

DOPERALSKI, D. Bolshoi caught in dance of diminished returns: rising costs and a sinking ruble present the legendary company with some hard choices amid Russia's stumbling economy. **Free Online Library**, 2015. Disponível em: <https://www.thefreelibrary.com/Bolshoi+caught+in+dance+of+diminished+returns%3A+rising+costs+and+a...-a0409549168>. Acesso em: 19 out. 2023.

ERNST & YOUNG. **Cultural Times: The first global map of cultural and creative industries.** [S.l.]: CISAC, 2015.

FLICK, U. **Desenho da pesquisa qualitativa.** Porto Alegre: Artmed, 2009.

FONSECA, P. C. D.; AREND, M.; GUERRERO, G. A. Política econômica, instituições e classes sociais: os governos do partido dos trabalhadores no Brasil. **Economia e Sociedade**, Campinas, v. 29, n.3, p.779–809, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ecos/article/view/8663623/25658>. Acesso em: 30 ago. 2022.

GUETTERMAN, T. C.; FETTERS, M. D. Fetters. Two Methodological Approaches to the Integration of Mixed Methods and Case Study Designs: A Systematic Review. **American Behavioral Scientist**, [s.l.], v. 62, n.7, p. 900–918, 2018.

HENKIN, H.; PAES, L.; VALIATI, L. Mapeamento do Sistema Federal de Incentivo e Fomento à Cultura In: VALIATI, Leandro; MOLLER, Gustavo (org.). **Economia criativa, cultura e políticas públicas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016. p. 252-266.

HORWITZ, A. **The National Endowment for the Arts at 50: Is the Future of Arts Funding a Positive One?** 2016. Disponível em:
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/01/the-state-of-public-funding-for-the-arts-in-america/424056/>. Acesso em: 24 set. 2021.

HORWITZ, A. **The Untenable Economics of Dancing**. Culturebot. 2014. Disponível em:
<https://www.culturebot.org/2014/03/21361/the-untenable-economics-of-dancing/>. Acesso em: 18 out. 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Pesquisa de Informações Básicas Municipais**: Perfil dos Municípios Brasileiros, Suplemento de Cultura. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em:
<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv36016.pdf> Acesso em: 15 set. 2021.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Pesquisa de Informações Básicas Municipais**: Perfil dos Municípios Brasileiros, Suplemento de Cultura. Rio de Janeiro, 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Pesquisa de Informações Básicas Municipais**: Perfil dos Municípios Brasileiros 2021. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101985.pdf> Acesso em: 23 mai. 2023.

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES. **Dance Plan Germany**. [2021]. Disponível em:
https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/en/programmes_projects/theatre_and_movement/detail/tanzplan_deutschland.html. Acesso em: 20 set. 2021.

LAST, A. K; WETZEL, H. Baumol's cost disease, efficiency, and productivity in the performing arts: an analysis of german public theaters. **Journal of Cultural Economics**, [s.l.], v. 35, n.3, p.185–201, 2011.

LIMA, L. L.; ROSA, J. G. L.; AGUIAR, R. B. **Metodologia de pesquisa**: introdução à pesquisa qualitativa. [Manual da disciplina Metodologia de Pesquisa: Métodos Qualitativos do Mestrado Profissional em Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas/ UFRGS]. Porto Alegre, 2022.

LIMONCIC, F. **Os inventores do New Deal**: Estado e sindicato nos Estados Unidos dos anos 1930. 2003. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7489851/mod_resource/content/1/Rio%20thesis%20on%20New%20Deal.pdf. Acesso em: 24 maio 2024.

MAAS, H. **Quadrennial Periodic Report Germany 2020**. 2020. Disponível em: <https://en.unesco.org/creativity/governance/periodic-reports/submission/6827>. Acesso em: 25 set. 2021.

MARK, C. C. **A Study of Cultural Policy in the United States**. Paris: UNESCO, 1969.

MARX, K. **O Capital**: crítica da economia política: Livro I: O processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATOS, L. (Des)conjunturas das Políticas Setoriais para a Dança: uma análise do papel da FUNARTE e do Edital Klauss Vianna. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 10, n. 2, p. 95-118, 2017.

MATOS, L. The Current State of Dance Micro and Macro Policies in Brazil. **Congress on Research in Dance**. Conference Proceedings, 2014, p. 114–120.

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

MORRISON, S. R. **Dancing through the Pandemic: Financial Changes in the U.S. Nonprofit Dance Ecosystem 2018–2022**. Fieldwide Surveys. Washington: Dance/USA, 2024. Disponível em: <https://danceusa.s3.us-east-2.amazonaws.com/wp-content/uploads/2024/05/16093304/DanceUSA-Study-Dancing-Through-the-Pandemic-Financial-Changes-in-the-U.S.-Nonprofit-Dance-Ecosystem-2018%E2%80%932022.pdf>.

NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS - NEA. **About Us**, 2006. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20060901102346/http://www.nea.gov/about/index.html>. Acesso em: 26 set. 2021.

NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS - NEA. **How the United States Funds the Arts**. Washington: NEA, 2012.

NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS - NEA. **National Endowment for the Arts Appropriations History**, 2024. Disponível em: <https://www.arts.gov/about/appropriations-history>. Acesso em: 1 abr. 2024.

NELSON, K. The Evolution of the Financing of Ballet Companies in the United States. **Journal of Cultural Economics**, Holanda, v.7, n.1, p. 43-62. 1983.

NETZER, D.; PARKER, E. **Dancemakers**. Washington: National Endowment for the Arts, 1993.

PERNICIOTTI, F. **O novo ambiente midiático produzido pela editalização da cultura**: o meio transformou-se em mediação. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4750/1/Fernanda%20Araujo%20Perniciotti.pdf>. Acesso em: 24 maio 2024.

PHILLIPS, F. Caught in the Middle. **GIA Reader**, Estados Unidos da América, v. 13, n. 2, 2002. Disponível em: <https://www.giarts.org/article/caught-middle>. Acesso em: 24 maio 2024.

RIVAS, N. R. Economia da cultura: o desenvolvimento e o problema do trabalho na área da dança. **Revista Liceu On-line**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 5-21. 2011. Disponível em: https://liceu.emnuvens.com.br/liceu_on-line/article/view/1087/761. Acesso em: 24 maio 2024.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.31, n.1, p. 183-203, 2008.

RUBIM, A. A. C. Teses sobre Financiamento e Fomento à Cultura no Brasil. In: VALIATI, L.; MOLLER G. (org.) **Economia Criativa, Cultura e Políticas Pública**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2016. p. 267-278

SAYERS, S. The Concept of Labor: Marx and His Critics. **Science & Society**, New York, v. 71, n. 4, p. 431–454, 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40404442>. Acesso em: 24 maio 2024.

SLEVOGT, E. **Performing Arts in Germany: Touring Artists**. 2020. Disponível em: <https://www.touring-artists.info/en/cultural-landscape-germany/performing-arts-in-germany/>. Acesso em: 11 jan. 2021.

SMITH, T. M. **Raising the Barre: the geographic, financial, and economic trends of nonprofit dance companies**. Washington: National Endowment for the Arts, 2003.

STATISTISCHES BUNDESAMT. Roughly 153,000 persons in employment in performing arts in 2019. **Federal Statistical Office**, 8 nov. 2021. Disponível em: https://www.destatis.de/EN/Press/2021/11/PE21_509_21.html. Acesso em: 31 maio 2024.

STUBBS, R.; MULLANEY-LOSS, P. **Public Funding for the Arts, 2018**. 2018. Disponível em: <https://www.giarts.org/public-funding-arts-2018>. Acesso em: 25 set. 2021.

TANZPAKT. **DANCE PACT Local-Regional-National**. 2021. Disponível em: <http://www.tanzpakt.de/en/about-tanzpakt/what-ist-tanzpakt/>. Acesso em: 25 set. 2021.

TANZPLAN DEUTSCHLAND. **Tanzplan Deutschland**. [2021]. Disponível em: http://www.tanzplan-deutschland.de/tanzplan-deutschland.de/planb2fc.html?id_language=2. Acesso em: 25 set. 2021.

THROSBY, D. **The Economics of Cultural Policy**. Cambridge: Cambridge University Press. 2010.

THROSBY, D. The Composer in the Market Place Revisited: The Economics of Music Composition Today. In: RIZZO, I.; TOWSE, R. (Orgs.). **The Artful Economist: A New Look at Cultural Economics**. [s.l.]: Springer Cham, 2016, p. 153–170.

TOURING ARTISTS. **The Artists' Social Security Fund**. [s. l.], 2021. Disponível em: <https://www.touring-artists.info/en/social-security/the-artists-social-security->

fund/#:~:text=The%20German%20Artists%27%20Social%20Security%20Fund%20(%20KSV%20)%20gives%20freelance. Acesso em: 25 set. 2021.

TOWSE, R. Performing Arts. In: TOWSE, R.; HERNÁNDEZ, T. N. (ed.). **Handbook of Cultural Economics**. Cheltenham: Edward Elgar, 2020. p. 415–420.

TROACĂ, V. A; BODISLAV, D. A. Outsourcing: the concept. **Theoretical and Applied Economics**, Bucareste, v. 19, n. 6, p. 51-58. 2012.

UNITED STATES BUREAU OF LABOR STATISTICS - BLS. **Dancers and Choreographers**. Washington, 2024. Disponível em: <https://www.bls.gov/ooh/entertainment-and-sports/dancers-and-choreographers.htm#tab-1>. Acesso em: 26 maio 2024.

VALIATI, L. Introdução. In: VALIATI, L. (org.). **Economia da Cultura e Indústrias Criativas: fundamentos e evidências**. São Paulo: Itaú Cultural; WMF Martins Fontes, 2022.

WEISSMANN, S.; EVERS, F.; LIERSCH, A. **Bildung und Kultur: Spartenbericht Darstellende Kunst**. Statistisches Bundesamt. Wiesbaden: Statistisches Bundesamt, 2021a. Disponível em: <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/spartenbericht-darstellende-kunst-5216103219004.pdf>. Acesso em: 26 maio 2024.

WEISSMANN, S.; EVERS, F.; LIERSCH, A. **Erwerbstätige in Kultur und Kulturwirtschaft: Sonderauswertung aus dem Mikrozensus 2019**. Wiesbaden: Statistisches Bundesamt, 2021b. Disponível em: <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/beschaeftigung-kultur-5216201199004.pdf>. Acesso em: 26 maio 2024.

WHITTENBURG, Z. Against All Odds, Six Dance Organizations Find Ways to Thrive in Hard Times. **Dance Magazine**, 19 dez. 2022. Disponível em: <https://www.dancemagazine.com/six-organizations-thriving-during-hard-times/>. Acesso em: 31 maio 2024.

WHITTENBURG, Z. The Economics of Dance: dance’s Future According to the Numbers. **Dance Magazine**, 26 fev. 2024. Disponível em: <https://www.dancemagazine.com/dance-economics/>. Acesso em: 31 maio 2024.

ZANDER, M; SPIESS, H; ESCHELBACH, S. **Theaterstatistik 2021/2022: Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele**. Theaterstatistik. Köln: Deutscher Bühnenverein Bundesverband der Theater und Orchester, 2021. Disponível em: <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html?cmsDL=acc8682db95c06072393bc77b3dcb0cd>. Acesso em: 30 maio 2024.

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO

The Economic Dynamics of the Dance Sector

Federal University of Rio Grande do Sul
Professional Master's Program in Economics
Economics and politics of culture and creative industries

Hi, my name is Luana Jardim Arosteguy da Rosa. I am a master's student in economics, with an emphasis on economics and politics of culture and creative industries, at the Federal University of Rio Grande do Sul, Brazil.

As part of the research for my master's thesis, I am conducting an online survey aimed at investigating how different models of performing arts funding, adopted in different countries, impact the dance labor market, as well as working and production conditions in dance companies.

Considering that, in Brazil, as in so many other countries, dance companies usually struggle with economic hardship, the survey aims at finding out whether or not different international experiences can offer some contribution to the reflection on alternative models of arts' funding that can better support the productions in the dance sector.

For this purpose, I chose to compare the cases of the USA and Germany, notably because, in the former, the dance sector is mainly funded by private resources while, in the latter, the financing is predominantly public.

I would be grateful if you could support me in achieving my research goals by participating in the survey and completing this short questionnaire. It should take less than ten minutes of your time.

I would like to emphasize that the data collected in the following survey will be used exclusively for academic research purposes, and all individual responses will be kept confidential, in accordance with the Brazilian General Data Protection Law (Act No. 13709/2018).

lu.a.darosa@gmail.com [Mudar de conta](#)



* Indica uma pergunta obrigatória

E-mail *

Seu e-mail _____

Name:

Sua resposta _____

Dance company you currently work with/for (fill in the name of the company and the city/country in which it is located): *

Sua resposta _____

What is your function in the company you currently work with/for? (consider the last three months) *

- Dancer
- Choreographer
- Teacher
- Outro: _____

What is your current employment status? (consider the last three months) *

- Full-time employee
- Part-time employee
- Fixed-term/temporary contract
- Freelancer
- Outro: _____

For how long are you working with/for your current company? *

- Less than a year
- 1 to 4 years
- 5 to 10 years
- More than 10 years

What is the legal nature of the company you work with/for? *

- Public institution
- Non-profit organization
- Private-sector, for-profit company
- Outro: _____

Does your employer provide any of the following benefits? *

- Traditional pension plan
- Employer contribution to a pension plan
- Health insurance
- Housing or housing subsidy
- Transportation vouchers/reimbursement
- Childcare assistance
- Food/meal allowance
- None of the above
- Outro: _____

Check all the options that contain sources of resources that finance the activities * of the company you work with/for:

- Government budget allowances
- Government grants
- Private sponsorship and donations
- Revenues
- Crowd-funding
- Outro: _____

Now, among all the financing options, indicate the most important one for the maintenance of the company you work with/for (the one that represents the largest percentage of the budget):

- Government budget allowances
- Government grants
- Private sponsorship and donations
- Revenues
- Crowd-funding
- Outro: _____

What is the average annual budget of the dance company you work with/for (US dollars)?

- Up to \$ 250,000
- From \$250,001 to \$500,000
- From \$500,001 to \$1,000,000
- From \$1,000,000 to \$5,000,000
- More than \$5,000,000

In recent years, has your company experienced any significant variation (over 25%-30%) in its budget (which has led to expansion/decrease in contracted dancers, wages, salaries, number of spectacles, and so on)? If possible, explain the reasons why this budget variation occurred.

Sua resposta _____

Enviar

Página 1 de 1

Limpar formulário

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários

APÊNDICE B – ORGANIZAÇÕES REPRESENTADAS NO QUESTIONÁRIO

EUA:	Alemanha:
Companhias:	Companhias:
American Liberty Ballet	Augsburg State Theater
Atlanta Ballet	Ballet Dortmund
Ballet East Florida	Bayerisches Staatsballet
Dallas Black Dance Theatre	Constantin Film
Dance Alive National Ballet	Deutsche Oper Berlin
Full Expression! A Dance Collective	Staatsballet Berlin
Kizuna Dance	Stuttgart Ballet
Les Ballet Trockadero de Monte Carlo	Oper Berlin
Miami City Ballet	Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch
Peridance Contemporary Dance Company	
Pittsburgh Ballet Theatre	
Tulsa Ballet	
Artista independente:	Artista independente:
1 (não identificado para preservar a identidade)	1 (não identificado para preservar a identidade)
Escolas:	
Burbank Dance Academy	
Christina's Adult Ballet	
The Juilliard School	