

Lúcia Matos
Alexandre Molina
Organizadores

DANÇA E POLÍTICAS PÚBLICAS

**formação, criação, fomento e
trabalho na dança em contextos
ibero-americanos**



DANÇA E POLÍTICAS PÚBLICAS reúne vozes do Brasil, Argentina e Portugal, apresentando análises críticas sobre formação, trabalho e as políticas culturais e educacionais que impactam o setor da dança. Fruto das ações do Observatório Ibero-Americano de Políticas para a Dança (OIAPODAN), a publicação articula dados, experiências locais e propostas concretas para fortalecer o campo da dança como área de conhecimento, criação e atuação profissional. Mais que uma coletânea acadêmica, o livro convida à escuta sensível dos territórios e à construção colaborativa de políticas públicas éticas, plurais e transformadoras. Uma leitura fundamental para quem dança, pesquisa, ensina ou faz gestão cultural em contextos ibero-americanos.

DANÇA E POLÍTICAS PÚBLICAS

**formação, criação, fomento e
trabalho na dança em contextos
ibero-americanos**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor Penildon Silva Filho

ESCOLA DE DANÇA

Diretor Antrifo Sanchez

Vice-Diretora Gilsamara Moura

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA (PPGDANÇA)

Coordenação Lenira Peral Rengel

Vice-coordenação Maria de Lurdes Barros da Paixão

OBSERVATÓRIO IBERO-AMERICANO DE POLÍTICAS PARA A DANÇA (OIAPODAN)

www.oiapodan.ufba.br

Coordenação Geral Lúcia Matos (UFBA) e Alexandre Molina (UFU)

Pesquisadores vinculados

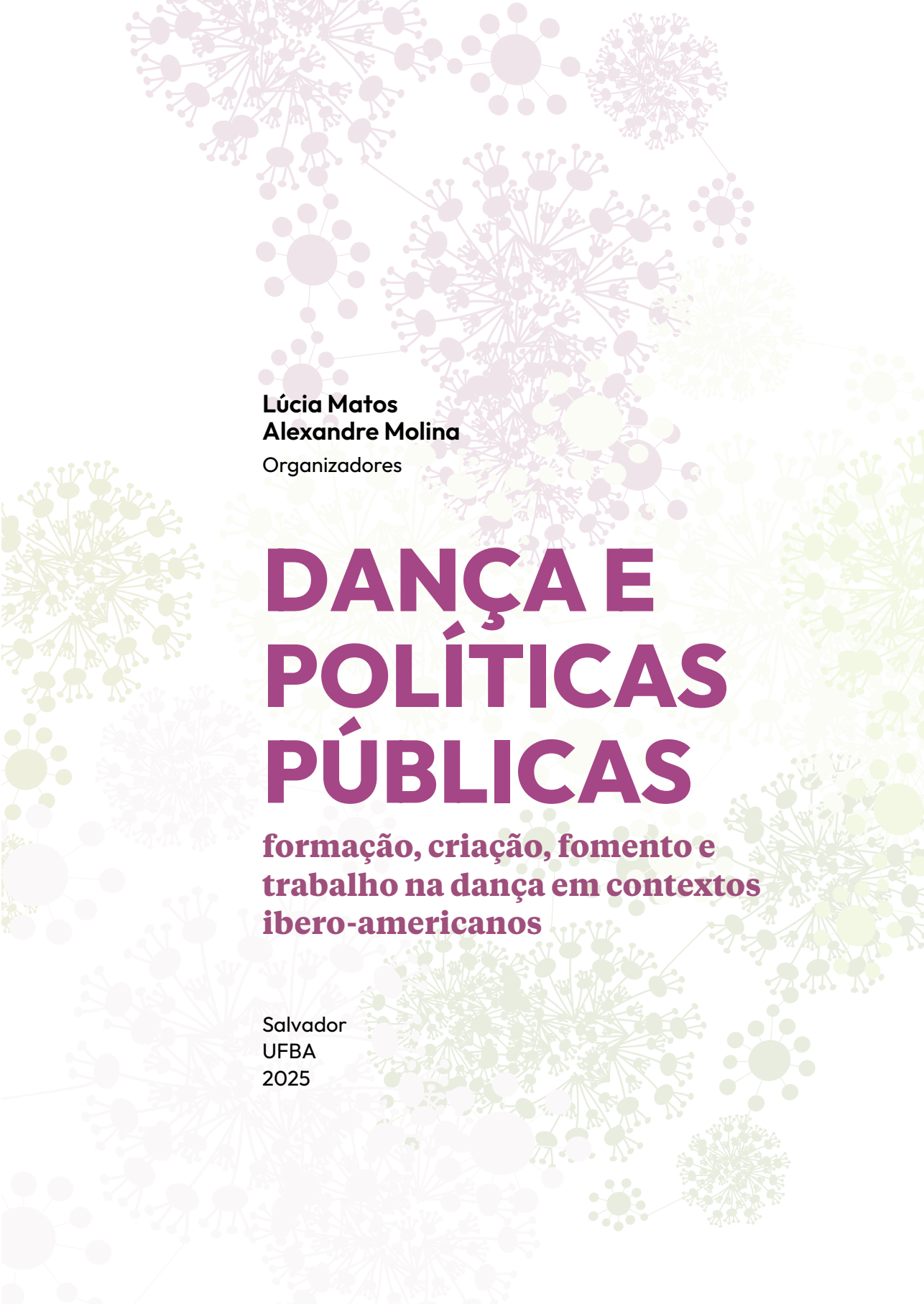
Núcleo Brasil Ana Costas (UNICAMP), Alexandre Molina (UFU), Cláudia Malbouisson (UFBA), Eleonora Santos (UFPEL), Lillian Vilela (UNESP), Lúcia Matos (UFBA), Luciana Ribeiro (IFG), Matias Santiago (SMED-BA), Valéria Figueiredo (UFG), Verônica Santos (UEFS).

Núcleo Argentina Aldana Iglesias (UBA), Ana Sabrina Mora (UNLP), Ayelen Clavin (UBA), Mariana del Mármol (UNLP), Mariana Sáez (UNLP), Eugenia Cadús (UNA/UBA), Juliana Verdenelli (UNLP), Lucía Merlos (UNLP), Elizabeth López (UNLP), Florencia Urdaniz (UNLP), Maria Agustina Coloma (UNLP).

Núcleo Portugal Ângelo Cid Neto (Escola Superior de Dança, Instituto Politécnico de Lisboa), Cecília de Lima (Escola Superior de Dança, Instituto Politécnico de Lisboa), Cristina Rebelo Leandro (Instituto Politécnico de Coimbra), Daniel Tércio (INET-md FMH - ULisboa), Elisabete Monteiro (INET-md FMH - ULisboa), Ezequiel Santos (FMH - ULisboa), Paula Lebre (INET-md FMH - ULisboa), Pedro Marques (FMH - ULisboa), Rita Gouveia (INET-md FMH ULisboa), Sérgio Bordalo e Sá (INET-md FMH - ULisboa).

Esta publicação contou com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, Auxílio Financeiro a Projeto Educacional ou de Pesquisa (AUXPE) relativo ao Programa Move la America.





Lúcia Matos
Alexandre Molina
Organizadores

DANÇA E POLÍTICAS PÚBLICAS

**formação, criação, fomento e
trabalho na dança em contextos
ibero-americanos**

Salvador
UFBA
2025

2025, autores.

Direitos para esta edição cedidos à UFBA.

Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

COORDENAÇÃO EDITORIAL *Cristovão Mascarenhas*

COORDENAÇÃO GRÁFICA *Edson Nascimento Sales*

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO *Gabriela Nascimento*

ASSISTENTE EDITORIAL *Aline Silva Santos*

CAPA E PROJETO GRÁFICO *Gabriela Nascimento*

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO *DecStudio*

IDENTIDADE VISUAL DO OIAPODAN *Guiga Matos*

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

.....
Dança e políticas públicas: formação, criação, fomento e trabalho na dança em contextos ibero-americanos / Lúcia Matos e Alexandre Molina, organizadores.

- Salvador: UFBA, 2025.

191 p. : il., color.

Modo de acesso: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/42733>

ISBN: 978-65-5631-163-0

1. Dança - Políticas públicas - América Ibérica. 2. Dança - Políticas culturais - América Ibérica. 3. Dança na educação básica. 4. Dança da educação superior.

I. Matos, Lúcia. II. Molina, Alexandre.

CDU: 792.8(7/8)

CDU: 378:793.3

.....
Elaborada por Renata Oliveira de Souza | CRB-5: BA - 1716

SUMÁRIO

PREFÁCIO • 7

APRESENTAÇÃO • 11

Coreografias do (des)aparecimento: uma análise da performatividade da Dança no Ensino Superior brasileiro • 17

Lúcia Matos e Cláudia Malbouisson

A inserção da Dança na Educação Básica: tensões e descompassos entre as políticas educacionais e os contextos regionais • 48

Ana Maria Rodriguez Costas e Valéria Maria Chaves de Figueiredo

Políticas Culturais para a Dança no Brasil: proposições setoriais e impactos em contextos locais • 72

Alexandre José Molina e Lilian Freitas Vilela

Crear en y desde el Sur: trabajo y danza “independiente” en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina • 94

Eugenia Cadús y Ayelen Clavin

El baile de los números. Reflexiones en torno a los indicadores sobre los trabajadores de la danza en Argentina • 112

Agustina Coloma, Mariana del Mármol y Mariana Lucía Sáez

Cartografias da Dança em Trânsito: políticas e práticas em Portugal • 132

Elisabete Monteiro, Rita Gouveia e Paula Lebre

Políticas em Portugal para a Dança: um estudo preliminar a escutar quem dança • 156

Cecília De Lima, Ângelo Neto e Ezequiel Santos

SOBRE OS AUTORES • 187



PREFÁCIO

Os observatórios de políticas públicas são estruturas – acadêmicas, governamentais ou da sociedade civil – que monitoram, analisam, sistematizam e divulgam informações sobre o ciclo das políticas públicas (identificação, formulação, implementação e avaliação). Ainda que não tenham surgido na década de 1980, passaram a ganhar expansão a partir daqueles anos por conta do predomínio de reformas de cunho liberal que transferiram para a responsabilidade de organizações não governamentais algumas funções até então desempenhadas pelo poder público. Fundamentavam e davam suporte valorativo a esse movimento reformista, as novas abordagens da administração pública com foco na avaliação e transparência; a lógica da governança e das políticas públicas em rede com a necessidade de atores de interface e de dados partilhados; e o *accountability* horizontal e societal com instrumentos (a exemplo dos observatórios) como canais de responsabilização e controle social. Assim, tanto o Estado quanto a sociedade civil passaram a criar laboratórios para acompanhar a execução de políticas, programas e ações nas mais variadas áreas, incluindo a cultural.

No Brasil, esse processo ganha corpo na década seguinte a partir do fortalecimento do papel da sociedade civil promovido pela Constituição de 1988 que descentrou competências sociais e motivou a demanda por instrumentos que apoiassem avaliações descentralizadas e participação social estruturada, por exemplo, nos conselhos, conferências, fóruns temáticos e orçamento participativo. Mas, em um movimento aparentemente paradoxal, esse empoderamento institucional dos atores sociais se deu concomitantemente com as reformas da gestão pública implementadas no governo Collor e, principalmente, nos governos de Fernando Henrique Cardoso. Tais reformas implicaram na redução do papel do Estado na provisão direta de serviços, privatizações e terceirizações, reestruturação do setor público com foco no gerencialismo e ênfase na responsabilização e na avaliação de resultados. Essas medidas impulsionam a necessidade de novos instrumentos de regulação e monitoramento, uma vez que o

Estado deixou de ser executor direto de muitas políticas e passou a atuar como coordenador, regulador e avaliador.

Esse contexto da política brasileira foi propício, portanto, para o crescimento e a diversificação de observatórios de políticas públicas que estão, de modo geral, preocupados com: transparência e controle social ao disponibilizem dados abertos e qualificados para cidadania e *accountability*; produção e tradução de conhecimento, ao converterem dados técnicos em conteúdos acessíveis para cidadãos e tomadores de decisão; fomento à participação cidadã ao promoverem fóruns, redes e espaços colaborativos de debate, aproximando governo e sociedade; e apoio analítico à tomada de decisão ao identificarem problemas emergentes, oferecendo subsídios técnicos para gestores e elaboradores de políticas.

Sejam eles governamentais, acadêmicos, sociais ou híbridos, na articulação entre esses atores por meio de consórcios interinstitucionais, os observatórios brasileiros costumam atuar em redes colaborativas, incluindo, muitas vezes, parcerias internacionais, uma vez que os desafios enfrentados pelas políticas públicas são em geral semelhantes, em particular quando se trata de nações que passaram por processos coloniais e se situam no Sul Global. Todos também comungam os mesmos desafios, dentre os quais a sustentabilidade institucional e financeira e a descontinuidade e fragilidade política.

Qual a importância deste arrazoado em um prefácio de livro que coleta discussões sobre políticas públicas para a dança em contextos ibero-americanos? Ora, porque, a despeito da diversidade de temas e abordagens, e além das diferenças de tempo e espaço – riqueza analítica da qual a leitora ou o leitor pode ter uma rápida dimensão ao acessar os resumos dos textos na apresentação que segue após esse prefácio –, a publicação reúne um conjunto de pesquisa e reflexões articulado e promovido por um observatório acadêmico com pesquisadoras e pesquisadores da América Latina e da Península Ibérica, de onde saíram nossos colonizadores, mas que se situa na periferia da comunidade europeia – basta ler o belo romance *A jangada de pedra*, de José Saramago, para ter essa compreensão – ao posicionar a península, ironicamente, no âmbito dos pensamentos ou epistemologias do sul.

Estou me referindo ao Observatório Ibero-Americano de Políticas para a Dança (OIAPODAN), uma instituição recente, criada em 2023 pelo Grupo de Pesquisa Políticas, Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança. Atualmente articulado em três núcleos de pesquisa (Brasil, Argentina e Portugal),

o OIAPODAN já conseguiu produzir uma reflexão consistente, coletiva e em rede – como comprovam os textos que seguem – sobre políticas públicas para uma linguagem artística que, pelo menos no Brasil, com algumas exceções, nunca obteve centralidade nas atenções dos gestores governamentais, tanto em âmbito federal, quanto estadual e municipal.

A esse respeito, é importante dizer que o grupo de pesquisa que liderou a criação do Observatório realizou em 2015 um diagnóstico da dança em oito capitais brasileiras (Belém, Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Recife, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro). Além dos resultados apresentados na publicação¹, essa pesquisa se destaca por ser fruto de uma política pública, tendo à frente o Ministério da Cultura (MinC), por meio da Fundação Nacional de Artes (Funarte), cujo agendamento teve papel importante o campo da dança e seus representantes articulados em torno da Câmara e depois Colegiado Setorial de Dança e do Conselho Nacional de Políticas Culturais.

Estávamos, naquela conjuntura brasileira, nos momentos finais de uma ampliação das políticas culturais que se iniciou em 2003, no primeiro governo Lula, sob liderança do MinC, então comandado pelo músico Gilberto Gil, com desdobramentos em todo o território do país. Um período, como atesta imensa bibliografia, no qual vigorou o esforço de implementação de políticas estruturantes e de Estado no campo cultural, incluindo, portanto, a dança, em contraponto, em um contexto de participação social, à lógica liberal que predominou nos anos anteriores.

Depois, como sabem os brasileiros e as brasileiras, vivenciamos governos que procuraram enfraquecer ou mesmo encerrar diversas políticas, programas e ações em todas as áreas, mas com especial afinco na área da cultura. Se essa lógica de desmanche, para usar um termo bastante utilizado para qualificar a atuação daqueles governantes, não conseguiu se efetivar de todo, foi por conta da mobilização dos diversos setores das artes e da cultura, como comprova o inédito movimento em prol da Lei nº 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc, uma legislação emergencial criada para auxiliar o setor cultural durante a pandemia de covid-19, que conseguiu envolver o país e pressionar o Congresso Nacional em direção contrária aos desejos do Poder Executivo federal.

.....
1 A publicação está disponível para *download* gratuito no link <file:///Users/alexandrealmeidabarbalho/Downloads/Relatorio-Mapeamento-Resultado.pdf>

Com o retorno de Lula ao governo em 2023, o MinC, recriado, retoma suas prerrogativas e volta a definir políticas públicas em articulação com os diversos setores. Estamos vivenciando no país a construção inédita de uma Política Nacional das Artes que, obviamente, contempla a dança. O OIAPODAN, criado nesse momento de retomada, deve desempenhar um importante papel nesse momento ao abordar de modo analítico as políticas para a dança no Brasil, mas também de um país vizinho, a Argentina, com o qual mantemos uma forte e antiga relação cultural, e de Portugal, base de nosso processo colonial, mas que nunca perdeu o fluxo cultural com nosso país.

Um primeiro resultado da ampliação de horizontes analíticos objetivada pelo Observatório é o que proporciona esta coletânea. Não se faz necessário resenhar os capítulos que a compõem, pois a Apresentação, assinada por Lúcia Matos e Alexandre Molina, organizadores da obra, já nos traz esse olhar panorâmico. O importante, aqui, é demarcar a importância política desta obra, tanto no sentido de *policy*, ou seja, como atuação do poder público, mas também como *politics*, ou seja, como atuação dos agentes e dos movimentos ligados à dança em seus processos reivindicativos e da proposição de novos posicionamentos de análise vindos de lugares de fala que podem decolonizar as políticas culturais.

Que venham outras coletâneas e que outros países se somem a essa rede de modo a termos um olhar denso sobre as políticas para a dança no espaço ibero-americano. Vida longa ao Observatório Ibero-Americano de Políticas para a Dança!

Alexandre Barbalho

Pesquisador de políticas culturais e professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

APRESENTAÇÃO

Este livro nasce no contexto das ações do Observatório Ibero-Americano de Políticas para a Dança (OIAPODAN)¹, implementado em novembro de 2023, pelo Grupo de Pesquisa Políticas, Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança (PROCEDA) – registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) –, a partir do desejo de instituir uma ação colaborativa entre pesquisadores e instituições ibero-americanas interessados no monitoramento e análise das políticas para a dança, e na efetivação de investigações relacionadas a esse campo.

A constituição dessa rede interinstitucional e internacional, se deu a partir de convite a pesquisadores das universidades do Brasil, Argentina e Portugal, os quais já demonstravam interesse em discussões que tangenciam o tema central da pesquisa do Observatório. Desse modo, o OIAPODAN começou suas atividades com a constituição de três Núcleos, envolvendo 26 pesquisadores, três estudantes de pós-graduação e dez estudantes de iniciação científica. A coordenação geral está a cargo de Lúcia Matos da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Alexandre Molina da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), com as coordenações locais de Mariana Saez, Mariana del Marmól e Eugenia Cadús (Argentina) e de Elizabete Monteiro e Sérgio Bordalo e Sá (Portugal).

Cabe destacar que, no campo da dança, é inovadora a constituição de um observatório articulado como uma rede de pesquisa, o qual tem possibilitado a criação de fluxos entre as singularidades, proximidades, heterogeneidades e complexidades presentes nos países participantes e os modos de fazer pesquisa em dança. Assim, ao longo de 2024 e no primeiro semestre de 2025, realizamos a primeira etapa da pesquisa “As condições do trabalho na dança em países ibero-americanos”, com a efetivação de diagnósticos, levantamento bibliográfico e a insistente busca pelos raros dados governamentais sobre a área, com o objetivo

.....
1 Maiores informações: <https://oiapodan.ufba.br/index.php/pt/>

de analisar como as macropolíticas públicas interferem diretamente nos modos de inserção e nas precariedades da atuação profissional no campo dança.

Para tanto, realizamos estudos que envolveram distintas metodologias e análises, cujos resultados parciais foram apresentados em dois momentos: I Encontro de Pesquisadores do Observatório Ibero-Americano de Dança, ocorrido na Universidad de Buenos Aires, em julho de 2024, e a segunda edição desse Encontro, em formato de webinar, em julho de 2025, organizado pela Universidade Federal da Bahia, Universidade de Lisboa e Universidade Nacional de La Plata.

Parte dos resultados da primeira etapa de investigação estão reunidos neste *e-book*, que apresenta capítulos com reflexões críticas sobre trabalho, políticas públicas educacionais e culturais para a dança, relacionadas aos países integrantes do Observatório. Ao mesmo tempo, iremos efetivar a segunda etapa da pesquisa e pretendemos ampliar o alcance do Observatório para outros países, agregando novos pesquisadores e instituições.

O trabalho no OIAPODAN ainda conta com poucos recursos financeiros, reflexo do contexto econômico, político e social de muitos dos países ibero-americanos. Nessa primeira fase, no caso do Brasil, tivemos duas bolsas de auxílio de permanência e 9 bolsas de Iniciação Científica² pleiteadas por pesquisadores do Observatório, a partir de planos de trabalho comuns, que viabilizaram a atuação em rede de estudantes de graduação no processo de coleta dos dados preliminares, com resultados partilhados Encontro de Bolsistas em Rede do OIAPODAN, vinculados ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), cuja produção será foco de esforços para uma nova publicação. No âmbito de Portugal, houve uma concessão de bolsa do Inet-md, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FTC), enquanto o Núcleo da Argentina tenta manter suas atividades sem nenhum subsídio dado o cenário político e econômico deste país. Cabe ainda destacar que o Grupo Proceda, por meio do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) da UFBA recebeu uma estudante de bolsa-san-

-
- 2 Coordenaram as pesquisas de Iniciação Científica os seguintes pesquisadores, com as respectivas agências de fomentos: Ana Costas (Diretoria Executiva de Apoio e Permanência Estudantil – DEAPE – Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP), Alexandre Molina (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG - UFU), Eleonora Santos (CNPq- Universidade Federal de Pelotas - UFPel), Lilian Vilela (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho – UNESP), Lúcia Matos (CNPq, CAPES e UFBA).

duíche do Programa Move la América³, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), cujos recursos do Auxílio Financeiro a Projeto Educacional ou de Pesquisa (AUXPE), foram essenciais para a cobertura de parte dos custos desta publicação.

Este livro é um desdobramento dos objetivos do Observatório, articulando mapeamentos, análises e proposições ancoradas nas realidades vividas por artistas, professores, gestores e coletivos em diferentes contextos – com ênfase nos cenários do Brasil, da Argentina e de Portugal. Os textos aqui reunidos se inscrevem em uma perspectiva pluriversal, crítica e situada, que valoriza os contextos locais, o trabalho colaborativo e a produção de conhecimento como ferramenta de difusão das questões mais urgentes da área da Dança.

As análises presentes na obra convergem com os objetivos centrais do Observatório: fortalecer uma rede interinstitucional e internacional de pesquisadores e agentes culturais comprometidos com a dança; sistematizar informações sobre políticas públicas e processos de formação na área; contribuir com a construção de indicadores e diagnósticos específicos para o setor; colaborar com o monitoramento e a avaliação das políticas para a Dança; e, sobretudo, promover a valorização simbólica, política e profissional da dança nos países ibero-americanos.

A obra organiza-se a partir das pesquisas desenvolvidas no último ano, por cada núcleo do OIAPODAN. O Núcleo Brasil contribui com três textos para esta publicação. Os textos abordam diferentes dimensões das políticas públicas voltadas à dança no país. O primeiro, “Coreografias do (des)aparecimento: uma análise da performatividade da Dança no Ensino Superior brasileiro”, de Lúcia Matos e Cláudia Malbouisson, discute os impactos das políticas educacionais no Ensino Superior, com base em uma pesquisa mista que analisa dados do E-MEC e do Censo da Educação Superior, destacando os riscos de desaparecimento da área diante de lógicas neoliberais e quantitativas de avaliação. O segundo, de Ana Maria Rodriguez Costas e Valéria Maria Chaves de Figueiredo, intitulado “A Inserção da Dança na Educação Básica: tensões e descompassos entre as políticas educacionais e os contextos regionais”, focaliza a presença da dança no

.....

3 O Programa Move La América, proposto pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), visa apoiar a internacionalização das Instituições de Ensino Superior (IES) brasileiras por meio da concessão de bolsas a estudantes de mestrado ou doutorado vinculados a instituições da América Latina e do Caribe, para realização de estágio, pesquisa e atividades acadêmicas no Brasil.

ensino formal, evidenciando as divergências entre legislações nacionais e práticas locais de implementação, sobretudo nas Regiões Centro-Oeste e Sudeste, reforçando a necessidade de valorização dos professores licenciados em Dança. Já o capítulo “Políticas Culturais para a Dança no Brasil: proposições setoriais e impactos em contextos locais”, de Alexandre José Molina e Lilian Freitas Vilela, trata das políticas culturais federais e seus desdobramentos locais, especialmente na cidade de São Paulo, analisando programas do Fundação Nacional de Artes (Funarte) e a Lei de Fomento à Dança. Em conjunto, os textos traçam um panorama das tensões, fragilidades e possibilidades das políticas educacionais e culturais que incidem sobre o campo da dança no Brasil.

Já Núcleo da Argentina apresenta dois textos que abordam diferentes perspectivas sobre o trabalho no campo da dança naquele país, com foco específico na cidade de Buenos Aires. O primeiro texto “Crear en y desde el Sur: trabajo y danza “independiente” en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina”, de Eugenia Cadús e Ayelen Clavin, analisa o setor da dança independente, a partir do relatório do Prodanza⁴ (2019/2020), examinando as tensões entre lógicas mercantis e práticas colaborativas, bem como os vínculos entre os criadores coreográficos e as políticas públicas do órgão estatal. Já o segundo texto “El baile de los números. Reflexiones en torno a los indicadores sobre los trabajadores de la danza en Argentina”, de Agustina Coloma, Mariana del Mármol y Mariana Lucía Sáez propõe um panorama das fontes quantitativas disponíveis sobre o trabalho em dança no país, discutindo sua escassez, dispersão e heterogeneidade, distinguindo iniciativas estatais e civis, e analisando o potencial dessas fontes para estimativas iniciais e avaliações metodológicas sobre quem atua neste campo. Ambos os estudos contribuem para compreender as condições e os contornos do trabalho na dança contemporânea argentina, ainda que sob enfoques distintos: um mais centrado nas práticas e políticas locais, outro na produção e análise de dados sobre o setor.

Por fim, o Núcleo de Portugal propõe dois textos. O primeiro deles, Cartografias da dança em Trânsito: políticas e práticas em Portugal, proposto por Elisabete Monteiro, Rita Gouveia e Paula Lebre, apresenta uma análise do ecossistema da dança no país, observando dimensões estruturantes como legislação, profissionalização, financiamento, educação, articulação institucional e aces-

.....
4 Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires.

so à informação, e aponta desafios como precariedade, assimetrias territoriais e ausência de dados sistematizados. O segundo texto, de caráter exploratório, intitulado “Políticas em Portugal para a Dança: um estudo preliminar a escutar quem dança”, de Cecília De Lima, Ângelo Neto e Ezequiel Santos, centra-se nas percepções de agentes do setor – professores, diretores, bailarinos e coreógrafos –, por meio de grupos focais, evidenciando problemas como financiamento insuficiente, infraestrutura precária, burocracia excessiva e a carência de uma articulação comunitária. Juntos, os estudos oferecem um diagnóstico inicial da dança em Portugal, reforçando a necessidade de políticas públicas mais estruturadas, éticas e sensíveis às realidades do campo.

Apesar das diferenças entre países, contextos e instituições, os capítulos compartilham problemáticas recorrentes: a fragilidade institucional da dança nas políticas públicas culturais e educacionais, a intermitência dos apoios governamentais ou programas públicos de fomento, a concentração regional dos recursos, a ausência de dados e indicadores específicos, e a precarização das condições de trabalho dos artistas da dança. Em contraste com essas adversidades, emergem experiências potentes de resistência, organização coletiva e invenção de micropolíticas, que apontam para possibilidades de transformação ancoradas em redes de trabalho, em práticas colaborativas e no compromisso com a escuta dos territórios.

A presente obra também chama atenção para as distinções e interdependências entre os campos da cultura e da educação: se os textos sobre políticas culturais analisam a institucionalização da dança como linguagem artística, os mecanismos de fomento e os entraves à sua continuidade, os textos sobre políticas educacionais revelam disputas em torno dos currículos, da formação docente e do lugar da dança na escola. Em ambos os casos, é evidente a necessidade de ações intersetoriais, descentralizadas e de longo prazo, que reconheçam a complexidade da dança como campo de conhecimento e como prática artística com potencial ação social transformadora.

Nesta publicação, optamos por respeitar e preservar as singularidades linguísticas de cada contribuição, mantendo os textos em suas variantes originais: o português brasileiro, o português europeu e o espanhol rioplatense. Essa escolha se alinha ao compromisso do Observatório com a valorização das diversidades culturais e linguísticas ibero-americanas, reconhecendo que as formas de

dizer, argumentar e narrar também compõem os modos de existência e produção de conhecimento em dança nos diferentes territórios.

O OIAPODAN por se constituir como uma rede transnacional apresenta por meio desta publicação esse esforço coletivo ao fomentar espaços de visibilidade, análise crítica e circulação de experiências, contribuindo para o fortalecimento das políticas públicas e dos estudos sobre dança na Ibero-América. Destacamos, ainda, que cada capítulo desta obra é de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, tanto no que diz respeito às informações apresentadas quanto à estrutura textual adotada. A diversidade de estilos, enfoques e metodologias aqui reunida reflete a riqueza e a pluralidade de olhares que conformam este campo em movimento.

Assim, Dança e políticas públicas é, portanto, mais do que uma coletânea acadêmica. É um convite à escuta atenta, à articulação política e à construção partilhada de alternativas. Convoca pesquisadores, artistas, educadores, gestores e leitores sensíveis à dança a se aproximarem dessas páginas não apenas como leitores, mas como interlocutores ativos. Ao reunir análises críticas e propostas concretas, esta publicação reafirma o OIAPODAN como espaço de investigação e de construção coletiva, provocadora de uma possível reinvenção democrática das políticas para a dança. Que esta leitura inspire novos encontros, novos estudos, novas políticas e novas danças.

Boa leitura!

Lúcia Matos e Alexandre Molina



Coreografias do (des)aparecimento

**uma análise da performatividade da
Dança no Ensino Superior brasileiro¹**

Lúcia Matos (UFBA)

Cláudia Malbouisson (UFBA)

¹ Neste capítulo a primeira autora foi responsável pela conceitualização, curadoria e análise de dados do E-MEC e do Relatório do Censo da Educação, e redação do texto. A segunda autora contribuiu com a coleta e tratamento de microdados do Censo da Educação.





INTRODUÇÃO

O cenário de avanços e retrocessos efetivados nas políticas educacionais no Brasil desvela as disputas internas por distintos projetos de sociedade, que abarcam fatores políticos, sociais, culturais e econômicos. Essas tensões envolvem questões como: desigualdade e justiça social; interesses nacionais e internacionais na educação; participação social na formulação de políticas públicas; governamentalidade do Estado de bem-estar social e o modelo neoliberal de Estado; educação e cultura como direito da pessoa cidadã; orçamento e educação; e acesso à educação superior e mercantilização desse setor (Avritzer, 2007; Gadelha, 2017; Saviani, 2020).

De uma forma concisa, no século XX, o ensino superior brasileiro teve um processo de quase 20 anos de expansão nas universidades públicas, a partir da reforma universitária de 1968, efetivada em pleno período ditatorial. Na década de 1980, ocorre a estagnação do crescimento das Instituições de Ensino Superior (IES) público federais, decorrente da falta de investimentos do Estado e do incentivo ao crescimento da iniciativa privada nesse setor (Nepomuceno; Ferreira; Cabello, 2025). Nos anos de 1990, esse cenário se adensa com o avanço de políticas neoliberais, a ampliação de cortes nos orçamentos das universidades públicas e o processo de empresariamento da sociedade e da educação (Gadelha, 2017).

Nos anos 2000, com mais um ciclo de expansão e de significativas mudanças nas políticas para o Ensino Superior, especialmente nas IES federais, verifica-se a simultânea adoção de modelos de mensuração de eficiência e regulação do Ensino Superior direcionados para países em desenvolvimento e advindos de agências internacionais como Banco Mundial (BM) e Organização para Cooperação e Desenvolvimento (OCDE). Desse modo,



O Brasil, acompanhando o movimento mundial de implantação do modelo neoliberal de Estado, inspirado por uma perspectiva gerencial baseada na avaliação das atividades e desempenho na prestação dos serviços públicos, passa a incorporar as orientações emanadas desses organismos internacionais de modo progressivo, inclusive na avaliação da educação superior em nível de graduação [...] atendendo muito mais a uma lógica de mercado — de competição — do que a uma lógica de reflexão sobre a melhoria do serviço ofertado (Macedo; Araújo, 2022, p. 3).

As oscilações nas políticas educacionais e as mudanças nos processos de avaliação do Ensino Superior também afetaram a presença da dança nesse sistema. Desse modo, faz-se necessário levantar algumas problematizações que nos permitam entender a questão além do simples processo de reconhecimento (Deleuze, 1988) do próprio modelo e de seus valores, para que, num movimento de abertura para outras modulações possibilite a percepção de outros fluxos e sentidos, visíveis e invisíveis nesse mesmo território.

Para a construção deste processo investigativo adotamos o caminho da pesquisa mista (Creswell, 2007), analisando o perfil dos cursos de Dança registrados no sistema de Regulação do Ensino Superior - E-MEC² (Brasil, 2025a) e os microdados do Censo do Ensino Superior de 2022 do INEP (Brasil, 2024)³. Este é um sistema de monitoramento para a construção anual de dados estatísticos do ensino superior, com participação obrigatória das Instituições de Educação Superior (IES). Seu instrumento de coleta de dados possui critérios comuns às distintas áreas de conhecimento, cujos indicadores resultantes são um dos balizadores para as macropolíticas educacionais do Ministério da Educação.

Consideramos que a regulação por critérios estritamente quantitativos são parte de uma performance de medida de produtividade e desempenho, como

.....

2 Mais informações: <http://portal.mec.gov.br/e-mec>.

3 Para esta pesquisa, usamos o ano base de 2022. O acesso aos microdados dos censos da educação do INEP, que eram abertos, foi modificado com a Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD) - Lei n° 13.709/2018, e a extração de microdados para pesquisas passou a ser feita mediante pleito e presencialmente, em Brasília, gerando enormes custos aos pesquisadores. Desde 2023, está em estudo a criação de “uma nova plataforma de acesso remoto a dados, capaz de viabilizar, de forma segura, o referido acesso para um público mais ampliado e preservando, inclusive, os dados pessoais nos termos da lei” (Brasil, 2025e), mas nada ainda foi definido

proposto por Stephen Ball (2005, p. 543), que justifica a adoção de determinadas políticas educacionais, as quais estão atreladas ao que este autor define como performatividade, sendo esta “[...] uma tecnologia, uma cultura e um método de regulamentação que emprega julgamentos, comparações e demonstrações como meios de controle, atrito e mudança que se desenham nesse processo”.

É a partir desse cenário que iremos apresentar algumas problematizações relacionadas às políticas de formação para a dança e seus reflexos no campo do trabalho na Educação Básica, por meio de notações⁴ de uma possível coreografia do (des)aparecimento da dança no sistema do Ensino Superior, caso a avaliação de áreas de conhecimento consideradas “menores”⁵, como a Dança, sejam paudadas apenas a partir de lógicas neoliberais e de regulação de desempenho estritamente quantitativos, deixando de analisar aspectos qualitativos que apontam outros fluxos e agenciamentos de uma coletividade.

NOTAÇÕES DA POLÍTICA DE CHÃO DA DANÇA NO SISTEMA EDUCACIONAL E A PRIMEIRA PROBLEMATIZAÇÃO: O FRÁGIL PLANO DE COMPOSIÇÃO⁶ E DE REPRESENTATIVIDADE DA DANÇA NO ENSINO SUPERIOR

A inserção da dança no Ensino Superior brasileiro foi pioneiramente uma dança solística inserida na estrutura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em

.....

- 4 Usamos o termo notação na sua mais ampla acepção, não restrita as distintas propostas existentes na dança das grafias do movimento, mas percebendo os possíveis planos de composições, estruturas e organização do campo da dança inserido no sistema educacional brasileiro, visando perceber suas transformações, indo ao encontro da compreensão de notações coreográficas como um sistema, como proposto por Vasconcellos (2018).
- 5 Aqui apresentamos duas perspectivas de menor. A primeira, semântica, relacionada a ideia de grandeza. A segunda, que nos interessa nesta discussão, o termo menor passa a ser abordado no sentido proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra *Kafka: para uma literatura menor* (1977), quando situam “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 25). Sílvio Gallo (2002) explica que Deleuze e Guattari utilizam o termo menor como um dispositivo de análise e não uma relação de tamanho. Gallo (2002), ao falar de uma educação menor, apresenta três características que são inerentes a esse conceito: a possibilidade de subverter as lógicas instauradas e gerar processos de desterritorializações; o próprio ato de existir, como uma ramificação política; e os valores coletivos, como agenciamentos coletivos.
- 6 Usamos o termo plano de composição na acepção de Lepecki (2010, p. 13) como “uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma unidade”.

Salvador, uma capital distante do eixo Rio-São Paulo, tradicionalmente considerado o centro econômico, político e cultural do Brasil. A graduação foi iniciada em 1956, com a polonesa Yanka Rudzka, sendo sucedida, em 1960, pelo alemão Rolf Gelewsky (Robatto; Mascarenhas, 2002). É sob o viés expressionista que é iniciada a graduação em dança no Brasil, cujo curso atendeu, durante muitas décadas, predominantemente pessoas brancas e de classe média oriundas principalmente de academias privadas de dança.

No contexto da UFBA é importante frisar que em meados dos anos 1950, a abertura de novos cursos de graduação na área das Artes (Música, Dança e Teatro), foi decorrente da força política e de uma ação visionária do então Reitor Edgard Santos que queria fortalecer a excelência da formação no campo de Humanidades e Artes, o que atraiu para Salvador, artistas reconhecidos nacional e internacionalmente.

Com as mudanças nos marcos educacionais nos anos de 1970, dentre elas a reforma universitária, o então Ministério da Educação e Cultura (MEC) passa a definir os currículos mínimos e a duração dos cursos do ensino superior. Na área da dança, o currículo mínimo foi proposto pela UFBA, em 1971, visto que ainda permanecia como a única Instituição de Ensino Superior (IES) brasileira com oferta dessa graduação. Nesse mesmo ano, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDBEN nº 5.692/71, inclui as artes nas escolas como atividade obrigatória, sem se configurar como uma disciplina curricular, destinando à Arte um papel secundário nos processos educacionais.

Em 1973, o MEC institui a licenciatura curta em Educação Artística, com uma formação polivalente nas artes⁷, para atender a nova demanda do projeto educacional e da industrialização do país. Apesar de ultrapassada, essa nomenclatura ainda impacta atualmente na compreensão da área de Arte. Equivocadamente, o termo continua a ser usado em diversas secretarias de educação, apesar da LDBEN nº 9.394/96 nomear o campo como Arte, além de apontar a obrigatoriedade da formação específica em uma das linguagens artísticas (artes visuais, dança, música e teatro) para a atuação do professor de Arte na Educação Básica.

Por questões conjecturais das políticas educacionais brasileiras para o Ensino Superior, bem como as hierarquizações existentes entre as áreas de

7 A curta formação dos licenciados em Educação Artística previa que os cursos ofertassem disciplinas das quatro linguagens artísticas, o que não desenvolvia nenhuma especialização no campo das Artes.

conhecimento, a UFBA permaneceu por 29 anos como a única graduação em dança no Brasil. Esse cenário só foi modificado com a abertura de cursos na Faculdade de Artes do Paraná (FAP) (1984), uma instituição estadual, seguida da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP – SP) (1985) e da instituição privada, UniverCidade (1985), sediada no Rio de Janeiro (Brasil, 2025a). No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, os cursos de graduação privados colaboraram para a expansão da dança no Ensino Superior, mas vários foram encerrados por inviabilidade financeira e/ou por desinteresse de suas mantenedoras.

Desse modo, percebe-se que a inserção de cursos de dança no Ensino Superior aconteceu de forma lenta e por ondas. No âmbito do ensino público federal o grande *boom* ocorreu a partir de 2007, por meio do Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), que impulsionou a criação de novos cursos, infraestrutura, concursos públicos para docentes e ações de acesso e permanência de estudantes nessas universidades, beneficiando também áreas tradicionalmente consideradas não prioritárias.

É importante registrar que o projeto de expansão das universidades públicas sofre rupturas, quando, em 2016, o estado de crise no Brasil se agrava com o golpe civil-midiático-parlamentar-empresarial (Saviani, 2020), seguido da ascensão de um governo federal de extrema-direita. Além de várias intervenções feitas em outras áreas, como o fim do Ministério da Cultura, foram realizados pelos governos Temer e Bolsonaro enormes cortes no orçamento das universidades públicas federais, visando sua atrofia e possível privatização. Ainda foram realizadas, apressadamente, reformas no sistema educacional, como o do Ensino Médio e das diretrizes dos cursos de formação de professores, sem a devida participação social e de especialistas no debate, visando atender aos interesses neoliberais e de empresas privadas (Ciavatta, 2018).

No cenário da pós-graduação⁸, o primeiro curso na área de Artes foi aberto em 1970, na Universidade de São Paulo (USP). Depois de um longo período, novos cursos foram autorizados, hoje totalizando 82 cursos na área com distintas formações de mestrados e doutorados, acadêmicos e profissionais⁹, os quais

.....

8 Não discutiremos aqui a questão dos cursos *lato sensu*, Especialização em Dança, que iniciaram sua oferta em 1943, nos cursos de Educação Física da UFRJ, sendo que, na área de Artes/Dança, o primeiro foi ofertado pela UFBA, em 1984.

9 No Brasil, os cursos acadêmicos de pós-graduação se configuram como pesquisa básica, experimentais ou teóricas, dirigida à compreensão de novos fenômenos, enquanto os cursos profissionais visam

são cadastrados e avaliados na Plataforma Sucupira¹⁰ (Brasil, 2025c), vinculada à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

A UFBA também foi pioneira no *stricto sensu*, com o Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança), com dois cursos acadêmicos: o mestrado, em 2006, e o doutorado em dança, o único do país, implantado em 2019. O segundo mestrado acadêmico na área foi iniciado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2019. Neste mesmo ano foi aberto o mestrado profissional na UFBA e, em 2022, o mestrado profissional na Faculdade Angel Vianna. Assim, os cursos de pós-graduação específicos em Dança¹¹ representam 6,1% do total em Artes, evidenciando-se o crescimento dessa área na pós-graduação, colaborando para a consolidação da Dança como área de conhecimento.

Em relação aos cursos de graduação em Dança, estes são organizados em sua maioria como bacharelados ou licenciaturas, e raras são as ofertas de cursos tecnológicos ou de segunda licenciatura¹² nesta área. Se analisarmos a formação superior em dança a partir dos dados do Censo da Educação Superior de 2022, conduzido pelo INEP (Brasil, 2024), encontraremos outros desafios, nem sempre visíveis no relatório geral publicado.

No Censo de 2022, constata-se a existência de 2.595 Instituições de Ensino Superior (IES), sendo a maioria (88%) privada e somente 12% públicas. São as universidades públicas as que possuem os melhores índices de qualidade, como IES, conforme avaliação do próprio INEP. Nesse Censo, dentre as instituições públicas, as estaduais ou municipais correspondem a 61,5% e as federais a 38,4%, e é no âmbito dessas universidades que a maioria dos cursos de dança está inserida.

.....
à pesquisa aplicada, dirigida a um determinado propósito prático, relacionado à prática profissional (Brasil, 2025c).

10 É uma plataforma *on-line* relacionada às avaliações do Sistema Nacional de Pós-Graduação (SNPG). Nessa base, anualmente preenchida pelos cursos de pós-graduação, podem ser encontradas informações detalhadas sobre os cursos de mestrado e doutorado e a produção intelectual de estudantes e pesquisadores.

11 No Brasil, existem vários Programas de Pós-Graduação em Artes, especialmente os denominados como Artes Cênicas, que abarcam linhas de pesquisa na área da dança.

12 Os cursos de segunda licenciatura são oferecidos para quem já possui uma licenciatura e deseja obter uma nova habilitação em outra área. É uma formação que favorece professores que atuam na Educação Básica em área distinta de sua formação inicial. Mais informações: https://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2008/pcpoo8_o8.pdf.

Em 2022, foram ofertados 44.951 cursos de graduação no Brasil, majoritariamente presenciais, organizados como bacharelados (59,8%), seguido dos cursos tecnológicos (22,8%) e das licenciaturas (17,4%) (Brasil, 2024).

Em 2025, passados 69 anos da criação do primeiro curso de graduação em dança, temos registrados 59 cursos de Dança no sistema do E-MEC (2025)¹³, numa filtragem realizada com a combinação dos rótulos “curso: Dança”, selecionando os cursos com *status* “em atividade” ou “em extinção”, que possuem um dos dois rótulos do CINE Brasil correspondente à Dança (0114D01 - Dança - formação de professor; 0215D01 – Bacharelado e o Tecnológico).

Para esta análise é importante registrar mudanças iniciadas pelo INEP/ MEC, nos anos 2000, em relação à rotulação dos cursos de graduação com a adoção da Classificação Internacional Normalizada da Educação Adaptada para Cursos de Graduação e Sequenciais de Formação Específica do Brasil (Cine Brasil), baseada na International Standard Classification of Education - ISCED (UNESCO, 2013), proposta pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e adotada pelos Estados-membros dessa organização¹⁴. Essa classificação passa a ser incorporada ao cadastro de Cursos de Graduação do E-MEC, em 2020, com códigos específicos para cada área de formação e tipo de curso, criando parâmetros únicos para o registro da formação docente nos dados estatísticos da Educação. Isso contribui, por exemplo, para uma melhor identificação da correlação entre área de atuação do professor da Educação Básica em relação à sua área de formação, apontando as possíveis distorções¹⁵.

Retomando a análise do Censo da Educação Superior de 2022, estão computados 688 cursos na área de Artes¹⁶, correspondendo a 1,5% dos cursos de graduação ofertados no Brasil. Dentro os cursos de artes, os de dança correspondem a 6,7% da área. Entretanto, analisando o percentual de cursos de dança em relação

.....
13 Dados coletados no dia 10 de maio de 2025 no Sistema E-MEC.

14 Essa classificação foi criada em 1997 e sofreu atualizações. A última versão é a ISCED- F que, em 2013, ampliou as áreas de conhecimento, o que ocasionou novos ajustes na classificação brasileira do Cine Brasil. Mais informações em: <https://uis.unesco.org/en/topic/international-standard-classification-education-isced>.

15 No caso da Dança, essa análise foi realizada por Matos (2023, 2011) em relação aos microdados do Censo Escolar de 2007 e de 2020, e por Bastos e Matos (2018), com o Censo Escolar de 2017.

16 Aqui foram computados os seguintes cursos, com ofertas de Bacharelado, Licenciatura e Tecnológico: Artes, Artes Cênicas, Artes Visuais, Artes Plásticas, História da Arte, Dança, Teatro, Musicoterapia e Música.

ao total de cursos de graduação ofertados no Brasil, em 2022, temos o indicador de 0,1%. Graficamente e em comparação às outras áreas de conhecimento, somos uma tênue linha, com uma ínfima percentagem do ponto de vista estatístico, o que configuraria uma área “menor” a partir de sua proporcionalidade.

Esse baixo percentual, em certa medida, é um dado esperado devido ao histórico da área e pela dança normalmente não ser vista como uma formação atrativa para o mercado de trabalho, sendo uma área marcada pela informalidade do setor artístico, baixa remuneração, acúmulo de funções e a atuação em mais de um local de trabalho para garantir a sobrevivência (Matos; Nussbaumer, 2016). Desse modo, a escolha pelo vínculo com a dança inclui outros valores, distintos de focos prioritários a outras áreas, como, por exemplo, a atratividade do mercado de trabalho.

A dança, como área em consolidação no ensino superior brasileiro, depende de políticas públicas para que em seu plano de composição preveja a ampliação de sua estrutura e cumpra seu papel social, principalmente na Educação Básica. Entretanto, do ponto de vista de sua proporcionalidade, esta ainda é vista como minoritária entre as áreas de conhecimento, cuja performatividade gera “[...] disputas localizadas para se obter o controle e introduzir mudanças na área a ser julgada e em seus valores” (Ball, 2005, p. 544), no movimento das políticas educacionais.

NOTAÇÕES SOBRE A ESPACIALIDADE DA DANÇA NO ENSINO SUPERIOR E A SEGUNDA PROBLEMATIZAÇÃO: A NECESSÁRIA CRIAÇÃO DE GRADUAÇÕES PRESENCIAIS EM DANÇA EM TERRITORIALIDADES DE IES PÚBLICAS, POR MEIO DE INDUTORAS POLÍTICAS EDUCACIONAIS

Os dados do E-MEC (Brasil, 2025a), apontam que os cursos de graduação em dança são ofertados por 41 instituições, sendo 15 privadas (36,6%) e 26 públicas (63,4%) e, dentre estas públicas, 69,2% são instituições federais, 26,9% estaduais e 3,8% municipais. Do total dos 59 cursos existentes, 19 estão em instituições privadas (32,2%) e 40 em instituições públicas (67,8%). No caso da dança, as universidades federais oferecem 27 cursos de graduação em dança, correspondendo a 45,8% do total de cursos oferecidos no país. Ou seja, apesar de termos um sistema da

Educação Superior predominado por instituições privadas, a abertura das graduações em dança no Brasil se deu pela sensibilidade das políticas de expansão das universidades públicas, as quais precisam agregar novas iniciativas para que a área possa oferecer a formação de professores em uma ampla distribuição territorial.

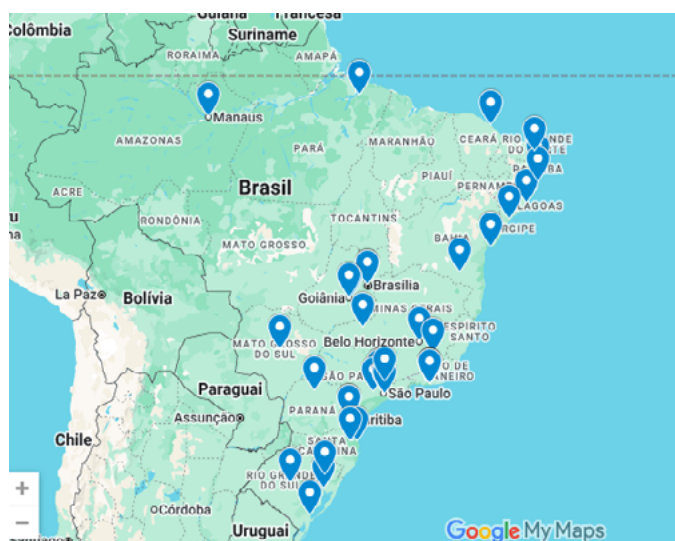
No Brasil são as licenciaturas específicas que habilitam os professores para atuarem na Educação Básica e já se fala no risco iminente no país da carência de professores na próxima década, dada a falta de atratividade da profissão, as péssimas condições de trabalho – infraestrutura insuficiente, baixos salários e ampliação da violência, principalmente nas escolas públicas –, o envelhecimento dos professores em atividade e o alto índice de evasão nas licenciaturas (29,9%) (SEMESP, 2020).

No campo da dança, dentre o total de cursos, temos 37 de licenciaturas presenciais, 17 bacharelados, 1 tecnológico e 4 licenciaturas EAD (3 privados e um público), sendo que 67,8% deles estão alocados nas instituições públicas. A maioria dos cursos de dança (62,7%) são licenciaturas, sendo que 73% delas estão nas IES públicas e, dentre estas, as federais são responsáveis por abrigarem 70,4% desses cursos. De modo geral, a majoritária presença da licenciatura no campo da dança se apresenta como uma inversão em relação à tendência nacional de preponderância dos bacharelados nas demais áreas (Brasil, 2024). Essa tendência nacional também foi verificada na pesquisa do Mapeamento da Dança, em relação às ocupações previstas pela Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), cujos dados apontam que a atuação como professor é a segunda mais exercida pelos artistas da dança, após a função de dançarino (Matos; Nussbaumer, 2016).

Assim, apesar da crise geral da educação brasileira, percebe-se uma cultura na área para a formação de professores de dança para a Educação Básica, mas com uma oferta ainda centralizada em capitais e com insuficiente quantitativo de egressos para a inserção de professores de dança nas mais de 219 mil escolas brasileiras (Brasil, 2024). Isso também reforça o argumento de que, similarmemente, ao que ocorre no campo artístico-cultural, a existência de cursos de graduação em dança também depende de políticas e subsídios públicos.

Em relação à distribuição territorial dos cursos de dança, se considerarmos o total de cursos presenciais e os de EAD, a partir da localidade de sua sede, temos o seguinte mapa georreferenciado, que visualiza essa distribuição.

Figura 1 - Localização geográfica dos cursos de Dança por cidade (Brasil, 2025)



Fonte: Mapa dos cursos de graduação em dança registrados no E- MEC (2025), com rótulos do Cine Brasil para a área, gerado por meio da geolocalização no Google Maps (2025).

Elaboração: Guiga Matos.

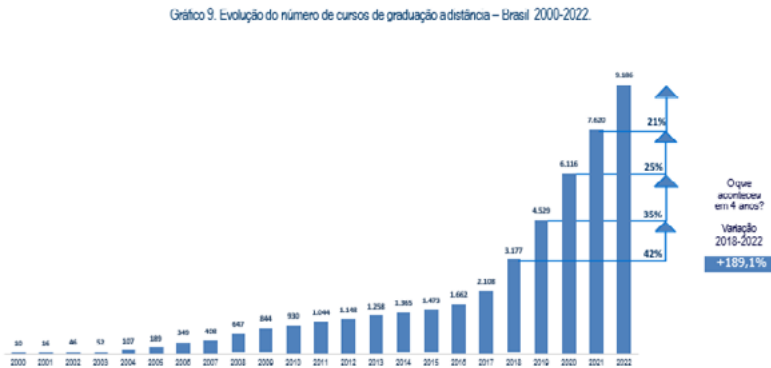
Esse mapa demonstra, ao mesmo tempo, a existência de micropontos de concentração na oferta de cursos de dança no eixo Sul-Sudeste e, por outro lado, uma enorme assimetria territorial na sua distribuição pelo país. Para modificar esse mapa, é essencial que as IES públicas liderem a expansão de licenciaturas em dança, promovendo uma ampliação significativa de licenciados na área e o cumprimento da LDB, a qual inclui a dança como uma linguagem do componente curricular Arte da Educação Básica.

Por outro lado, outras redes e fluxos que estão sendo direcionadas à formação no Brasil, ficam aqui imperceptíveis e só se tornam visíveis quando adentrarmos no cenário das conexões multipontos dos sistemas cliente-servidor da EAD, as quais estão ligadas a um “[...] novo agenciamento educativo-empresarial, que opera a partir da articulação simultânea entre o desempenho (*performance*), a gestão (*management*), a visibilidade e as novas tecnologias da informação e da comunicação (TICs)” (Gadelha, 2017, p. 113).

NOTAÇÕES SOBRE OUTROS FLUXOS DA DANÇA NO ENSINO SUPERIOR E A TERCEIRA PROBLEMATIZAÇÃO: A GRANDE ONDA DA EXPANSÃO DA EAD NO BRASIL E SEUS REFLUXOS NOS CURSOS DE ARTE E DANÇA

Mesmo que os cursos EAD correspondam a somente 20,4% do total de cursos ofertados no Brasil, vale registrar, como consta no Relatório do Censo do Ensino Superior de 2022 (Brasil, 2024), a vertiginosa ampliação da EAD entre os anos de 2018 e 2022, período também que engloba a adoção do regime remoto emergencial durante a pandemia do covid-19. A oferta de cursos EAD cresceu mais de 189% nesse período, o que pode ser analisado na Figura 2.

Figura 2 - Expansão dos cursos de graduação à Distância no Brasil (Brasil, 2024)

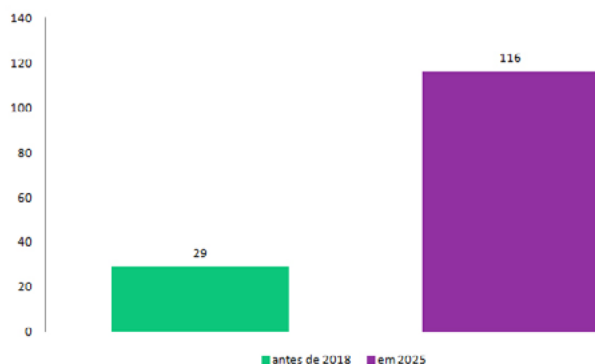


Fonte: Brasil (2024).

Esse crescimento foi resultante de uma política regulatória favorável a essa modalidade (Vargas; Zuccarelli, 2021), e da mercantilização e desnacionalização da educação privada (Costa, 2025), desvelando a força da iniciativa privada que detém no Brasil a maioria esmagadora das matrículas no Ensino Superior. Nos dados gerais referentes às matrículas realizadas no ensino superior no Censo de 2022, 81,6% das matrículas nas IES públicas correspondem aos cursos presenciais e 18,4% à EAD, enquanto nas instituições privadas esses indicadores são inversos: 88% das matrículas efetivadas são em cursos EAD e 12% em presenciais (Brasil, 2024).

Assim, para considerar como essa ascensão da EAD se deu também no campo das Artes, foram coletados dados no Sistema E-MEC (2025), quanto ao quantitativo de cursos EAD autorizados após 2018, conforme Figura 3. Seu crescimento é ainda mais vertiginoso no campo das Artes: 400%.

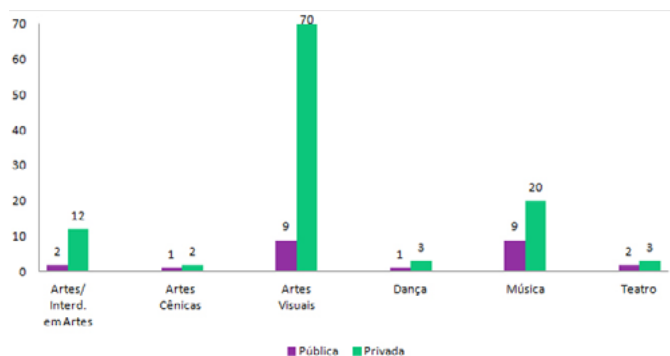
Figura 3 - Ampliação dos cursos de EAD em Artes, a partir de 2018 (Brasil, 2025)



Fonte: elaborada pelas autoras a partir dos dados do E-Mec (2025).

Essa ampliação aconteceu, principalmente, em instituições privadas e o curso com maior crescimento foi o de Artes Visuais, conforme aponta a Figura 4.

Figura 4 - Oferta de cursos de Artes EAD, por tipologia de IES e de curso (Brasil, 2025)

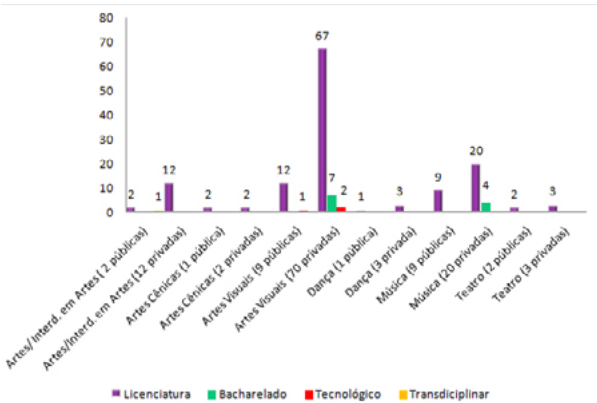


Fonte: elaborada pelas autoras, a partir dos dados do E-Mec (2025).

Vale ressaltar que, no quadro geral do Ensino Superior no Brasil, a EAD tem sido ofertada, preponderantemente, para a formação de professores o que tem gerado debates sobre uma possível massificação do ensino, a perda da qualidade da formação e questionamentos sobre o nível de qualificação desses egressos para a atuação profissional. Ao mesmo tempo, essa expansão também se reflete na queda do número de matrículas dos cursos de licenciaturas presenciais.

Verificando a atual situação da EAD no campo das Artes, percebe-se a criação de novos fluxos, cuja oferta ocorre em sua maioria nos cursos de licenciatura, prevalecendo as instituições privadas, conforme pode ser visto na Figura 5.

Figura 5- Oferta de cursos EAD em Artes, por área, tipo de curso e IES (pub./priv.)



Fonte: elaborada pelas autoras, a partir dos dados do E-Mec (2025).

Ao analisarmos os cursos de Arte na EAD, num primeiro momento, parecem ser ainda um número não tão relevante, com exceção da discrepância do crescimento em Artes Visuais. Entretanto, ao focarmos na área da Dança e abrirmos o mapa com a ramificação dos “polos”¹⁷ gerados pelas quatro licenciaturas EAD, o retrato passa a ser outro.

Passaremos a identificar essas IES nominalmente, visto que estes são dados públicos fornecidos pelo sistema do E-MEC. A UFBA, além de seus cursos de licenciatura e bacharelado presenciais, oferece um curso gratuito de Licenciatura

.....
¹⁷ As informações sobre os polos existentes para os cursos de Licenciatura foram retiradas de informações públicas fornecidas pelo sistema E-MEC (2025).

em Dança EAD, em parceria com o sistema da Universidade Aberta do Brasil (UAB)¹⁸, abrangendo seis polos no interior do estado da Bahia, com uma variação de 15 a 40 vagas por polo, totalizando 158 vagas. A UNIENSINO, IES privada, além de um bacharelado presencial, possui uma licenciatura EAD, com 100 vagas, distribuídas em dois polos na cidade de Curitiba.

Já a UNIASSELVI e a UniCesumar parecem casos singulares e destoantes da realidade da área da dança dos cursos presenciais, diante da atual ociosidade de vagas, que será explorado adiante. Essas IES privadas têm participação de uma empresa com fins lucrativos, que define em seu sítio eletrônico a educação como negócio, se coloca como “líder na educação digital no Brasil” (Vitru Educação, 2025), e possui investidores internacionais como a SPX Carlyle.

A UNIASSELVI, com sede em Indaial (SC), no campo da dança atua exclusivamente na EAD, com a oferta de 7.610 vagas nessa modalidade para a licenciatura (Brasil, 2025a), distribuídas em 22 estados e DF, com uma repartição de 1 a 20 vagas entre seus mais de 800 polos, o que aparenta ser uma estratégia de pulverização das vagas para uma maior capilaridade e conexão servidor-cliente, do que de formação de turmas. O currículo proposto para a licenciatura em dança também merece uma análise sobre sua abordagem e perfil de formação. É interessante que a maior concentração de vagas ofertadas por essa instituição se encontre em Salvador, uma cidade com tradição na formação presencial na área e com expressivo quantitativo de professores de dança na rede escolar municipal, além de espaços não formais.

A segunda IES desse conglomerado, a UniCesumar, oferece cursos para a licenciatura em dança somente em EAD, e atinge mais de 840 polos no país, com distribuição igualitária de 3 vagas por ponto, excluindo a sede Maringá, que oferece 30 vagas. Vale ressaltar que, constam três unidades descentralizadas dessa IES no exterior para o curso de dança: Londres (Inglaterra), Dubai (Emirados Árabes) e Otsu (Japão), cada uma com 3 vagas, o que do ponto de vista legal é permitido pela legislação brasileira para a EAD, conforme consta no artigo 3º do Decreto nº 12.456/2025. Por outro lado, essa expansão levanta questionamentos

.....

¹⁸ Conforme consta no sítio eletrônico da CAPES, que é a gestora do Sistema UAB este “foi instituído pelo Decreto 5.800, de 8 de junho de 2006, para o desenvolvimento da modalidade de educação a distância, com a finalidade de expandir e interiorizar a oferta de cursos e programas de educação superior no País”. Mais informações: <https://www.gov.br/capes/pt-br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/educacao-a-distancia/universidade-aberta-do-brasil>.

sobre o real propósito desse conglomerado ao “investir” no campo da formação em dança. A peculiaridade do currículo dessa licenciatura também merece uma análise aprofundada sobre o perfil de professor de dança.

Ao visualizar o georreferenciamento dos quatro cursos de Licenciatura EAD, o mapa da distribuição territorial toma outra configuração, desvelando as conexões multipontos e sua dispersão territorial, que se opõe ao mapa anteriormente apresentado na Figura 1.

Figura 6 - Localização geográfica dos polos dos 4 cursos de Licenciatura em Dança EAD no Brasil (2025)



*Os marcadores em vermelho correspondem aos polos da UNIASSELVI, em azul UniCesumar, em amarelo a UNIENSINO e em verde a UFBA, ocorrendo sobreposições no mapa que só podem ser completamente percebidas na versão on-line.

Fonte: Mapa dos quatro cursos de licenciatura em dança registrados no E- MEC (2025), com seus polos, gerado por meio da geolocalização no Google Maps (2025).

Elaboração: Guiga Matos.

Por esse mapa verifica-se uma forte penetração no interior dos estados, e três pontos no exterior, mas não temos como afirmar no caso das duas instituições privadas que possuem uma vasta distribuição de polos, quais desses “pontos” realmente estão ativos e como ocorre a parte presencial obrigatória da formação nos cursos de dança EAD. Simultaneamente, esse mapa reflete também a construção de outra lógica de gestão (*management*), focada na maximização da performance como apontado por Gadelha (2017). Por outro lado, essa gestão não deixa aparente o modo de funcionamento desses inúmeros polos em questões fundamentais aos cursos presenciais como infraestrutura como, por exemplo, laboratórios distintos (somática, novas tecnologias, de grupos de pesquisa, etc.), salas amplas para práticas corporais, teatros, bibliotecas, dentre outros.

No contexto das graduações em Arte, observa-se que algumas instituições públicas passaram a ofertar cursos de graduação EAD no intuito de capacitar professores, sem formação na área, que já atuavam no campo educacional, em sua maioria em espaços não formais, demanda identificada significativamente no interior dos estados. Esses cursos possuem uma oferta com número de vagas limitado a uma média de 120 vagas e abrangência territorial bem definida.

Entretanto, a flexibilização das políticas educacionais, que favoreceram o crescimento da EAD e apontam reflexos nos cursos de arte e de dança, merece atenção para que novas investigações analisem os impactos que podem ser gerados nos cursos presenciais, principalmente naqueles alocados em instituições públicas. Além disso, torna-se necessário novos estudos e debates sobre como se efetivam os estágios, práticas pedagógicas, o processo formativo em dança e como é composto o corpo docente nessas instituições. A expansão da formação em dança à distância exige reflexões sobre a qualidade do ensino diante da perda de processos de aprendizagem que só ocorrem na presencialidade e que favorecem a artesanania do fazer em dança, a experiência do encontro, bem como o próprio conhecer/fazer como ação corporificada, que envolve aspectos epistêmicos, ontológicos e metodológicos da dança e inter/transdisciplinaridades.

Assim, em relação às políticas educacionais, a expansão da EAD no campo da dança aponta um atendimento ao novo agenciamento educativo-empresarial (Gadelha, 2017), cujos modos de regulação constroem fluxos para uma fabricação de performatividades e de economia do conhecimento (Ball, 2010), que pode acarretar a perda da qualidade da formação e da capacitação profissional, am-

pliar a precarização do trabalho docente bem como uma possível colonização pelos fluxos digitais.

Essa é uma conjuntura social pós-pandêmica com forte influência do neoliberalismo na educação (Fávero; Mikolaiczik, 2024; Frigotto, 2021), a qual se atrela a perspectiva de rentabilidade, com a maioria do setor educacional brasileiro privado controlado pelo capital estrangeiro (Costa, 2025). Assim, além de gerar uma educação em massa, muitas vezes sob o discurso da democratização, pode-se criar uma discursividade que apoie a diminuição do orçamento e a redução de investimentos em infraestrutura direcionados às universidades públicas, bem como a contratação de professores para cursos de graduação presenciais classificados como “menores”, como os de dança.

A essa circunstância, se atrela outra importante questão: até que ponto um curso como o de Dança, que tem seu fazer instaurado no corpo, pode se transformar num curso com uma pequena parte presencial e as demais atividades on-line? Compreendemos que experiências do ensino remoto da dança vivenciadas na pandemia e discutidas por muitos pesquisadores (Krischke; Figueiredo, 2023; Pérez, 2023; Valle; Ivanoff, 2021, dentre outros), apresentam ponderações de que o virtual não dá conta de relações que se estabelecem na presencialidade de processos artístico-pedagógicos para a formação de professores de dança, o que reforça a nossa defesa pela presencialidade nos processos de formação em dança.

**NOTAÇÃO DE TEMPOS IRREGULARES E A QUARTA
PROBLEMATIZAÇÃO: UMA EQUAÇÃO MAL FORMULADA:
MÉDIA ANUAL DE EGRESSOS DOS CURSOS DE DANÇA É IGUAL
A DEMANDA DE CANDIDATOS DIVIDIDA PELO NÚMERO DE
VAGAS OFERTADAS, EM RELAÇÃO AO PERCENTUAL DE VAGAS
PREENCHIDAS, DIVIDIDO PELO NÚMERO DE CURSO DE
DANÇA. E, NESSA EQUAÇÃO, COMO PONDERAR OS FATORES
CONTEXTUAIS?**

Quanto à ampliação de cursos de graduação em dança, observa-se no E-MEC (Brasil, 2025a) o que aparenta ser o início de uma nova onda de expansão, mas com um desequilíbrio em relação às modalidades e vagas autorizadas.

No período de 2022 a 2025, foram abertos 7 novos cursos presenciais de dança, implicando numa ampliação de 14,5% (5 novos cursos, um federal e um estadual, provavelmente como novos currículos; 1 tecnológico em IES estadual e 2 em IES privadas). Por outro lado, os cursos de EAD, em comparação ao período de 2022, tiveram uma ampliação de 100%, com 2 novos cursos de licenciatura, ofertados por instituições privadas, passando essa modalidade a contar com quatro cursos de licenciatura em dança EAD (3 privados e 1 público). (Brasil, 2025a)

Esses dados se tornam ainda mais preocupantes com a ampliação do número de vagas autorizadas para a EAD. Considerando os quatro cursos de Licenciatura em Dança EAD que constam no sistema E-MEC (Brasil, 2025a), o total de vagas autorizadas, por curso, são: 158 para a UFBA; 100 para a UniEnsino; 3.750 para a UNICESUMAR e 7.610 para a UNIASSELVI. A soma de todas as vagas autorizadas para cursos de Dança EAD em 2025 corresponde a 11.618 e, se somadas às 2.873 vagas dos cursos presenciais registradas nesse Sistema, chegamos ao volume de 14.491 vagas autorizadas para 2025. Vale registrar que saltamos de 6.815 vagas, em 2022, para as 14.491 em 2025, representando uma ampliação de 112,6%, sendo que, no cômputo geral de vagas, tão-somente a EAD corresponde a 80,2% do montante ofertado.

Outra problematização refere-se a um desequilíbrio na relação entre vagas autorizadas e preenchidas e o número de egressos. Conforme pode ser verificado na Tabela 1, a partir de dados extraídos do Censo da Educação de 2022 (Brasil, 2024), verifica-se que, nesse ano foram ofertadas 6.815 vagas para os cursos de dança e apenas 38,9% delas foram preenchidas, apontando uma enorme ociosidade (61,1%), sendo que foi um ano com reflexos da pandemia. Nesse mesmo ano, ingressaram nos cursos de dança 2.652 pessoas estudantes, com um total de 5.881 matrículas ativas¹⁹ e 479 concluintes. Majoritariamente, os ingressantes (94,2%) e os concluintes (78,7%) foram das Licenciaturas. Ao se projetar a relação entre o quantitativo de cursos existentes em 2022 e o quantitativo geral de concluintes, tem-se uma média de 10 egressos, por curso de graduação em dança, em 2022.

.....
¹⁹ Relativas também aos ingressos nos anos anteriores.

Tabela 1 - Relação entre Vagas X ingressos X matrículas X concluintes de graduação em Dança²⁰
Brasil, 2022

Curso Presenciais e EAD	Código Cine Brasil	Vagas Oferecidas	Inscritos	Ingressantes	Matrículas	Concluintes
Dança	"0215Do1"	665	1.170	154	782	102
Dança formação de professor	"0114Do1"	6.150	5.178	2.498	5.099	377
Total		6.815	6.348	2.652	5.881	479

Fonte: elaborada pelas autoras, a partir dos microdados do Censo da Educação Superior INEP (2024).

Se em 2022 já havia um percentual de 61,1% de vagas ociosas, apontando um descompasso entre a oferta e a demanda por essa área de formação, só a partir da análise dos próximos levantamentos do Censo da Educação Superior que poderemos perceber o impacto gerado pelo estratosférico aumento de vagas dos cursos privados de licenciatura em dança EAD²¹. É importante registrar, como já foi apontado pelo INEP (Brasil, 2024), uma tendência geral no crescimento da ociosidade de vagas no Ensino Superior, com distintas proporcionalidades entre os cursos, marcando uma redução na demanda por essa formação no Brasil, principalmente, pós-pandemia. Isso se dá por uma conjunção de fatores, como a perda do poder aquisitivo da população para arcar com os custos das faculdades priva-

.....

- 20 Inclui cursos de graduação, presenciais e/ou a distância com pelo menos um aluno matriculado na data de referência do Censo da Educação Superior. Os termos aqui usados correspondem às definições presentes no Resumo Técnico do INEP (2012): Inscritos - Número de participantes em processo seletivo de curso no ano de referência do Censo; "Ingressantes" corresponde ao somatório de vínculos de aluno a um curso superior que possui ano de ingresso igual ao ano de referência do Censo; "Matrículas" corresponde ao somatório de vínculos de aluno a um curso superior igual a "cursando" ou "formado"; "concluintes" corresponde ao somatório de vínculos de aluno a um curso igual a "formado".
- 21 No momento da revisão final deste artigo, foi publicado o Decreto nº 12.456/2025, que estabelece novas políticas para a Educação a Distância, vedando no artigo 9º a oferta de cursos de licenciatura EAD. Entretanto, cria no artigo 12º, a categoria de cursos semipresenciais, os quais devem ofertar 30% da carga horária com atividades presenciais, 20% por atividades presenciais ou síncronas mediadas e o restante da carga horária das atividades a ser definida pela IES. Ou seja, ao mesmo tempo que essa resolução barra a oferta da licenciatura EAD, o modelo semipresencial abre brechas para que se reconfigure a oferta de licenciaturas de EAD.

das e/ou manutenção do estudante no Ensino Superior, ou pela necessidade de entrada no mercado de trabalho dos jovens para colaborar com a renda familiar.

Esse cenário aponta perspectivas para o campo da dança, as quais não são excludentes. Compreendemos que poderá ocorrer um aumento gradual na demanda pela formação em cursos de graduação em dança, com a regulamentação da profissão, desde que também ocorra a expansão dos cursos presenciais em regiões que ainda não possuem a oferta dessa formação. Além disso, cabe às universidades e unidades de ensino que possuem cursos em andamento, redimensionarem as vagas ofertadas, equacionadas a partir das regras internas, da infraestrutura e, principalmente, da relação entre demanda, vagas, quantitativo de docentes e as especificidades dos componentes de seu desenho curricular, visando garantir a qualidade da formação e as singularidades da área. Consideramos que o baixo percentual de ocupação das vagas também está relacionado à baixa atratividade do setor, aos baixos rendimentos, a informalidade das relações trabalhistas e na incerteza quanto à inserção de egressos no mundo do trabalho. Ou seja, uma equação que ainda busca o seu equilíbrio, mas que necessita também de outros critérios qualitativos para sua regulação.

NOTAÇÕES PARA OUTROS MOVIMENTOS DA DANÇA, MAS QUE NÃO SE CONFIGURAM COMO A DERRADEIRA PROBLEMATIZAÇÃO: COMO GARANTIR OS CAMPOS DE TRABALHO DOS EGRESSOS DOS CURSOS DE DANÇA E, EM ESPECIAL, DOS LICENCIADOS?

As notações aqui apresentadas sobre a dança no Ensino Superior geram relações diretas com o campo de trabalho, especialmente dos licenciados. A inserção nos mercados de trabalho é uma questão pouco debatida na área da dança, apesar de tramitar na Câmara dos Deputados o Projeto de Lei (PL) nº 4.768/2016, que visa regulamentar a profissão da dança. Esse PL indica a necessidade de reconhecimento do ofício profissional para aqueles que são portadores de diplomas de curso superior, de cursos técnicos ou que tenham atestados de capacitação profissional a serem fornecidos pelos órgãos competentes, cujos regramentos ainda serão definidos.

Além da falta de regulamentação profissional, uma dificuldade encontrada na discussão sobre o trabalho refere-se à invisibilidade do(a) trabalhador(a) da dança, que atua preponderantemente na informalidade, implicando também em raros dados oficiais²² sobre o setor. Para se ter noção desse cenário, num recente levantamento sobre o trabalho na dança, para uma pesquisa em andamento feita pela pesquisadora Verônica Ferreira²³, no âmbito do OIAPODAN, foram analisados os microdados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD-C), referente a quatro trimestres do ano de 2023, numa amostra composta por 1.900.989 observações, de todos os estados brasileiros. Dentre as ocupações pertencentes ao grupo Artistas Criativos, foram identificados somente 17 registros referentes a bailarinos e coreógrafos, correspondendo só a 0,94% desse grupo. Esse dado também reforça, mais uma vez, a grande informalidade do setor.

No âmbito do ensino superior, também são poucos os estudos realizados sobre o perfil de egressos de dança (Bastos, 2019; Contreiras, 2012; Pereira; Strazzacappa, 2024; Santos, 2016; Souza; Pereira; Icle, 2015, dentre outros) e sua inserção no trabalho. Sabemos que os egressos atuam no ensino formal e não formal, além da atuação artística, entretanto, como a maioria são oriundos das licenciaturas, indaga-se onde estes atuam e quais são as condições de trabalho²⁴, visto os entraves encontrados para a participação em concursos públicos, já que a formação de professor de dança nem sempre aparece no rol de diplomas aceitos e nem em vagas disponibilizadas para a disciplina arte, em muitos editais estaduais e municipais.

Outra problemática identificada, como já citado, refere-se ao frequente uso do termo Educação Artística por secretarias de educação em concursos públi-

.....

22 Uma das ações dos Núcleos do OIAPODAN (Brasil, Argentina e Portugal) refere-se a um levantamento, em execução, visando identificar os dados existentes sobre a dança em bases de dados oficiais de cada país.

23 Doutora em Economia, professora na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e pesquisadora associada ao OIAPODAN.

24 Encontra-se em desenvolvimento a pesquisa “A inserção no mercado de trabalho de egressos de cursos de graduação em dança (2013-2023)”, através do Núcleo Brasil do OIAPODAN, com a participação de pesquisadores de seis Universidades e um Instituto Federal (UFBA, UFU, UFPEL, UNICAMP, UFG e IFG), com a colaboração de uma rede de bolsistas de Iniciação Científica, financiados pelo CNPq, FAPEMIG, UFBA, UFU e UFPel. Na segunda etapa da pesquisa será aplicado um questionário *on-line* e autoadministrado. Essa investigação é um dos subprojetos do Núcleo Brasil como parte do projeto em andamento “As condições do trabalho na dança em países ibero-americanos”.

cos e na designação do componente curricular, contradizendo a LDB nº 9.394/96 que denomina essa área como Arte. Isso pode ser exemplificado pela Secretaria Municipal de Educação de Salvador (SMED), cujos editais para abertura de novas vagas de professores para o ensino Fundamental oscilam entre as terminologias Arte/Dança (Edital nº 02/2010) e retrocede para Professor de Educação Artística/Dança (Edital nº 002/2019), mesmo permanecendo a disciplina Arte na estrutura curricular do Ensino Fundamental da SMED e tendo em dentre seus servidores públicos mais de 83 professores licenciados na área, ensinando Dança nas escolas.

Se articularmos os perfis dos egressos de cursos de graduação em dança e o campo do trabalho, pode-se verificar que a Classificação Brasileira de Ocupações – CBO (Brasil, 2025c) do Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) apresenta um rol de atuação em dança. Essas estão alocadas na família “Artistas da dança”, além de outras previstas na categoria “Dançarinos tradicionais e populares”. Além dessas ocupações tradicionalmente vinculadas ao campo da dança, vale ressaltar que os dados obtidos na pesquisa Mapeamento da Dança (Matos; Nussbaumer, 2016) desvelam que seus agentes assumem atuações alocadas em outros campos, como, por exemplo, pesquisador, figurinista, produtor, crítico de dança e gestor.

Assim, sinalizamos a necessidade de atualização tanto das ocupações da dança previstas na CBO quanto das Diretrizes Curriculares Nacionais dos Cursos de Graduação em Dança²⁵ e dos currículos de bacharelados que ainda focam, preponderantemente, na formação do dançarino e/ou do coreógrafo, necessitando que sejam incorporados conhecimentos sobre políticas culturais, gestão, curadoria, produção, dentre outros, para atender ao perfil de atuação do setor na contemporaneidade. Em relação aos cursos de licenciatura em dança, esses sempre sofreram adequações e/ou reestruturações em seus currículos para atendimento às normativas legais, mas ainda persistem as dificuldades da inserção desses egressos nas escolas públicas.

Para complexificar esse cenário, em 2025, o INEP divulgou a criação e realização de uma Prova Nacional Docente (PND), parte do Programa Mais Professores do governo federal, que tem o “objetivo de auxiliar estados e municípios a selecionarem professores para as suas redes” (Brasil, 2025e). Ou seja, os resultados

.....
25 Ver, Resolução CNE/CES nº 3 de 8 de março de 2004.

da PND poderão ser usados em substituição aos concursos públicos e processos seletivos simplificados, os quais oneram o orçamento dessas instâncias.

Dentre as áreas de ensino das linguagens de arte listadas para a realização da PND não foram incluídos os cursos de teatro e de dança, o que poderá atingir diretamente a entrada desses licenciados na escola, um dos maiores campos de trabalho da área, além do ensino não-formal.

A exclusão da Dança e do Teatro da PND gerou uma mobilização nacional de associações²⁶, pesquisadores e professores, tentando reverter essa situação. Essa exclusão foi feita tão somente a partir da perspectiva de performance quantitativa desses cursos, atrelada a métodos regulatórios que padronizam áreas distintas, sem considerar aspectos conjecturais das áreas, a isonomia entre as linguagens artísticas e a própria legislação educacional, visto que já habitamos há décadas o chão da escola.

O INEP usou como parâmetro para essa convocatória seus próprios instrumentos de regulação: os cursos de licenciatura convocados para a PND devem ter participado do Exame Nacional de Desempenho Estudantil (ENADE), cuja adesão não é feita por declaração de interesse das IES e sim por um chamamento público feito exclusivamente pelo INEP. Atrelado a isso, passados 20 anos da criação do ENADE, foi definido que só podem realizar esse Exame egressos oriundos de cursos que tenham, no mínimo, 100 cursos em funcionamento e tenham um contingente mínimo de dois mil formandos por ano (Federação de Arte Educadores do Brasil, 2025).

Assim, pelos dados aqui apresentados, a área da Dança não atinge esse critério de desempenho quantitativo para a PND, apesar de historicamente a Dança contribuir na formação de licenciados que atuam na Educação Básica e, por esse motivo, clamamos pelo direito de participação.

As problemáticas presentes no campo da formação superior em dança, enfatizadas nesta pesquisa, reforçam a necessidade de indutoras políticas educacionais que possibilitem a ampliação dos cursos presenciais em Dança no Ensino Superior brasileiro, nas IES públicas. Atrelado a isso, a expansão do agenciamento educativo-empresarial e da EAD, vinculada a exclusão dos licenciados em

.....
²⁶ Manifestos conjuntos foram emitidos pelas associações: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) e Federação de Arte Educadores do Brasil (FAEB). Mais informações em: <https://www.instagram.com/portallanda/>.

Dança da PND parecem ser parte de uma performatividade que gera notações para uma coreografia do (des)aparecimento da dança do Ensino Superior e, consequentemente, da Educação Básica, se as políticas educacionais direcionadas a área forem analisadas exclusivamente pela performatividade de desempenho (Ball, 2005), não permitindo que esse campo “menor” seja analisado quanto a sua potência de agir em processos artístico-educacionais que contribuem para a democratização do acesso às artes.

O sentido de menor como um agenciamento micropolítico também se correlaciona ao pensamento de Erin Manning (2019, p. 12), ao focar que

No entanto, enquanto gestos majoritários da macropolítica quantificam mais facilmente as mudanças ocorridas para alterar o campo, as tendências minoritárias são o que engendram as variações sutis das quais emergem as condições de toda e qualquer mudança. Ao majoritário é dado um estatuto impróprio, se considerado como o lugar em que o poder de transformação reside. Isso ocorre porque é mais simples identificar grandes mudanças do que catalogar as nuances de ritmo do menor. Como resultado, esses ritmos são descritos como secundários, ou até mesmo como insignificantes.

A dança é um território que há quase sete décadas foi sendo coletiva e socialmente referenciada, consolidando-se como massa crítica no meio universitário, com associação científica própria e produção acadêmica reconhecida nacional e internacionalmente. A atuação da comunidade acadêmica articula graduação e pós-graduação em ações artístico-educativas de formação, extensão e pesquisa, em sua maioria comprometidas com a transformação social, além de se fazer presente em espaços de representação de instâncias governamentais. Contudo, políticas educacionais baseadas somente em indicadores de regulação quantitativos, distanciam-se de uma compreensão mais ampla da função social de um setor, como a dança, contribuindo na manutenção de hierarquias, disputas e invisibilidades entre áreas do conhecimento. A ênfase na performatividade de resultados (Ball, 2005), coadunada com a lógica neoliberal, faz com que as políticas educacionais se tornem “[...] um modo de regulação dos sujeitos, forjando práticas e discursos profissionais em função da lógica do mercado e da responsabilização educacional via indicadores de resultados” (Sousa Sobrinho; Lima, 2025, p. 3).

Esse cenário só pode ser perturbado se mantivermos os agenciamentos coletivos da área da Dança na defesa da garantia da produção, da promoção e do acesso à diversidade artístico-cultural, expressa na nossa constituição, e da garantia da formação de professores especialistas para atuarem na Educação Básica, asseverando o direito de crianças e jovens ao aprendizado de processos artísticos-educacionais em Dança, assegurado pela legislação educacional brasileira. O sentido de menor (Deleuze; Guattari, 1977; Galo, 2002) em relação à área da dança se modifica quando percebemos seu agenciamento micropolítico no ato de existir e resistir.

REFERÊNCIAS

- AVRITZER, L. Sociedade Civil, Instituições Participativas e Representação: da Autorização à Legitimidade da Ação. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 50, n. 3, p. 443-464, 2007.
- BALL, S. J. Performatividades e fabricações na economia educacional: rumo a uma sociedade performativa. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 37-55, 2010.
- BALL, S. J. Profissionalismo, gerencialismo e performatividade. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 35, n. 126, p. 539-564, 2005.
- BASTOS, F. R. N. *As políticas educacionais para arte/dança e os modos de inserção do licenciado em dança no ensino público em Minas Gerais*. 2019. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- BASTOS, F. R. N.; MATOS, L. Dança à margem: as políticas educacionais para as Artes no Estado de Minas Gerais e a (des)inserção do licenciado em dança no ensino público. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 5., 2018, Manaus. *Anais [...]*. Manaus: ANDA, 2018. p.744-759.
- BRASIL. *Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior – Cadastro E-MEC*. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2025a. Disponível em: <https://emec.mec.gov.br/emec/nova>. Acesso em: 10 maio 2025.
- BRASIL. *Censo da Educação Superior de 2022*. Brasília, DF: INEP, 2024. Disponível em: https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/resumo_tecnico_censo_educacao_superior_2022.pdf. Acesso em: 5 jul. 2024.

BRASIL. *Classificação Brasileira de Ocupações*. Brasília, DF: Ministério do Trabalho e Renda, 2025b. Disponível em: <https://cbo.mte.gov.br/>. Acesso em: 5 jun. 2025.

BRASIL. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior CAPES. *Plataforma Sucupira*, Brasília, DF, 2025c. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/>. Acesso em: 10 maio 2025.

BRASIL. Decreto nº 12.456, de 19 de maio de 2025. Dispõe sobre a oferta de educação a distância por instituições de educação superior em cursos de graduação e altera o Decreto nº 9.235, de 15 de dezembro de 2017. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 20 maio 2025d.

BRASIL. Lei nº 5.692, 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 12 ago. 1971. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5692.htm. Acesso em: 25 jan. 2021.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 21 dez. 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 25 jan. 2021.

BRASIL. Projeto de Lei nº 4.768, de 2016. Dispõe sobre o ofício de profissional da dança. *Câmara dos Deputados*, Brasília, DF, 2016.

BRASIL. *Prova Nacional Docente (PND)*. Brasília, DF: INEP, 2025e. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/prova-nacional-docente>. Acesso em: 10 maio 2025.

BRASIL. Resolução CNE/CES nº 3, de 8 de março de 2004. Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Dança e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 11, 15 mar. 2004.

CIAVATTA, M. A reforma do ensino médio: uma leitura crítica da Lei nº 13.415/2017 – adaptação ou resistência?. *HOLOS*, Natal, v. 4, p. 207-222, 2018. Disponível em: <https://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/view/7152>. Acesso em: 31 maio 2024.

CONTREIRAS, C. *Mercado de trabalho e perfil profissional: egressos da Escola de Dança/ UFBA*. 2012. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

COSTA, F. N. da. Desnacionalização do ensino superior privado. *A Terra é redonda*, [s. l.] jun. 2025. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/desnacionalizacao-do-ensino-superior-privado/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

CRESWELL, J. W. *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: para uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FÁVERO, A. A.; MIKOLAICZIK, D. R. A corrosão dos cursos de licenciatura no Brasil: o tensionamento entre estado e políticas neoliberais na formação de professores. *Revista Literatura em Debate*, Frederico Westphalen, v. 19, n. 33, p. 4-19, 2024.

FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL. Comunicado FAEB - 01/2025. FAEB, [Brasília, DF], 2025.

FRIGOTTO, G. Pandemia, mercantilização da educação e resistências populares. *Germinal: Marxismo e educação em Debate*, Salvador, v. 13, n. 1, p. 636-652, 2021.

GADELHA, S. Desempenho, gestão, visibilidade e tecnologias como vetores estratégicos de regulação e controle de condutas na contemporaneidade. *Educar em Revista*, Curitiba, n. 66, p. 113-139, 2017.

GALLO, S. Em torno de uma educação menor. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 169-178, 2002.

KRISCHKE, A. M. A.; FIGUEIREDO, V. M. C. de. Os novos desafios (pós)pandemia para a formação em dança na UFG: lutas, descobertas, reinvenções e interações. *DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, Salvador, v. 8, n. 11, p. 52-66, 2023.

LEPECKI, A. Planos de composição. In: GREINER, C.; SANTO, C.; SOBRAL, S. (org.). *Cartografia: rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 13-20.

MACEDO, M. N.; ARAÚJO, M. A. D. A influência dos organismos internacionais na avaliação da educação superior brasileira. *Revista Brasileira de Educação*, Belo Horizonte, v. 27, p. 1-22, 2022.

MANNING, E. Proposições para um movimento menor. Tradução de André Arias. *MORINGA - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 10, n. 2, p. 11-24, 2019. Disponível

em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/49811>. Acesso em: 1 jul. 2023.

MATOS, L. Estudos sobre a (in)visibilidade da área da Dança no Censo Escolar da Educação Básica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 7., 2023, Brasília, DF. Anais [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança: Editora ANDA, 2023. p. 1879-1898.

MATOS, L. Breves notas sobre o ensino da dança no sistema educacional brasileiro. In: SANTOS, R.; RODRIGUES, E. *O ensino de dança no mundo contemporâneo: definições, possibilidades e experiências*. Goiânia: Kelps, 2011. p. 41-56.

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

NEPOMUCENO, L.; FERREIRA, G.; CABELLO, A. Os Marcos Evolutivos do Ensino Superior no Brasil: a trajetória do ensino a distância e as transformações recentes do período pós-pandêmico. *EAD em FOCO*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 1-23, 2025.

PEREIRA, A. C.; STRAZZACAPPA, M. Atuação profissional da(o) egressa(o) do curso de Graduação em Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG desde sua criação em 2010: um campo em construção. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 14, n. 32, p. 328-353, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/51045>. Acesso em: 8 jun. 2025.

PÉREZ, A. F. Prácticas de enseñanza emergentes en la formación dancística profesional en México durante la pandemia por COVID 19. *DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, Salvador, v. 8, n. 11, p. 94-104, 2023.

ROBATTO, L.; MASCARENHAS, L. *Nos passos da dança*: Bahia. Salvador: FCJA, 2002.

SANTOS, I. S. *Perfil de atuação do egresso da licenciatura em dança da Universidade Federal De Alagoas – UFAL*. 2016. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SAVIANI, D. Políticas educacionais em tempos de golpe: retrocessos e formas de resistência. *Roteiro*, Joaçaba, v. 45, p. 1-18, 2020. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2177-60592020000100202&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 8 jun. 2025.

SOUZA, J. B. L. de; PEREIRA, M. de A.; ICLE, G. Entre arte e docência: Um estudo sobre o perfil de egresso dos cursos de graduação em dança no Sul do Brasil. *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, Arizona, v. 23, n. 77, p. 1-22, 2015.

SOUZA SOBRINHO, A.; LIMA, L. Performatividade e políticas educacionais no Brasil: um estudo de metapesquisa. *Revista de Estudios Teóricos y Epistemológicos en Política Educativa*, Ponta Grossa, v. 10, p. 1-16, 2025. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/retepe> Acesso em: 1 jun. 2025.

UNESCO. *International Standard Classification of Education Fields of education and training 2013 (ISCED-F 2013) – Detailed field descriptions*. Paris: UNESCO: UIS, 2013. Disponível em: <https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/international-standard-classification-of-education-fields-of-education-and-training-2013-detailed-field-descriptions-2015-en.pdf>. Acesso em: 10 maio 2023.

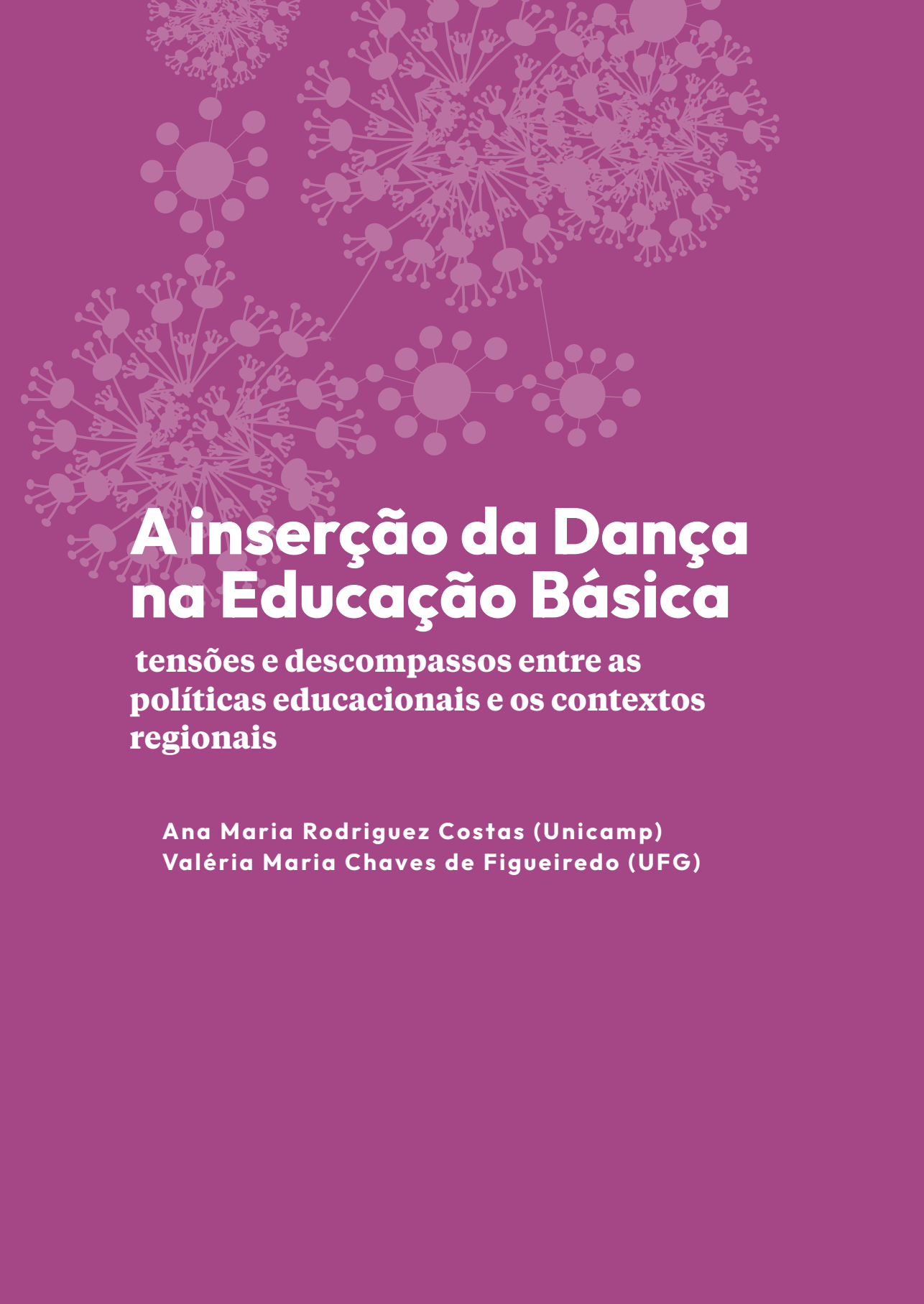
VALLE, F. P. do; IVANOFF, V. de. Dança, educação e tecnologia: a docência em tempos de pandemia. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, v. 21, n. 44, p. 1-15, 2021. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/revistadafundarte/index>. Acesso em: 30 maio 2021.

VARGAS, H. M.; ZUCCARELLI, C. A nova face da docência: uma proposta de revisão do Censo da Educação Superior. *Estudos em Avaliação Educacional*, São Paulo, v. 32, p. 3-25, 2021.

VASCONCELLOS, N. A. *Notações coreográficas: evolução e permanência*. 2018. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

VITRU EDUCAÇÃO. São Paulo, 2025. Disponível em: https://www.vitru.com.br/pt_BR 2025. Acesso em: 2 jun. 2025.

SEMESP. *Mapa do Ensino Superior no Brasil*. São Paulo: Instituto SEMESP, 2020. Disponível em: <https://www.semesp.org.br/wp-content/uploads/2020/04/Mapa-do-Ensino-Superior-2020-Instituto-Semesp.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2023.

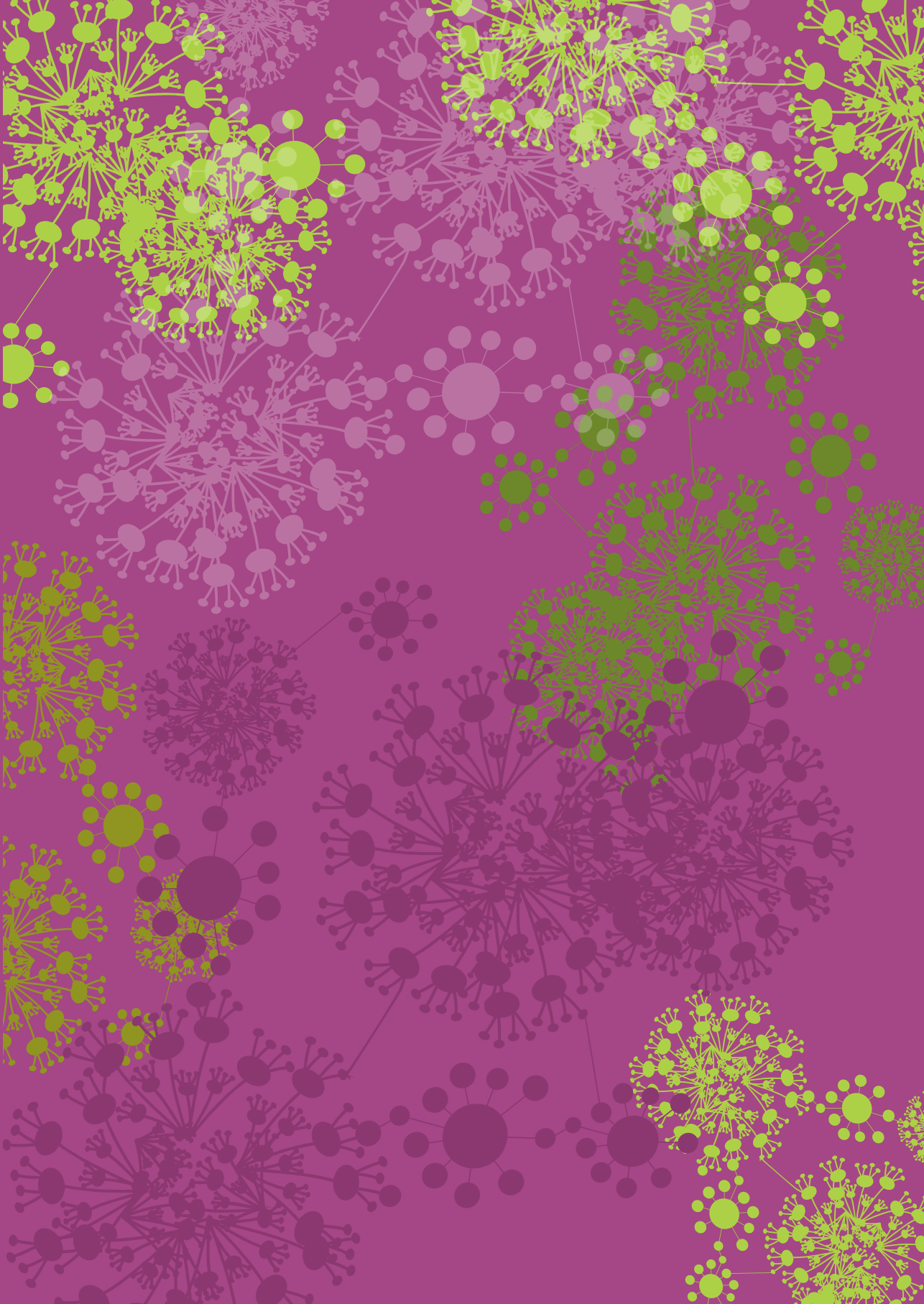


A inserção da Dança na Educação Básica

**tensões e descompassos entre as
políticas educacionais e os contextos
regionais**

Ana Maria Rodriguez Costas (Unicamp)

Valéria Maria Chaves de Figueiredo (UFG)





INTRODUÇÃO

Sabemos que as políticas públicas para a Educação Básica visam, em primeira instância, garantir o acesso, a permanência e a qualidade da educação para crianças e jovens. A Educação Básica no Brasil tem por finalidade desenvolver e assegurar aos alunos uma formação comum indispensável para o exercício da cidadania, bem como, fornecer meios para progredir no trabalho e em estudos posteriores. Nessa perspectiva, a própria Constituição Brasileira de 1988, no artigo 6º, estabelece a educação como um direito social e fundamental e, no seu artigo 206, define os princípios que norteiam o ensino brasileiro. Assim, a Educação Básica – Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio – é considerada obrigatória e gratuita no sistema público, sendo um dever do Estado e da família.

É bastante difícil problematizar a dança na Educação Básica. Ainda hoje vivenciamos um cenário dicotômico: por um lado, verifica-se a inclusão da área na legislação, nas diretrizes curriculares, na disciplina Arte e em projetos educativos; por outro lado, vivemos tempos difíceis, marcados pelo avanço da desinformação, do reforço de estereótipos, do encaminhamento inadequado das políticas educacionais, fatores que impactam na exclusão da Dança nas escolas brasileiras. Além disso, enfrentamos ainda os condicionamentos instrumentalistas, tecnicistas e reducionistas da dança.

Temos clareza sobre a importância da área na construção de sentidos e pertencimentos, nos processos de conscientização e produção de conhecimentos individuais e coletivos. A dança dá corpo e voz ao estudante que aprende a se expressar como sujeito de sua história, a estabelecer relações críticas frente às dificuldades e se entender como agente transformador. Vivenciar o corpo como campo de multiplicidades, de polissemias, de diálogos plurais e dialéticos, enfim são muitas as possibilidades educativas da dança na escola.



Podemos refletir que a sua chegada na universidade e a institucionalização dos cursos de formação superior em dança, nos quais as licenciaturas estão voltadas para atuação na escola básica e em especial na rede pública, trouxeram novas possibilidades e novos campos de atuação alargando os horizontes da prática docente. A escola nos provoca sim a formular outras perguntas e encontrar suas respostas e, deste modo, novos confrontos e desafios se pronunciam.

Assim, apresentamos aqui algumas reflexões que consideramos urgentes, fundamentadas em legislações e políticas educacionais, com foco em dados regionais, com o intuito de que sejam tomadas como indicadores relevantes para a compreensão de determinadas realidades atuais e dos desafios prementes para a dança na Educação Básica. Reconhecemos que se trata de um debate amplo e complexo, mas optamos por começar a discussão a partir de recortes que julgamos necessários. São mapas iniciais sobre como vem se dando a inserção da dança e de professores especialistas em localidades das Regiões Centro-Oeste e Sudeste – em contextos relacionados à atuação das autoras, ambas pesquisadoras vinculadas ao Observatório Ibero-Americano de Políticas para Dança (OIAPODAN).

A PRESENÇA DA DANÇA NA LEGISLAÇÃO EDUCACIONAL BRASILEIRA: CONQUISTAS E FRAGILIDADES

Até a primeira metade do século XX, o ensino de artes era oferecido basicamente por instituições particulares e artistas independentes; as aulas de artes eram ministradas pontualmente em algumas escolas privadas, mas não estavam presentes dentre os componentes curriculares propostos para a Educação Básica ofertada nas escolas públicas. Na década de 1940 surgem as “Escolinhas de Artes”¹, voltadas à formação artística de crianças, adolescentes e mais tarde, também de adultos; ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970, esses espaços educacionais não formais se consolidam em diferentes estados brasileiros o que resulta no Movimento Escolinhas de Arte (MEA) que irá desempenhar papel significativo na inclusão do ensino da Arte na educação formal e na capacitação de arte-educadores e professores para a área.

.....
1 Um estudo histórico detalhado acerca do ensino das artes no Brasil pode ser encontrado em: Barbosa (2020).

Apenas na década de 1970 – paradoxalmente, em um período de ditadura militar no país – conquista-se a obrigatoriedade da Arte no currículo de todo ensino básico com a formulação e homologação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1971, Lei nº 5692/71 (Brasil, 2020), ainda com o nome de Educação Artística. A obrigatoriedade da disciplina gera uma demanda por professores habilitados a lecioná-la, o que incrementa o surgimento de cursos de licenciatura curta² em Educação Artística dirigidos a formar professores polivalentes, ou seja, que pudessem ministrar dança, teatro, música e artes visuais. As licenciaturas curtas duravam, em geral, dois anos e podiam ser complementadas por meio de habilitações específicas em uma dessas quatro linguagens, por meio de cursos com a duração de um a dois anos, resultando em uma licenciatura plena.

Em um contexto marcado por importantes acontecimentos internacionais³ em prol da democratização da educação, bem como por manifestações e lutas pela redemocratização e pela valorização do ensino de arte no cenário nacional, foi elaborada, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), nº 9.394/96. Cumpre dizer que o processo de elaboração⁴ da LDB foi marcado por intensos debates e conflitos entre diferentes setores da sociedade, refletindo distintas concepções sobre o papel do Estado na educação, o currículo, a formação de professores, a gestão educacional, entre outros temas. Duas grandes forças se delinearam em projetos antagônicos de educação: de um lado, a defesa da educação pública, com acesso

.....
2 Inúmeros cursos de licenciatura curta foram criados durante as décadas de 1970 e 1980, como uma medida emergencial para suprir a carência de professores na Educação Básica em diferentes áreas do conhecimento.

3 Destacam-se:
UNESCO. *Declaração Mundial sobre Educação para Todos: satisfação das necessidades básicas de aprendizagem*. Conferência Mundial sobre Educação para Todos, Jomtien, Tailândia, 5 a 9 de março de 1990. Paris: UNESCO, 1990. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127583>. Acesso em: 21 jun. 2025.

UNESCO. *Declaração de Salamanca e linha de ação sobre necessidades educativas especiais*. Conferência Mundial sobre Necessidades Educativas Especiais: acesso e qualidade, Salamanca, Espanha, 7 a 10 de junho de 1994. Paris: UNESCO, 1994. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000098427>. Acesso em: 21 jun. 2025.

UNESCO. *Educação: um tesouro a descobrir*. Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI, presidida por Jacques Delors. 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 1999. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114651>. Acesso em: 21 jun. 2025.

4 Um estudo aprofundado sobre esse processo pode ser encontrado em: Saviani (2016).

universal e gratuito às diferentes etapas da escolarização; de outro, alinhada à perspectiva neoliberal, a defesa da ampliação do espaço da iniciativa privada na oferta e na gestão educacional.

A obrigatoriedade do ensino de Arte na escola é instituída pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), a Lei nº 9.394 de 1996 (Brasil, 2010), que também estabelece como exigência a licenciatura plena para os professores que irão atuar na Educação Básica. Importante destacar que, a Arte passa à condição de componente curricular obrigatório na Educação Básica, mas sem uma especificação sobre as linguagens artística no corpo desta lei, aspecto esse que só é referenciado nos documentos dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), criados no final da década de 1990, no qual constam as especificidades de cada uma das linguagens artísticas:

Os PCNs apresentam propostas curriculares organizadas por disciplinas, não possuindo caráter de obrigatoriedade; são publicados três diferentes documentos, um para cada etapa da formação básica: Fundamental I (1a a 4a série) – publicado em 1997, Fundamental II (5a a 8a série) – publicado em 1998 e Ensino Médio – publicado em 2000. Em todos eles o componente Artes é dividido em quatro áreas de conhecimento, denominadas linguagens – Artes Visuais, Dança, Música e Teatro (Costas *et al.*, 2018, p. 130).

Apenas em 2016, com a promulgação da Lei nº 13.278, instituiu-se que “as artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo” (Brasil, 2016a). Corrêa, Hoffmann e Jesus (2018) destacam que antes dessa versão, em 2008 foi sancionada a Lei nº 11.769 que tornou a música conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, no ensino de artes na Educação Básica. Esta obrigatoriedade perdurou por 8 anos até a promulgação da Lei nº 13.278.

Cumprе salientar que, desde a formulação da LDB em 1996, o § 2º do artigo 26 – que trata dos componentes curriculares da Educação Básica⁵ – vem passando por alterações que indicam tanto retrocessos quanto avanços, estes últimos resultantes da intensa mobilização de artistas, educadores e pesquisadores das artes em todo o país.

.....

5 Um estudo aprofundado sobre esse processo pode ser encontrado em: Saviani (2016).

Na redação dada pela Lei nº 12.287, de 2010, tem-se no § 2º do artigo 26: “O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da Educação Básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (Brasil, 2010). Em 2016, a partir da Medida Provisória nº 746/2016 (Brasil, 2016b), o trecho “nos diversos níveis da Educação Básica” é substituído por “da educação infantil e do ensino fundamental”, desobrigando a oferta do ensino de Arte para o Ensino Médio da Educação Básica nas escolas brasileiras. Em 2017, a Lei nº 13.415, converte a medida provisória e o § 2º retoma, de certo modo, o direcionamento dado em 2010 tendo como redação: “O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da Educação Básica” (Brasil, 2017a). No entanto, observa-se a ausência de um detalhamento quanto ao cumprimento dessa obrigatoriedade no percurso formativo escolar.

As mudanças curriculares se fizeram em um outro ritmo; após duas décadas, os Parâmetros Curriculares Nacionais foram substituídos pela Base Nacional Comum Curricular, a BNCC⁶. E, esse processo de mudança implicou em mais um retrocesso: na formulação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) para a Educação Infantil e o Ensino Fundamental (Brasil, 2017b), sob uma perspectiva francamente reducionista, a Arte torna-se um componente curricular da área de Linguagens e as diferentes linguagens artísticas que a constituem passam a ser tratadas como “unidades temáticas”.

Na BNCC de Arte, cada uma das quatro linguagens do componente curricular – Artes visuais, Dança, Música e Teatro – constitui uma unidade temática que reúne objetos de conhecimento e habilidades articulados às seis dimensões apresentadas anteriormente. Além dessas, uma última unidade temática, Artes integradas, explora as relações e articulações entre as diferentes linguagens e suas práticas, inclusive aquelas possibilitadas pelo uso das novas tecnologias de informação e comunicação (Brasil, 2017b, p. 197).

.....

6 A BNCC para as etapas da Educação Infantil e do Ensino Fundamental foi instituída pela Resolução CNE/CP nº 2, de 22 de dezembro de 2017 e a BNCC para a etapa do Ensino Médio foi instituída no ano seguinte pela Resolução CNE/CP nº 4, de 17 de dezembro de 2018.

A BNCC não determina que todas as linguagens sejam trabalhadas simultaneamente em todos os anos, mas indica que as diferentes unidades temáticas sejam contempladas ao longo das diferentes etapas de ensino da Educação Básica.

Quanto à unidade temática “Artes integradas”, sua inclusão na BNCC tem reforçado uma compreensão errônea do professor de Arte como um profissional multifuncional, capaz de ensinar todas as linguagens artísticas, refutando-se a especificidade de sua formação em um curso de licenciatura em Artes Visuais, Dança, Música ou Teatro. Sob tal perspectiva, verifica-se a reaparição do fantasma da polivalência, fenômeno presente em algumas redes de ensino em que professores formados em uma linguagem são designados a ensinar as demais, para as quais não foram formados, o que implica na precarização do trabalho docente e compromete a própria qualidade do ensino do componente curricular Arte.

Para complexificar, na BNCC, a Dança também é abordada no componente curricular da Educação Física, o que tem gerado inúmeros desvios sobre quem pode ensinar dança nas escolas e sobre sua constituição como área de conhecimento das artes.

A atual formulação do § 2º do artigo 26 e as diretrizes da BNCC para o ensino de Arte configuram um referencial incerto e pouco preciso, o que permite interpretações convenientes às concepções das secretarias de educação estaduais e municipais, a respeito da relevância da área e, consequentemente, da maior ou menor presença da Arte nas escolas, bem como da necessidade de que seu ensino seja realizado por professores licenciados em Artes Visuais, Dança, Música ou Teatro.

No artigo *Estudos sobre a (in)visibilidade da área da Dança no Censo Escolar da Educação Básica*, Matos (2023) analisa as distorções no ensino de Arte na Educação Básica, especialmente no que diz respeito à formação docente e à disciplina efetivamente lecionada pelos professores. Segundo a autora, dos 2,2 milhões de docentes em atuação em 2020, 21,8% declararam ensinar Arte. Dentre esses, 88,5% possuíam licenciatura. No entanto, ao se observar a área de formação, apenas 9,1% (cerca de 37.300 professores) tinham licenciatura em uma das linguagens artísticas. Especificamente em relação à Dança, apenas 1% desses docentes possuíam formação específica na área (Matos, 2023).

Quanto à formação inicial de professores, paralelamente às alterações na LDB e à produção de referenciais curriculares para a Educação Básica, tem-se a formulação das Resoluções do Conselho Nacional de Educação (CNE); tais docu-

mentos irão parametrizar a elaboração dos currículos dos cursos de licenciatura em todo território nacional, incluindo os cursos de dança. Aqui, as disputas políticas mostram-se igualmente acirradas; por um lado, as Instituições Privadas – que têm amplo predomínio na oferta de vagas no Ensino Superior – disputam por formatos de curso de baixo custo em detrimento de qualquer preocupação com a qualidade do ensino; por outro lado, a depender das forças políticas que ocupam o poder executivo, tais resoluções podem ser mudadas de modo brusco, sem consultas democráticas aos setores envolvidos.

Em menos de uma década, foram lançadas três diferentes Resoluções do Conselho Nacional de Educação (CNE) relativas à formação inicial de professores: Resolução CNE/CP nº 2/2015, Resolução CNE/CP nº 2/2019 e Resolução CNE/CP nº 4/2024, em vigor. Tomando por referência (ANFOPE, 2024) encontro realizado em maio de 2024, promovido pela Associação Nacional pela Formação dos Profissionais da Educação - ANFOPE com outras organizações⁷ representativas de docentes e pesquisadores, foi possível verificar uma boa receptividade à resolução de 2015, que vigorou por pouco tempo e foi derrubada pela resolução de 2019, neste caso, acusada de ser demasiadamente prescritiva e de reduzir a autonomia das instituições formadoras e com foco excessivo em competências e habilidades, com menor ênfase na formação crítica e reflexiva. Já a resolução de 2024 foi bastante criticada: apesar de incorporar elementos das resoluções anteriores, mantém uma abordagem pragmática e utilitária, com foco na BNCC, o que pode limitar a formação crítica dos docentes; não aponta para a importância da formação continuada; apresenta uma concepção de extensão restrita ao contexto escolar e, portanto, contraditória com a legislação vigente sobre a curricularização da extensão no ensino superior.

É notório o descompasso entre as alterações da LDB, das diretrizes curriculares e das resoluções para a formação de professores, transformações que deveriam ser devidamente orquestradas por políticas nacionais de Educação de curto, médio e longo prazo, articuladas e alinhadas com políticas traçadas nos âmbitos estadual e municipal com ampla participação de órgãos representativos dos setores envolvidos.

.....

7 Associação Nacional de Política e Administração da Educação (ANPAE), Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED) e Fórum Nacional de Diretores de Faculdades/Centros/Departamentos de Educação ou Equivalentes das Universidades Públicas Brasileiras (FORUMDIR).

A seguir, com o intuito de verificar as divergências de entendimento sobre a inserção do ensino de Arte/Dança na Educação Básica por parte das secretarias municipais e estaduais de educação, em contraste com o que determina a própria LDB, apresentamos como vem se dando a inserção da Dança e de professores especialistas em três contextos regionais em que nos inserimos como professoras e pesquisadoras.

A DANÇA NA REDE ESTADUAL DE ENSINO DE SÃO PAULO E NA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DE CAMPINAS: DADOS INICIAIS E FORMAÇÃO DE REDES

A Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, é a única universidade pública que oferece os cursos de bacharelado e licenciatura em Dança no estado de São Paulo, constituindo-se como instituição educacional responsável pela formação de artistas, pesquisadores e parte significativa dos professores que atuam na rede pública estadual e nas redes de diversos municípios do estado.

Nas décadas anteriores, duas importantes investigações foram realizadas sobre a inserção de egressos do Curso de Dança da Unicamp no mercado de trabalho. A primeira, conduzida pela artista-pesquisadora Lilian Vilela (2009), ela própria egressa do referido curso; e a segunda, por Daniela Gatti (2016), também artista-pesquisadora e professora do Curso de Dança da Unicamp. Em ambas as pesquisas, identificou-se uma presença expressiva de egressos atuando no campo do ensino, porém majoritariamente na educação não formal.

Especificamente sobre a situação do professor de dança no estado de São Paulo, destaca-se a pesquisa “Profissão: professor de dança”, coordenada entre 2007 e 2010 pela artista-pesquisadora Márcia Strazzacappa, também egressa do Curso de Dança da Unicamp. A investigação resultou em uma cartografia sobre o ensino de arte/dança em escolas públicas de cinco cidades do estado de São Paulo (Strazzacappa, 2011).

Reconhecendo a necessidade da continuidade de estudos sobre a inserção profissional de egressos do Curso de Dança da Unicamp, em especial, sobre seus possíveis vínculos com a educação formal, propusemos⁸ o projeto *Atuação das/*

.....
8 Este projeto foi concebido e é coordenado pela primeira autora deste artigo.

os licenciadas/os em dança no estado de São Paulo: contextos, processos e pedagogias (2022-2023). O projeto foi criado com o objetivo de fortalecer os elos entre o Curso de Dança da Unicamp e as/os licenciadas/os que atuam tanto na Educação Básica como em equipamentos culturais, visando ao fortalecimento da dança e de seu ensino no estado de São Paulo. Após dois anos de trabalho, propusemos como continuidade o projeto *A dança na educação pública no estado de São Paulo: professoras/es e(m) processos artístico-pedagógicos* (2024-2025)⁹, centrado em ações de mapeamento, contato e conexão entre licenciadas/os em dança que atuam em escolas da rede estadual de ensino de São Paulo e da rede municipal de Campinas.

Entre 2023 e 2025, realizamos uma sequência de levantamentos quantitativos preliminares sobre o total de professores atuantes na rede municipal de Campinas, o total de professores responsáveis pela disciplina de Arte e, dentro desse grupo, o número de licenciados em Dança. Também solicitamos a discriminação desses dados segundo as tipologias de contratação: estatutários e celetistas. Com base na Lei de Acesso à Informação (Lei nº 12.527/2011)¹⁰, a bolsista Joyce Miriam Brunelli, estudante do Curso de Dança da Unicamp, encaminhou diversas solicitações por meio do Sistema Eletrônico de Informações ao Cidadão (e-SIC)¹¹ da Prefeitura Municipal de Campinas, o que possibilitou a obtenção das informações desejadas.

Em março de 2024, realizamos a solicitação do número de professoras¹² de Arte licenciadas em Dança na rede e a localização das escolas em que estavam atuando. Após o levantamento das escolas em que as professoras estavam atuando, entramos em contato com a gestão escolar por e-mail para divulgar a pesquisa e encaminhar nossos contatos às professoras de Arte licenciadas em dança interessadas em participar do projeto. Essa ação resultou na criação de uma rede

.....
9 Ambos os projetos articulam ações de pesquisa, extensão e ensino e contaram com apoio da Diretoria Executiva de Apoio e Permanência Estudantil, DEAPE, que viabilizou a presença constante de duas estudantes bolsistas do Curso de Dança da Unicamp.

10 Previsto na Constituição, o direito de qualquer pessoa física ou jurídica solicitar e receber informações públicas produzidas ou custodiadas pelos órgãos e entidades públicos. A LAI também garante o direito de acesso às informações produzidas ou custodiadas por entidades privadas sem fins lucrativos que recebam recurso público para a realização de ações de interesse público.

11 Disponível em: <https://esic.campinas.sp.gov.br/index/>.

12 Escolhemos usar o artigo no feminino pois todas são mulheres.

de conexão via WhatsApp entre oito professoras licenciadas em Dança, com quem realizamos um encontro remoto em setembro de 2024.

Abaixo, apresentamos alguns dos dados coletados na última solicitação encaminhada no mês de abril de 2025 à Prefeitura Municipal de Campinas por meio da LAI. As respostas foram emitidas apenas no mês de junho, após um trâmite mediado pelo encaminhamento de recursos para detalhamento dos dados solicitados.

Tabela 1 – Quantitativo de professores da Rede Municipal de Ensino de Campinas com especificação dos professores da disciplina Arte

	ESTATUTÁRIOS	CELETISTAS	TOTAL
Total de professores/as atuantes na rede municipal de Campinas	2794	114	2908
Professores/as que atuam na disciplina Arte	118	3	121
Professores/as Licenciados/as em Dança que atuam na disciplina Arte	8	-	8
Professores/as Licenciados/as em Dança em cargos de gestão	1	-	1

Fonte: elaborada pela primeira autora a partir dos dados fornecidos pela Prefeitura Municipal de Campinas, tendo por base o mês de junho de 2025.

Tomando por referência os dados apresentados¹³, podemos inferir que os professores de Arte representam 4,16% do total de professores da rede municipal de ensino de Campinas e as 9 professoras¹⁴ licenciadas em Dança representam 0,30 % desse total. Dentre os professores de Arte, os licenciados em Dança representam 7,4%. De acordo com dados divulgados no início de 2024 pela Secretaria Municipal de Educação (Campinas, 2024), a Rede Municipal de Ensino de Campinas conta com um total de 208 unidades – sendo 163 de Educação Infantil (EMEIIs) e 45 escolas de Ensino Fundamental. Infelizmente, ainda não tivemos acesso às informações sobre o número de professores conforme sua distribuição nas diferentes etapas de ensino. No entanto, considerando que a discipli-

.....

13 Neste trabalho, não iremos explicar sobre as categorias informadas – celetistas e estatutários – nem analisar a distribuição dos professores nas mesmas.

14 A professora em cargo de gestão foi computado no número total de licenciadas em dança.

na de Arte é oferecida por professores especialistas apenas na etapa do Ensino Fundamental e que 8 licenciadas em Dança atuam em escolas distintas, é possível inferir que aproximadamente 18% das escolas de Ensino Fundamental contam com a presença de uma professora de Arte licenciada em Dança.

O último concurso público para professores da rede municipal de Campinas foi realizado em 2023. O edital ofertou um total de 65 vagas para diversos cargos na área da educação. Especificamente para a disciplina de Arte, foram disponibilizadas 2 vagas para o cargo de Professor Adjunto II – Arte, responsáveis por ministrar aulas nos anos iniciais e finais do Ensino Fundamental, conforme as diretrizes curriculares estabelecidas pela Secretaria Municipal de Educação. Dentre os pré-requisitos para o cargo de Professor Adjunto II estava indicado: Licenciatura Plena em Educação Artística ou Artes ou Artes Plásticas ou Artes Visuais. Não há menção às licenciaturas plenas em Dança, Música e Teatro; estas estão “subentendidas” como possibilidades das “Artes”. As diferentes linguagens da disciplina Arte aparecem apenas no item dedicado a informar os conhecimentos específicos a serem estudados pelos candidatos:

Conhecimentos Específicos: Ensino da arte no Brasil: história. Ensino da arte: Abordagem Triangular no Ensino da Arte. Arte como sistema simbólico não verbal: leitura e interpretação. Linguagens contemporâneas da arte. Artes Cênicas: história. Artes Cênicas: ensino. Artes Cênicas: relações entre arte e jogo. Artes Visuais: história. Artes Visuais: ensino. Artes Visuais: elementos da linguagem visual. Música: história. Música: ensino. Música: elementos da linguagem musical. Dança: história. Dança: ensino. Dança: corpo na dança. Dança: Teoria de Laban. Arte e manifestações culturais. Arte e comunicação na contemporaneidade (Campinas, 2023, p. 82).

Por motivo de nossa atuação como uma das coordenadoras do subprojeto Dança do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) da CAPES, iniciado em 2024, convivemos com três professoras de Arte licenciadas em Dança que atuam como supervisoras dos estudantes bolsistas em escolas da rede municipal de Campinas. Observamos que em consonância com as Diretrizes Curriculares de Campinas, no ensino da disciplina Arte as professoras devem abordar as demais linguagens, para além daquela que constitui sua formação específica. No entanto, observamos certa autonomia quanto ao planeja-

mento das aulas que podem, ao longo do ano escolar, centrar-se na linguagem de domínio, focalizar outras linguagens e abarcar propostas interdisciplinares.

Entre 2024 e 2025, realizamos levantamentos quantitativos semelhantes aos conduzidos na rede municipal de ensino de Campinas, desta vez na rede estadual de ensino de São Paulo. A bolsista Joyce Miriam Brunelli, estudante do Curso de Dança da Unicamp, encaminhou diferentes solicitações por meio do Sistema Integrado de Informações ao Cidadão (SIC.SP)¹⁵ – atualmente, FALA.SP.GOV.BR – para obter o número total de professores atuantes, o número de docentes responsáveis pela disciplina de Arte e, entre estes, o total de licenciados em dança. Com base nos dados coletados, estamos enviando *e-mails* às escolas da rede estadual onde foram identificados professores de Arte licenciados em Dança, com o objetivo de organizarmos uma segunda rede de conexão, por meio do WhatsApp e/ou *e-mails*, entre esses profissionais.

Apresentamos, na Tabela 2, alguns dos dados coletados na última solicitação encaminhada aos órgãos competentes do governo do estado de São Paulo por meio do FALA.SP.GOV.BR.

Tabela 2 – Quantitativo de professores da Rede de Ensino Estadual de São Paulo com especificação dos professores da disciplina Arte

	A - EFETIVO	F – ESTÁVEL	N - CLT	O - TEMPORÁRIO	P - ESTÁVEL	TOTAL GERAL
Total de professores/as atuantes na rede estadual de ensino de São Paulo	66.936	14.071	1	79.769	2	160.779
Professores/as que atuam na disciplina Arte	3.294	1.067	-	868	-	5.229
Professores/as Licenciados/as em Dança que atuam na disciplina Arte	11	-	-	6	-	17
Professores/as Licenciados/as em Dança em cargos de gestão	1	1	-	-	-	2

Fonte: elaborada pela primeira autora a partir dos dados fornecidos pelos órgãos governamentais paulistas SEDUC/CGRH/DEPLAN/CEPEA, tendo por base o mês de março de 2025.

.....

¹⁵ Disponível em: <https://fala.sp.gov.br/>

Tomando por referência os dados apresentados¹⁶, podemos inferir que os professores que atuam na disciplina Arte representam 3,25% do total de professores da rede estadual de ensino de São Paulo. Os 19 professores¹⁷ licenciados em dança representam 0,36% dos professores atuantes na disciplina Arte e 0,01% do total de professores da rede. Até o momento, não foi possível correlacionar a distribuição de licenciados em dança por escola com o número total de escolas no estado.

O último concurso da rede estadual de ensino de São Paulo, para o cargo de professor efetivo, foi realizado em 2023 (São Paulo, 2023). Foram abertas 15.000 vagas para todas as disciplinas; destas, foram oferecidas 329 vagas de ampla concorrência para a disciplina de Arte, sendo 135 para jornada expandida de 40 horas semanais e 194 para jornada completa de 25 horas semanais. Chama a nossa atenção o fato de que, diferentemente das demais disciplinas que compõem o currículo da Educação Básica, não foram reservadas vagas para candidatos com deficiência concorrentes à disciplina de Arte.

Cabe ressaltar que no edital para esse concurso (São Paulo, 2023) nas tabelas em que é informado o número de vagas por diretoria de ensino, a disciplina “Arte” é nomeada como “Educação Artística”. Quanto aos pré-requisitos, os candidatos para a disciplina - neste caso, está nomeada como “Arte” -, exige-se que sejam portadores de diploma de: “a) Licenciatura em Educação Artística; b) Licenciatura em Arte, em qualquer das linguagens: Artes Visuais, Artes Plásticas, Design, Música, Teatro, Artes Cênicas e Dança; c) Licenciatura em Linguagens e Códigos – Arte; d) Licenciatura em: Música / Educação Musical” (São Paulo, 2023, p. 14).

No detalhamento do perfil, espera-se do professor de Arte

enquanto profissional da Área de linguagens e suas Tecnologias, o domínio dos processos de ensino e de aprendizagem das linguagens artísticas – Artes Visuais, Dança, Música e Teatro – que constituem o componente curricular e que articulam infinitas possibilidades de

.....

16 Quanto aos dados coletados, neste trabalho, não iremos explicar sobre as categorias informadas, nem analisar a distribuição dos professores nas mesmas; por hora, apenas destacamos o volume de contratações temporárias.

17 Os dois professores que estão em cargo de gestão foram computados no cálculo total dos licenciados em dança.

expressão, gerando experiências amplas e complexas, suscitando um tipo particular de conhecimento (São Paulo, 2023, p. 86, grifo nosso).

Atuando no ensino de linguagens que não correspondem à sua formação específica, os professores de Arte da rede estadual de ensino de São Paulo enfrentam inúmeros desafios para manter a qualidade do processo de ensino-aprendizagem. Essa precarização nas condições de trabalho também se evidencia no regime de contratação dos professores de Arte licenciados em Dança, uma vez que um terço deles atua na categoria “O – temporária”. Chama a atenção, ainda, o fato de que quase metade do total de professores da rede esteja contratada sob essa mesma categoria, conforme os dados apresentados na Tabela 2.

Nesse momento, a rede pública do estado de São Paulo torna-se referência de uma política educacional da plataformização do ensino. O cotidiano de professoras e professores tem sido inteiramente pautado por plataformas digitais nas quais estão “depositados” conteúdos organizados em planos de aula padronizados que devem ser seguidos rigidamente. O cumprimento desse planejamento, assim como o controle da frequência e da realização das tarefas pelos estudantes, também tem sido monitorado por ferramentas digitais. Em decorrência, o ensino da disciplina Arte tem sido conduzido, majoritariamente, com ênfase na mera transmissão de informações *sobre* as artes, seguindo uma distribuição bimestral dos estudos de cada uma das quatro “unidades temáticas”: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro.

Em uma análise inicial, ao correlacionarmos os dados das redes municipal de Campinas e estadual de São Paulo, identificamos dois aspectos relevantes em comum: a ausência de vagas específicas para Dança, Artes Visuais, Música e Teatro dentro do total destinado à disciplina de Arte nos concursos públicos; e a concepção de que o professor de Arte deve ministrar conteúdos de diferentes linguagens artísticas, independentemente de sua formação específica – ainda que essa prática se concretize por meio de planejamentos curriculares distintos em cada contexto.

Embora ainda não tenhamos um levantamento preciso sobre o número de professores das áreas de Artes Visuais, Teatro e Música, é possível afirmar que os(as) licenciados(as) em dança representam uma pequena parcela do total de docentes da disciplina de Arte e, de forma ainda mais significativa, do total de professores nas duas redes de ensino.

ALGUMAS PERSPECTIVAS DA REDE ESTADUAL DE ENSINO DE GOIÁS

Trazemos aqui algumas problematizações, a partir de dados do estado de Goiás, no intuito de compreender questões atuais da dança no campo da escola. Porém, sabemos das lacunas existentes com relação a dados disponíveis e públicos, informações estas fundamentais para se (re)conhecer sobre as condições reais de trabalho, de carreira, de valorização dos professores de arte, em especial aqui dos professores de dança.

Nesse sentido, nosso primeiro recorte foi utilizar dados secundários, ou seja, disponíveis em trabalho de mestrado já defendido pela professora Leuzita Pires de Sousa (2022).

Pensar e refletir criticamente sobre arte/dança na nossa realidade educacional é urgente. Estamos em busca de reflexões que nos possibilitem formas para se pensar a complexa realidade educativa e formativa dos professores de dança que se dedicam à escola formal, e estamos tratando de questões profundamente imbricadas na constituição de conhecimentos em suas amplas dimensões. Por isso, problematizar sobre a constituição do campo de conhecimentos denominado Arte/Dança é sim, debater também sobre as características identificatórias relacionadas aos saberes científicos, culturais, sociais, políticos, filosóficos e artísticos.

Para além da estrutura tradicional de escola, por vezes bem rígidas entre disciplinas e grades horárias, a Arte pode adentrar este espaço não apenas preocupada exclusivamente com um dado processo de ensino-aprendizagem, mas principalmente com a formação humana, transversalizada, pluridisciplinar, pluriestética, colaborativa, subjetiva, afetiva onde impacta uma comunidade que fazem da escola *lócus* de conhecimento, de interação, de socialização, de percepção e sensibilidades.

Mas a nossa realidade ainda é distópica!

A partir de 2004, o estado de Goiás inicia discussões sobre o processo para a elaboração de uma reorientação curricular, proposta inicialmente norteadas pelos PCNs. Sua última versão de Diretrizes Curriculares, o DC/GO¹⁸ já está ancorada pela BNCC, pode ser consultada, porém não será nosso foco no momento.

.....
¹⁸ Pode ser consultado em: <https://goias.gov.br/educacao/wpcontent/uploads/sites/40/2020/08/8od-3d5d8ac56f920562e29f5ef9785df-2cf.pdf>.

Dessa forma, a trajetória do componente curricular Arte no estado de Goiás, mais precisamente na rede pública estadual de ensino apresentada por Sousa (2022), aponta para evidências relevantes dos lugares que este componente ocupa atualmente no Estado. De acordo com os dados do Censo da Educação Básica Escolar de 2021¹⁹, a rede pública do estado de Goiás em todos os seus 246 municípios, conta com unidades escolares mantidas pela Secretaria Estadual de Educação, perfazendo um total de 1.008 escolas estaduais e 493.887 matrículas.

Segundo o levantamento de Sousa (2022), em relação ao quantitativo de professores licenciados em Arte/Linguagens foram encontrados dados disponíveis na secretaria de educação do estado a partir do ano de 2022. Foram distribuídos da seguinte maneira: 214 licenciados e/ou especializados em Arte Visuais, 29 licenciados em Música, 12 em Artes Cênicas e 4 em Dança, perfazendo um total de 259 docentes. Levando em consideração que, na rede pública estadual de ensino de Goiás, há 21.930 professores regentes, sendo que deste total apenas 259 são professores de arte, ou seja 1,18%, são licenciados em Arte/Linguagens.

Figura 1 – Quantitativo de professores licenciados em Arte/Linguagens Artísticas na Rede Estadual de Ensino do Estado de Goiás (2022)



Fonte: Sousa (2022).

A pesquisa de Sousa (2022), apresenta um levantamento de dados também, quanto à oferta de vagas para Artes e as Linguagens Artísticas em concursos públicos realizados no estado de Goiás a partir do ano 2000. Esses dados fo-

.....
¹⁹ Dados disponibilizados pelo Inep (Brasil, 2022).

ram verificados através de editais publicizados. Esta delimitação para concursos específicos, se deu em atendimento a partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação nº 9394/96 (Brasil, 2010), que como já dissemos anteriormente, tornou a Arte componente curricular obrigatório, inclusive com a inclusão e distinção das linguagens artísticas: Artes Visuais, Música, Dança e Teatro.

No período entre 2000 e 2022, em Goiás, foram realizados quatro concursos públicos para preenchimento de vagas do quadro de professor no estado, sendo um em 2003, outro em 2005, mais um em 2009 e também em 2010; houve um concurso em 2018, mas que disponibilizou vagas apenas para os componentes Matemática, Biologia, Química e Física.

Tabela 3 – Ofertas de vagas nos últimos concursos em Arte e Linguagens Artísticas realizados pelo estado de Goiás, no período de 2000 a 2022

Edital Ano	Quantitativo de vagas oferecidas							
	Arte/ Educação Artística	Artes Visuais	Música	Teatro	Dança	Bandas / fanfarra	Coral	Total
Edital n.º 3 – AGANP, 17 de outubro de 2003.	392	-	-	-	-	-	-	392
Edital AGANP n.º 07/2005, de 16 de dezembro de 2005.	295	-	-	20	20	60	60	455
Edital de Abertura n.º 002/2009.	Neste certame foi criado um quadro reserva com os aprovados, 128 no total. Todos foram homologados.							128
Edital n.º 008/10/ SECTEC, 29 de março de 2010.	-	350	518	92	96	-	-	1056
Edital n.º 007 – SEAD/ SEDUC, de 15 de julho de 2022.	-	54	54	54	53	-	-	215
Total Geral								2246

Fonte: Sousa (2022).

A Tabela 3 acima, apresenta o número de vagas ofertadas nos referidos concursos para Arte/ Educação Artística e as específicas Linguagens, conforme o período analisado. No tocante à dança, houve ampliação para ofertas de vagas, no entanto, esta oferta não significou garantia de homologação, a exemplo do

concurso de 2010, no qual apenas 25,9% das vagas foram homologadas. Esse fato refletiu na constatação expressa no *Resumo Técnico do estado de Goiás – Censo Escolar da Educação Básica 2021* (Inep, 2021), que apontou que “o indicador de adequação de formação docente demonstrou que o pior resultado ocorreu para a disciplina de Arte” (Brasil, 2022, p. 43). Os dados apontam para a desestruturação e desvalorização da área, em especial para a dança, nas políticas regionais e nacionais. Podemos pensar que são muitos os desafios impostos à arte no contexto educacional brasileiro.

REFLEXÕES PROVISÓRIAS

Como procuramos evidenciar, apesar de um histórico de crescimento e fortalecimento (Corrêa; Santos, 2022; Strazzacappa, 2015) o ensino da dança no currículo escolar ainda apresenta inúmeras fragilidades. Em grande parte, essas fragilidades decorrem das contradições entre o que está previsto nas diretrizes legais nacionais e a efetivação dessas diretrizes por meio de políticas públicas nos âmbitos federal, estadual e municipal.

De modo geral, o recorte que escolhemos – as regiões aqui abordadas – aponta para problemas comuns e urgentes a serem enfrentados. O desrespeito ao cumprimento da legislação e a desvalorização da Arte como campo de conhecimento fundamental à formação na Educação Básica se materializam na formulação de editais e na baixa oferta de vagas em concursos públicos, o que impacta diretamente na manutenção de um pequeno percentual de professores da área de Dança nas redes de ensino.

Nesse exato momento, enfrentamos um novo desafio. O Ministério da Educação lançou o Edital nº 72, de 2025, referente à Prova Nacional Docente (PND), instituída pelo governo federal como parte do programa “Mais Professores para o Brasil”, cujo objetivo é valorizar a profissão docente e facilitar a seleção de professores para atuação na Educação Básica nas redes públicas federais, estaduais e municipais. No entanto, entre as 17 áreas de conhecimento contempladas não constam Dança e Teatro que foram excluídas do edital, sob a justificativa de que seus cursos de licenciatura não são avaliados pelo Exame Nacional de Desempenho dos Estudantes (ENADE), utilizado como parâmetro para a formulação da PND.

A exclusão das áreas de Dança e Teatro da PND de 2025 – decisão tomada pelo Ministério da Educação (MEC) e pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) – representa, evidentemente, um grave retrocesso educacional.

O INEP foi notificado por entidades representativas – Federação de Arte-Educadores do Brasil (FAEB), Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), Fórum Nacional de Dança (FND), Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) e Organização Paulista dos Arte-Educadores (OPAE) – a respeito das consequências da exclusão da Dança e do Teatro da PND. Em reunião dessas entidades com a Diretoria de Avaliação da Educação Superior e a Coordenadoria-Geral de Avaliação das Licenciaturas — órgãos do INEP —, os representantes informaram que não seria possível incluir novas áreas na edição de 2025 da PND. Como alternativa, foi proposta a criação de um grupo de trabalho para tratar do tema a partir de 2026.

Essa proposta não foi aceita pelas entidades supracitadas, que seguem mobilizadas e exigindo a impugnação do Edital nº 72, de 2025, por entenderem que ele ignora frontalmente a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), a qual assegura a presença das quatro linguagens artísticas – Música, Dança, Teatro e Artes Visuais – na Educação Básica brasileira. Ao basear-se exclusivamente nos cursos avaliados pelo ENADE como critério para definição das áreas contempladas na PND, o MEC e o INEP desrespeitam e colocam em risco as licenciaturas em dança e teatro existentes no país, comprometendo a inserção profissional dos egressos desses cursos na escola pública, enfraquecendo ainda mais a valorização das artes no currículo escolar e infringindo os direitos e garantias dos estudantes ao acesso a essas linguagens artísticas.

Esse cenário, ainda que preocupante, nos impulsiona a dar continuidade às pesquisas e lutas pelo fortalecimento da dança na Educação Básica.

REFERÊNCIAS

ANFOPE Nacional. [*Análise do Parecer CNE CP 04/24 – Formação Inicial*]. [S. l.], 2024. 1 vídeo (1h26min41s). Publicado pelo canal Anfope Nacional. <https://www.youtube.com/watch?v=7S1lStQphxM>. Acesso em: 20 jun. 2025.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BRASIL. *LDB: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. 4. ed. Brasília, DF: Senado Federal: Coordenação de Edições Técnicas, 2020. ISBN 978-65-5676-021-6 (PDF). Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/publicacoes/arquivos/2020/10/15/ldb-lei-de-diretrizes-e-bases-da-educacao-nacional>. Acesso em: 10 maio 2025.

BRASIL. Lei nº 12.287, de 13 de julho de 2010. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, no tocante ao ensino da arte. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 14 jul. 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12287.htm. Acesso em: 26 jun. 2025.

BRASIL. Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016. Altera o § 6º do art. 26 da Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. *Diário Oficial da União*. Brasília, DF, 3 maio 2016a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm. Acesso em: 26 jun. 2025.

BRASIL. Medida Provisória n. 746, de 22 de setembro de 2016. Institui a Política de Fomento à Implementação de Escolas de Ensino Médio em Tempo Integral, altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (LDB), e a Lei n.11.494, de 20 de junho de 2007 (Fundo do Ensino Básico), e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 23 set. 2016b. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/medpro/2016/medidaprovisoria-746-22-setembro-2016-783654-publicacaooriginal-151123-pe.html>. Acesso em: 26 jun. 2025.

BRASIL. Lei nº 13.415, de 16 de fevereiro de 2017. Altera as Leis n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, e nº 11.494, de 20 de junho de 2007, revoga a Lei nº 11.161, de 5 de agosto de 2005, e institui a política de fomento à implementação de escolas de ensino médio em tempo integral. *Diário Oficial da União*, seção 1, Brasília, DF, 17 fev. 2017a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13415.htm. Acesso em: 26 jun. 2025.

BRASIL. Ministério da Educação. Brasília, DF, 2017b. Disponível em: <https://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 10 maio 2025.

CAMPINAS (Município). *Concurso Público – Educação*: Edital nº 06/2023. Campinas: Prefeitura Municipal de Campinas, 2023. Disponível em: <https://www.campinas.sp.gov.br/uploads/pdf/746500641.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2025.

CORRÊA, J. G. F.; HOFFMANN, C. A.; JESUS, T. S. de A. Considerações sobre docência, formação e inserção da dança no espaço escolar brasileiro. *ouviroUver*, Uberlândia, v. 14, n. 1, p. 194–205, 19 jul. 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39902>. Acesso em: 17 abr. 2025.

CORRÊA, J. F.; SANTOS, V. L. B. dos. Políticas educacionais e pesquisas acadêmicas sobre Dança na Escola no Brasil: um movimento em rede. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 9, n. 1, p. 1-29, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/82443>. Acesso em: 17 abr. 2025.

COSTAS, A. M. R.; ANDRIETA, G.; TORTORELLA, L.; TENÓRIO, M.; HANADA, A. Dança na Educação Básica: reflexões sobre o papel dos licenciados em dança na construção de saberes artísticos no contexto escolar. *Conceição/Conception*, Campinas, v. 7, p. 125-180, 2018. DOI: 10.20396/conce.v7i0.8653846. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8653846>. Acesso em: 2 jun. 2025.

GATTI, D. Graduação em Dança na Unicamp: 30 anos de produção de conhecimento com o corpo e no corpo. In: SEMINÁRIO DE DANÇA DO FESTIVAL DE JOINVILLE, 9., 2016, Joinville. *Anais [...]*. Joinville: Festival de Dança de Joinville, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/353596222_00Graduacao_em_Danca_na_Unicamp_30_anos_de_producao_de_conhecimento_com_o_corpo_e_no_corpo. Acesso em: 27 abr. 2025.

INCLUA dança e teatro na Prova Nacional Docente – PND 2025: respeite as leis e valorize a arte na educação! Para: Ministério da Educação (MEC), Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), Deputados Federais e Senadores das Comissões de Educação e o Conselho Nacional de Educação (CNE). *Petição Pública Brasil*, [S. l.], 2025. Disponível em: <https://peticaopublica.com.br/?pi=BR149243>. Acesso em: 20 jun. 2025.

INEP. *Resumo Técnico do estado de Goiás: Censo Escolar da Educação Básica 2021*. Brasília, DF, 2022. Disponível em: https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/2021/resumo_tecnico_do_estado_de_goiás_censo_escolar_da_educacao_basica_2021.pdf. Acesso em: 7 jul. 2025.

MATOS, L. Estudos sobre a (in)visibilidade da área da Dança no Censo Escolar da Educação Básica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 7, 2023, Brasília, DF. *Anais eletrônicos [...]*. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2023. p. 1879-1898.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Educação. Coordenadoria de Gestão de Recursos Humanos. Edital de abertura de inscrições nº 01/2023 (Concurso público – Professor de Ensino Fundamental e Médio). São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 9 maio de 2023. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, seção I (Suplemento), 11 maio 2023. Disponível em: <https://documento.vunesp.com.br/documento/stream/MzUwMjk1NA==>. Acesso em: 21 jun. 2025.

SAVIANI, D. *A lei da educação: LDB – trajetória, limites e perspectivas*. 13. ed., rev., atual. e ampl. Campinas, SP: Autores Associados, 2016. ISBN 978-85-7496-372-3.

SOUSA, L. P. *Os desafios contemporâneos do componente curricular, arte nos anos finais do ensino fundamental do estado de Goiás*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado Acadêmico, UniMais, Inhumas, 2022.

STRAZZACAPPA, M. Profissão professor de dança: uma breve cartografia do ensino de dança no estado de São Paulo. *MORINGA - Artes do Espetáculo*, v. 2, n. 2, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/11746>. Acesso em: 6 mar. 2025.

VILELA, Lilian Freitas. Alunos egressos dos cursos de graduação em dança: onde eles estão agora? In: SEMINÁRIO DE DANÇA DO FESTIVAL DE JOINVILLE, 3., 2009, Joinville. *Anais [...]*. Joinville: Festival de Dança de Joinville, 2009.

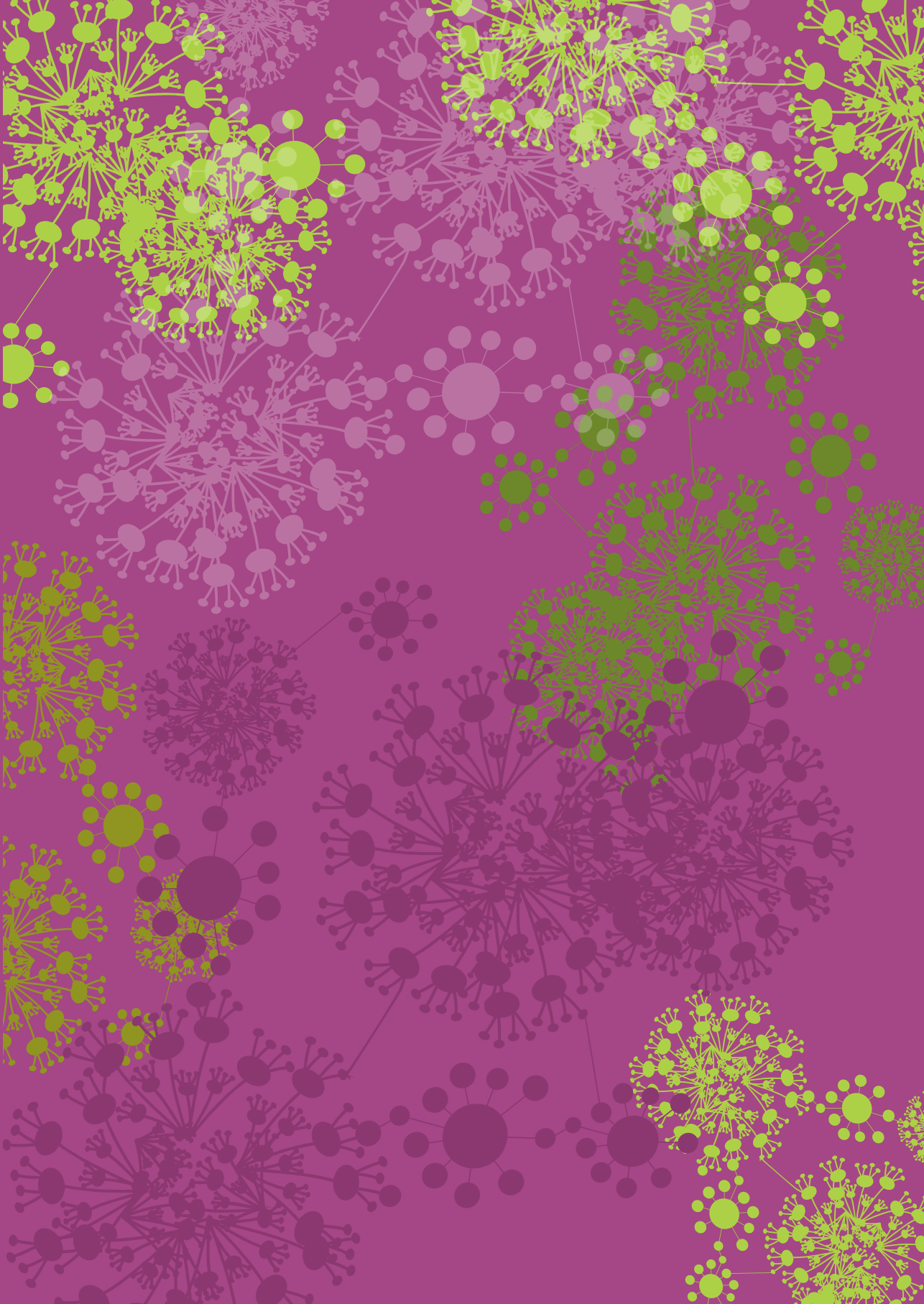


Políticas Culturais para a Dança no Brasil

**proposições setoriais e impactos em
contextos locais**

Alexandre José Molina (UFU)

Lilian Freitas Vilela (UNESP)





INTRODUÇÃO

O foco deste capítulo é analisar de que modo as políticas culturais nacionais impactam na atuação de profissionais da dança, considerando que a formulação de tais políticas na esfera federal gera desdobramentos nos modos de implementação e funcionamento em contextos locais. As reflexões aqui engendradas partem dos estudos desenvolvidos pelas pessoas autoras nos seus respectivos contextos de atuação e que se encontram nas pesquisas em andamento junto ao Observatório Ibero-americano de Políticas para a Dança (OIAPODAN)¹.

Diferentes autores têm realizado análises interessantes sobre as políticas culturais no Brasil, mas para esta reflexão tomaremos como ponto de partida a abordagem proposta pelo pesquisador Antonio Albino Canelas Rubim, da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em um de seus artigos, Rubim traça um panorama crítico das políticas culturais implementadas pelo Estado brasileiro, desde os anos 1930, até o início do governo Lula/Gil, em 2003². O autor identifica e analisa o que denomina como três tristes tradições que marcam negativamente a trajetória dessas políticas: ausência, autoritarismo e instabilidade (Rubim, 2007).

Em síntese, a “ausência” refere-se à histórica omissão do Estado brasileiro em formular e executar políticas culturais consistentes. Na visão do autor, du-

.....

1 Surge em novembro de 2023, no contexto do Grupo de Pesquisa Políticas, Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança (PROCEDA) do Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança (PPGDANÇA/UFBA), pertencente ao Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). A coordenação geral é da Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos (UFBA) e a vice-coordenação do Prof. Dr. Alexandre José Molina (UFU). Disponível em: <https://oiapodan.ufba.br/index.php/pt/>.

2 O governo Lula seguiu, por dois mandatos consecutivos, até 2010, sendo sucedido por Dilma Rousseff que se manteve no poder até agosto de 2016, quando sofreu um golpe parlamentar, ocasionando um processo de *impeachment*.



rante o Período Colonial, o Império e a Primeira República, não havia estruturas sistemáticas de intervenção estatal no campo da cultura. As culturas indígenas e africanas eram negadas, enquanto a cultura ocidental era rigidamente controlada. Somente com a Revolução de 1930 e as gestões de Mário de Andrade em São Paulo e de Gustavo Capanema no governo Vargas surgem iniciativas mais organizadas, ainda que pontuais.

O “autoritarismo”, por sua vez, marca a segunda tradição. Nos momentos em que o Estado brasileiro atua de forma mais intensa na cultura, como nos governos Vargas e durante a ditadura militar (1964-1985), essa ação ocorre sob regimes autoritários, que associam repressão, censura e propaganda ideológica às políticas culturais. Paradoxalmente, esses períodos também foram férteis em termos institucionais, com a criação de órgãos como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan)³, posteriormente denominado de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), e a Fundação Nacional das Artes (Funarte). Contudo, a instrumentalização da cultura para fins de controle social e legitimação política compromete a autonomia e a pluralidade cultural.

Já a “instabilidade”, terceira tradição identificada por Rubim, evidencia-se sobretudo no período democrático pós-1985. A constante troca de dirigentes no Ministério da Cultura (MinC) e a descontinuidade de políticas públicas fragilizam a institucionalidade cultural. A partir dos anos 1990, com a ascensão do neoliberalismo, há uma retração do Estado e uma crescente dependência das leis de incentivo fiscal, como a Lei Rouanet. Essa lógica transfere ao mercado decisões cruciais sobre o financiamento da cultura, ao privilegiar interesses empresariais, com pouca contrapartida social e forte concentração regional.

Rubim conclui que essas três tradições comprometem a consolidação de uma política cultural democrática, inclusiva e contínua no Brasil. Enfrentar esses desafios requer superar a fragmentação histórica, fortalecer o papel do Estado e promover uma gestão cultural mais participativa e descentralizada. Tais desafios foram postos ao governo Luiz Inácio Lula da Silva e Gilberto Gil, no início dos anos 2000, cujas estratégias implementadas buscavam reverter esse legado histórico.

.....
3 Criado em 1937 durante o governo de Getúlio Vargas, sob a liderança do então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Com o tempo, passou por reformulações e foi sucedido pelo Iphan, em 1970.

BREVE HISTÓRICO DAS POLÍTICAS PARA A DANÇA NO BRASIL

No contexto brasileiro atual, a instância responsável pela gestão da cultura é o Ministério da Cultura (MinC). Inicialmente, a gestão da cultura estava ligada ao setor da educação e apenas em 1985 passou a se constituir como um órgão autônomo de gestão, com status ministerial⁴. Desde então, a história do MinC é marcada por instabilidades (Rubim, 2007), sendo extinto e recriado diversas vezes ao longo do tempo, além de reduzido à condição de Secretaria Especial, migrando entre outros diferentes ministérios, conforme apontam alguns autores (Moreira; Spada, 2022; Rezende *et al.*, 2015). Finalmente, em 2023, a Cultura recupera sua condição de órgão ministerial e o MinC é recriado no atual governo do Presidente Lula.

Ainda na esfera federal, a instância responsável pela gestão e estabelecimento de políticas para a arte no Brasil é a Fundação Nacional das Artes (Funarte)⁵. Sua criação se deu em 1975, tendo como responsabilidade, atualmente, as áreas de artes visuais, circo, dança, música e teatro. Assim como o MinC, a história da Funarte é marcada por instabilidades, conforme aponta Botelho (2001). É no contexto da Funarte que se dá a gestão de ações e políticas para a dança, através da Coordenação de dança, criada em 2004 (Velloso, 2011) e subordinada à Diretoria de Artes Cênicas. A Coordenação de dança da Funarte foi estabelecida com o objetivo específico de apoiar e contribuir para o desenvolvimento da dança no país, proporcionando recursos, oportunidades e visibilidade para artistas, grupos e companhias.

A pesquisadora Marila Velloso (2011) examina criticamente a inserção da dança nas políticas culturais brasileiras no período de redemocratização até o início dos anos 2000. A autora evidencia a histórica invisibilidade da dança como linguagem artística nas esferas institucionais do Estado, especialmente no âmbito federal, marcada por uma escassa presença nas agendas públicas, baixa representatividade nos conselhos e ausência de políticas estruturantes voltadas ao setor.

.....

4 Até 1985 o campo cultural esteve vinculado ao da educação, fazendo parte, na estrutura do Estado brasileiro, do Ministério da Educação e Saúde até 1953 e do Ministério da Educação e Cultura (MEC) a partir deste ano. Em 1981 foi criada a Secretaria de Cultura no âmbito do MEC, representando um primeiro momento do reconhecimento estatal da especificidade da área cultural. Quatro anos mais tarde, pelo Decreto nº. 91.144, de 15 de março, foi criado o Ministério da Cultura (Brasil, 1985). Ver <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural>.

5 Veja mais em <https://www.gov.br/funarte/pt-br>.

Entre as principais problemáticas apontadas, destaca-se a fragilidade das estruturas de apoio à dança, que se reflete na descontinuidade de programas, na falta de institucionalização de políticas específicas e na carência de dados e diagnósticos sobre o campo. Velloso observa ainda que os editais e mecanismos de fomento existentes muitas vezes não dialogam com as necessidades reais dos fazedores de dança, prevalecendo uma lógica de competição e não de cooperação ou planejamento de longo prazo.

Os aspectos apontados por Velloso confirmam a hipótese de que o histórico das políticas para a dança no Brasil acompanha as tristes tradições levantadas por Rubim (2007) e que acabam por contornar modos de atuação que ainda insistem em permanecer, quando do desenvolvimento do setor. Ausências e instabilidades, principalmente, dificultam a identificação de prioridades para a área, a proposição e o desenvolvimento de planos de ação e o constante monitoramento e avaliação das metas que levam, por sua vez, a novos arranjos e proposições para agentes e profissionais da dança.

Por fim, Marila Velloso enfatiza a importância da organização política dos agentes da dança como estratégia para incidir sobre as decisões públicas, defendendo a construção de uma agenda coletiva para o setor. Ela também chama atenção para o papel das redes colaborativas e fóruns setoriais como formas de articulação e pressão por políticas mais democráticas e inclusivas.

No que se refere a esse aspecto indicado pela autora, vale recuperar a atuação da Câmara Setorial da Dança, em 2005, posteriormente denominada como Colegiado Setorial da Dança. Este órgão colegiado, formado por profissionais da Dança de diferentes contextos brasileiros, foi responsável pela elaboração do Plano Setorial da Dança (PSD), publicado em 2010⁶, com o objetivo de promover a dança como manifestação artística, reconhecendo sua importância socioeconômica. O documento está organizado em seis eixos:

Formação e Capacitação;
Acesso e Difusão;
Fomento e Financiamento;
Documentação e Memória;

.....

6 É possível acessar o relatório de atuação do Colegiado Setorial da Dança e conteúdo do Plano Setorial da Dança em <https://danca.cnpc.cultura.gov.br/plano-setorial/>.

Políticas de Inclusão e Diversidade; e
Internacionalização.

O Plano também aborda a importância da articulação entre os diferentes agentes do setor, incluindo governo, artistas, produtores e a sociedade civil. A implementação dessas diretrizes, contudo, está atrelada a um esforço conjunto e de um sistema de acompanhamento e avaliação das ações propostas. No entanto, muitas das diretrizes e ações propostas no PSD não foram implementadas. Além disso, o documento necessita de ampla revisão, observando as demandas atuais do setor e articulando os diferentes contextos e realidades que compõem o complexo território nacional.

FOMENTO E FINANCIAMENTO PARA A DANÇA

Um dos eixos propostos pelo PSD refere-se ao Fomento e Financiamento para a Dança no Brasil. Sobre este aspecto, além do pleito por recursos através da Lei Rouanet – que abarca os diversos setores da Cultura e não possui linha específica para a Dança –, ações públicas de fomento e financiamento para a Dança podem ser observadas no contexto da Funarte.

Nesse sentido, a Fundação propôs o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna⁷, instituído em 2006, reconhecido como uma das mais importantes iniciativas de fomento à dança no Brasil. Ao longo de sua história, o prêmio teve como objetivo incentivar a criação, a pesquisa e a difusão da dança no país, além de promover a formação e a qualificação de profissionais da área. Destinado a bailarinos, coreógrafos, companhias de dança e pesquisadores, o Prêmio Klauss Vianna, ao longo de sua existência, contemplou projetos em diferentes categorias como criação, circulação, pesquisa, formação, memória entre outros.

No que se refere ao fomento, a pesquisadora Lúcia Matos (2017) analisa a trajetória das políticas públicas federais para a dança no Brasil, com ênfase no

.....

- 7 Há outros programas de fomento propostos pela Funarte ao longo da história, mas a escolha pelo Prêmio Klauss Vianna justifica-se por sua longevidade e por apresentar bom índice de aceitação entre os agentes da Dança. Vale destacar ainda que, apesar do uso da nomenclatura “prêmio”, as bases legais do edital não o caracterizam como tal. O formato é similar à modalidade convênio prevendo, inclusive, prestação de contas, o que não caberia para premiação, conforme definido pela legislação vigente no Brasil.

papel da Funarte e no Prêmio Klauss Vianna, especificamente no período entre 2006 e 2015. A autora mostra que, apesar de avanços a partir de 2003, as ações voltadas à dança ainda se mostram frágeis, descontínuas e fortemente dependentes de editais de curto prazo, o que limita o alcance e a sustentabilidade do setor. O estudo relaciona dados do relatório do Prêmio Klauss Vianna 2006 - 2015 e da pesquisa “Mapeamento da Dança”⁸, revelando desigualdades regionais, falta de continuidade, informalidade no trabalho artístico e baixa efetividade no apoio à diversidade de produções. Matos critica ainda o predomínio da lógica do *fast-cult*, uma espécie de produção apressada para atender a prazos de editais, e a ausência de políticas estruturantes e duradouras. Como alternativa a essas problemáticas, a autora defende a construção de um programa setorial consistente, alinhado às demandas do setor e ao Plano Setorial da Dança, com foco em políticas públicas de médio e longo prazo, mais amplas e participativas.

A última edição realizada do Prêmio Klauss Vianna ocorreu em 2018. Essa edição manteve o formato tradicional de seleção por meio de edital, contemplando diversas categorias e voltado para o território nacional. Entre 2019 e 2022 não houve outra chamada do prêmio.

Em 2023, a Funarte lança o programa de difusão nacional, Funarte Rede das Artes, apresentando um conjunto de cinco editais setoriais distintos, cada um deles voltados à uma linguagem artística de atribuição da Funarte. Nesse contexto, surge a Bolsa Funarte de Dança Klauss Vianna⁹, edital que selecionou 27 propostas destinadas, exclusivamente, à realização de projetos de circuitos artísticos, que deveriam englobar a circulação de espetáculos e a produção de atividades de intercâmbio, mediação e formação no território nacional, com um valor disponível de R\$ 5 milhões.

Conforme os dados divulgados pela Funarte, essa nova edição do Klauss Vianna recebeu 488 inscrições, das quais 168 foram inabilitados, totalizando 320 projetos habilitados e analisados pela comissão de seleção. Desse montante, 48 propostas foram selecionadas, o que equivale a 15% do montante de projetos habilitados e 9,84% do montante inscrito no chamamento. A maior concentração de propostas selecionadas está na Região Sudeste (10 projetos), seguida da

8 Ver: <https://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/o-que-e-o-mapeamento/>.

9 Ver: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/funarte-rede-das-artes-2023-2013-programa-de-difusao-nacional-2013-bolsa-funarte-de-danca-klauss-vianna>.

Região Nordeste (9 projetos). As Regiões Norte e Sul vêm na sequência com 5 e 4 projetos selecionados, respectivamente. A Região Centro-Oeste contou com 3 projetos aprovados.

Esse edital contou com ação afirmativa de reserva de recursos destinada aos proponentes relacionados no projeto, portanto, ao indivíduo ou coletivo responsável pela execução da proposta e que se autodeclararam pessoas negras, indígenas e com deficiência. Do montante de projetos selecionados, 8 foram apresentados por pessoas negras (25,8% dos selecionados), 3 projetos por pessoas indígenas e 3 projetos por pessoas com deficiência, o que equivale a 9,7% dos selecionados em cada uma dessas duas últimas categorias.

É possível observar a preocupação da Funarte em qualificar ações afirmativas e ampliar o alcance do Klauss Vianna nesta última edição, buscando uma distribuição mais igualitária dos recursos. No entanto, o valor disponibilizado ainda é restrito quando comparado à demanda apresentada e a concentração de projetos na Região Sudeste permanece, ainda que a proporção comparativa com as Regiões Norte e Nordeste seja menor que em edições anteriores do programa.

Antes do lançamento do programa Funarte Rede das Artes, a Fundação lançou o Funarte Retomada, disponibilizando editais com recursos para as suas cinco áreas de atuação. O edital da Dança¹⁰ contou com R\$ 3,6 milhões, distribuídos em três categorias: R\$ 50 mil, R\$ 100 mil e R\$ 150 mil, prevendo a seleção de projetos propostos no campo da criação ou renovação de obras artísticas; formação; pesquisa e reflexão; residência e intercâmbio; e preservação de acervos e memória.

De acordo com a Funarte, o edital de Dança recebeu 2.049 inscrições de projetos, dos quais 152 foram inabilitados (7,4%), totalizando 1.897 projetos habilitados e analisados (92,6%) pela comissão de seleção. A maior parte das propostas inscritas (61,4%) se deu de forma individual e como pessoa jurídica (58,8% do total de habilitados). 47,9% das propostas habilitadas foram apresentadas por pessoas brancas e 1,6% por pessoas indígenas. Ainda sobre classificações de raça, o edital propôs outras duas categorizações: negro/pardo, com 26,7% de propostas em relação ao montante de habilitados e negro/preto com 20,9%. O resultado, por sua vez, reflete esta lógica de propositores, sendo: 42,1% de propostas selecionadas apresentadas por pessoas brancas, 7,9% por pessoas indígenas, 31,6%

.....
¹⁰ Ver: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/edital-funarte-retomada-2023-danca>.

por pessoas negras/pardas e 18,4% por pessoas negras/pretas. Se somadas as categorias negro/pardo e negro/preto, temos um montante de 50% de propostas selecionadas. Quanto à distribuição regional, 31,6% das propostas selecionadas são da Região Nordeste, seguidas de 26,3% da região Sudeste, 18,4% do Norte, 15,8% do Sul e 7,9% da região Centro-oeste.

Observando os dados dos editais de Dança dos programas Funarte Rede das Artes e Funarte Retomada, é possível identificar problemáticas similares às aquelas apontadas por Lúcia Matos, quando da análise do Prêmio Klauss Vianna entre 2006 e 2015, ou seja, 10 anos depois, em escala nacional, esses dois editais alcançaram uma pequena parcela de agentes da dança. Os desafios são enormes: o índice de inabilitação para o Funarte Rede das Artes, por exemplo, foi de 34,43%. Isto significa que quase 35% do conjunto de proponentes não conseguiu atravessar a primeira barreira da seleção, ainda que tenham conseguido estruturar suas propostas. Já no programa Funarte Retomada, quando observamos a proporção entre inscritos e selecionados, chegamos ao devastador índice de 1,85%, ou seja, menos de 2% das propostas inscritas foram contempladas com recursos. Ainda que consideremos apenas as propostas habilitadas, este dado avança para exatos 2% do montante aprovado para a etapa final de avaliação. O valor limitado de recursos continua sendo o principal problema frente à enorme demanda de proposições apresentadas por agentes da Dança de todo o Brasil. Não há dúvidas de que há produção; o que não acompanha essa produção são os poucos recursos historicamente disponibilizados para fomentar o setor.

POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES

Em junho de 2025, a Funarte apresentou o texto-base da Política Nacional das Artes¹¹ (PNA), que consiste em “um conjunto de premissas, princípios, diretrizes e objetivos que deverão orientar o Estado brasileiro, assim como agentes e instituições artísticas da sociedade civil, na promoção do direito às artes e na sua proteção” (Brasil, 2025). De acordo com o texto-base divulgado pela Funarte, a PNA

.....

11 O processo de elaboração da PNA teve início em 2015, com a realização de escutas e elaboração de documentos iniciais, mas foi interrompido após o golpe que gerou o *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff. Marila Annibelli Vellozo apresenta a participação da dança neste processo na obra intitulada *A dança na Política Nacional das Artes*, pela editora Athalaia, em 2022.

surge para enfrentar a ausência histórica de políticas estruturantes específicas para o setor, consolidando princípios como diversidade, liberdade, inventividade, territorialidade e cidadania cultural. A política propõe diretrizes e objetivos gerais voltados à valorização do trabalho artístico, à ampliação do acesso, à promoção da memória, à internacionalização, à formação e ao desenvolvimento socioeconômico das artes. Sua implementação aponta para uma articulação em nove eixos – acesso, criação, difusão, memória, formação, pesquisa, reflexão e desenvolvimento socioeconômico, e integrada ao Sistema Nacional de Cultura (SNC), com indicação de participação social e cooperação federativa. O texto também destaca fontes de financiamento e a criação do Programa Brasil das Artes, que deverá operacionalizar as ações da PNA em nível federal.

Apesar da relevância das artes como direito cultural, até a formulação da PNA não havia um instrumento legal que orientasse sua promoção, proteção e acesso em todo o território nacional. O documento denuncia ainda a falta de continuidade histórica nas ações voltadas às artes, marcadas por políticas pontuais, sem planejamento de longo prazo, gerando desarticulação entre os entes federativos. No que se refere às políticas intersetoriais, segundo o texto-base da PNA, as ações culturais muitas vezes operam de forma isolada, sem conexão com outras políticas sociais e econômicas, tais como educação, saúde e desenvolvimento regional, limitando seu impacto transformador. Por outro lado, o campo das artes apresenta dinâmicas próprias que não têm sido consideradas nas políticas culturais mais amplas, o que leva à inadequação dos instrumentos existentes. Nesse sentido, o texto da PNA reconhece as assimetrias no acesso à produção, fruição e financiamento das artes, especialmente em territórios periféricos e regiões historicamente marginalizadas. Outra problemática apontada no texto refere-se à falta de estatísticas confiáveis e sistematizadas sobre o fomento, a rede produtiva e os impactos das artes nas esferas econômica, social e cultural, o que dificulta o planejamento e avaliação de políticas públicas. Por fim, o texto aponta a precarização do trabalho nas artes, com fragilidade de direitos, falta de proteção social e ausência de reconhecimento formal de ofícios e profissões do setor.

Ainda que de modo panorâmico é salutar apontar uma questão das áreas abarcadas pela PNA. Como sabido, a Funarte atua, historicamente, em cinco frentes: artes visuais, circo, dança, música e teatro. Entretanto, o texto-base da PNA destaca ainda duas outras áreas, a saber: cinema e literatura. Ainda que

essas duas áreas estejam no campo das artes, vale destacar que no contexto da gestão do Ministério da Cultura (MinC), elas são atribuições de outros órgãos: Secretaria do Audiovisual, no caso do cinema; e a literatura está à cargo da Secretaria de Formação Artística e Cultural, Livro e Leitura.

Nesse sentido, a inclusão do cinema e da literatura na Política Nacional das Artes, cuja atribuição de gestão está à cargo da Funarte, apresenta problemáticas que não podem ser desconsideradas. Em termos institucionais, há um desalinhamento federativo e orçamentário, pois a literatura e o cinema tradicionalmente integram outras estruturas do MinC, o que exige reconfiguração de competências, planejamento e financiamento. Além disso, a literatura e o cinema possuem dinâmicas próprias e vinculadas às políticas, por um lado, do audiovisual e indústria cinematográfica; e de outro, do livro, leitura, bibliotecas e do campo editorial, que demandam abordagens específicas. Por fim, embora a inclusão da literatura e do cinema na PNA não representem, necessariamente, a deslegitimação das instâncias competentes, especialmente considerando que essas participaram do processo de elaboração do texto-base, ela evidencia um tensionamento importante no campo das políticas culturais. A literatura, por sua vinculação histórica ao mercado editorial e à cadeia produtiva do livro, e cinema na indústria cinematográfica, tende a contar com maior inserção institucional, captação de recursos e visibilidade pública em comparação a outras linguagens artísticas tradicionalmente mais fragilizadas, como a dança, o circo ou o teatro. Ao ser incluída em uma política voltada às artes, sem que se reestruture a correlação de forças entre os setores, corre-se o risco de acentuar desequilíbrios históricos no acesso a recursos, editais e reconhecimento simbólico. Assim, ainda que a inclusão da literatura e do cinema tenha respaldo institucional, ela demanda cuidados para não reforçar assimetrias no interior da política cultural, comprometendo sua equidade e eficácia no atendimento aos diversos campos artísticos.

DANÇA E PNA

A dança é explicitamente citada, junto a outras áreas como teatro, música, artes visuais e circo, como parte da diversidade artística brasileira que deve ser protegida, promovida e fomentada. A PNA prevê a elaboração de planos setoriais es-

pecíficos para cada área e, ao que tudo indica, a dança será contemplada com um plano próprio, considerando suas singularidades, demandas históricas, modos de produção e redes criativas. Contudo, vale lembrar que a dança (assim como o teatro, o circo, as artes visuais e a música) já possui um Plano Setorial próprio, conforme apresentado anteriormente. Ainda que tenha se passado dez anos de sua publicação, o PSD continua sendo o único documento que especifica ações para o desenvolvimento de políticas públicas para o setor.

Em um rápido exercício comparativo, o texto-base da Política Nacional das Artes guarda alguma semelhança com o PSD e provavelmente o mesmo ocorre com os planos dos demais setores artísticos. Esse Plano, fruto de ampla participação da sociedade civil entre 2005 e 2010, antecipa várias das diretrizes que viriam a ser formalizadas na PNA. Ambos os documentos tratam as artes como direito e bem público e defendem a democratização do acesso, a diversidade regional, a valorização do trabalho artístico e a gestão participativa. Quanto à sua estrutura, os dois textos organizam suas diretrizes e ações em eixos. Como dito anteriormente, no PSD, os principais eixos são formação; criação e pesquisa; produção; difusão; consumo/formação de público; gestão pública; questões trabalhistas; e políticas culturais e articulação nacional. Na PNA, embora os nomes variem levemente, os eixos são similares, o que mostra convergência de estrutura. Sobre o diagnóstico de problemas, tanto o PSD quanto a PNA apontam a descontinuidade das políticas públicas; a falta de instrumentos adequados de financiamento; a precarização das condições de trabalho na dança; e a ausência de dados, indicadores e políticas específicas para o setor. No campo das políticas estruturantes, ambos os documentos propõem romper com ações pontuais (como editais isolados) e construir políticas de Estado de médio e longo prazo. A PNA retoma diretamente propostas surgidas no PSD, tais como a criação de centros de referência e memória; o fortalecimento de editais específicos; a ampliação da formação e da pesquisa em dança; e a valorização da dança como área de conhecimento. Reconhecendo a importância da participação social e do pacto federativo, o PSD é um produto direto da ação do colegiado e da sociedade civil organizada – modelo que a PNA assume como central, reforçando o SNC e os princípios da escuta ativa e pactuação federativa.

O processo iniciado em 2015, durante a gestão da Presidenta Dilma Rousseff, e grande parte do acumulado histórico das discussões coletivas certamente estão presentes no texto-base da PNA. Nesse sentido, é possível afirmar que o

Plano Setorial de Dança (e os planos das outras áreas artísticas) funcionam como fundamento histórico, técnico e político para a Política Nacional das Artes. A PNA, por sua vez, oferece uma estrutura institucional ampliada para implementar, consolidar e atualizar as diretrizes já propostas pelos setores artísticos. Ambas convergem na defesa de uma política pública abrangente, estruturante, descentralizada e participativa. Contudo, a PNA não apresenta metas e uma política sem metas é como um plano de voo sem destino especificado: pode ter boa estrutura, tripulação capacitada e combustível, mas não chegará a lugar algum com eficácia. Ainda que as metas possam ser inseridas nas políticas setoriais, sua ausência em um documento geral e norteador compromete não apenas a implementação, mas também a legitimidade e a sustentabilidade de uma política no longo prazo. Metas são instrumentos fundamentais para orientar a gestão, permitir o monitoramento de resultados e garantir o controle social; elementos amplamente reconhecidos na literatura sobre políticas culturais. Sem elas, não há clareza sobre os objetivos a serem alcançados, o que fragiliza o planejamento, a alocação de recursos e a avaliação de impacto. Além disso, a ausência de metas impede a articulação federativa coerente, uma vez que estados e municípios carecem de parâmetros para implementar políticas alinhadas à diretriz nacional. Tal lacuna pode favorecer ações fragmentadas, descontinuidade institucional e dificuldade de mobilização dos setores culturais.

Dessa forma, embora a Política Nacional das Artes represente um avanço ao consolidar diretrizes históricas dos setores artísticos e propor uma estrutura ampliada para sua implementação, sua eficácia depende de mecanismos concretos que garantam sua aplicação e reverberem nas realidades específicas de cada linguagem. No caso da dança, essa lacuna se agrava diante da ausência de reconhecimento legal consolidado da profissão, o que torna ainda mais urgente a articulação de políticas que não apenas contemplem diretrizes amplas, mas que também assegurem direitos concretos aos trabalhadores da área. Assim, a luta pelo reconhecimento do campo profissional da dança no Brasil permanece como uma frente essencial, na qual artistas, coletivos e instituições vêm atuando de forma contínua para garantir não apenas o acesso a recursos, mas também marcos legais que sustentem a dignidade e a valorização do trabalho em dança.

A LUTA POR RECONHECIMENTO DO CAMPO PROFISSIONAL DA DANÇA NO BRASIL

Apesar da presença dos fundamentos contidos no PSD e o texto base da PNA apontar diretrizes na área de dança, ainda não está garantida a estrutura de reconhecimento legal de trabalho para o campo artístico da dança no Brasil. No ano de 2025, o país viveu dois movimentos nacionais de luta para a área da dança: a mobilização para inclusão de conteúdos de Dança e Teatro na Prova Nacional Docente (PND)¹² e a mobilização da classe profissional da dança, articulada pelo Fórum Nacional da Dança (FND)¹³, para o apoio na aprovação do Projeto de Lei nº 4.768/2016, a Lei da dança, um marco legal que regulamenta a profissão de dança no Brasil, importante por garantir direitos trabalhistas e reconhecimento legal à categoria artística da dança¹⁴.

Sabemos que as artes e o campo da cultura necessitam de marcos regulatórios e de recursos próprios para sua sobrevivência, permanência e desenvolvimento, tal como os setores da educação e da saúde. Torna-se destacada a mobilização da classe de dança em busca de garantias legais e da efetivação de marcos regulató-

.....

12 O Ministério da Educação (MEC) e o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) excluíram os componentes curriculares de dança e teatro na Prova Nacional Docente (PND) 2025, em contrário à Lei de Diretrizes e Bases da Educação nacional (LDB), que determina que o ensino de Arte na educação básica deve contemplar as quatro linguagens: artes visuais, dança, música e teatro. Foi realizada uma petição pública e abaixo assinados com a reivindicação dos professores, artistas e profissionais das instituições de ensino pela inclusão da dança e do teatro na PND 2025 com alegação de que a não inclusão desvaloriza a formação de milhares de professores de dança e teatro formados em 99 cursos de licenciatura autorizados pelo MEC em todo o Brasil e compromete a qualidade do ensino de Arte nas escolas. As inscrições para a PND aconteceram entre 30 de junho e 11 de julho de 2025.

13 O Fórum Nacional de Dança é uma associação de articulação política em prol da dança brasileira. Criada em 2001, em um evento em Curitiba- PR, por um grupo de profissionais representativos de entidades, cursos superiores de dança, companhias de dança para discussão da situação das pessoas profissionais da dança em defesa da manutenção de conquistas na área da dança em busca de barrar os direitos trabalhistas de professores de dança por invasões ilegais do Conselho Federal de Educação Física (CONFEF).

14 A proposta tramita no Congresso desde 2015, aprovada pela Comissão de Trabalho da Câmara dos Deputados em maio de 2025. A relatoria do projeto ficou a cargo da deputada Lídice da Mata (PSB-BA), que apresentou parecer favorável. A sessão de aprovação foi acompanhada por profissionais das organizações da sociedade civil: Fórum da Dança, da Frente Parlamentar da Dança, estudantes e docentes de Instituições de Ensino Superior de Dança, representantes do Ministério da Cultura (MinC) e da Funarte, todos em apoio à regulamentação da profissão. No momento, a lei aguarda aprovação nos próximos segmentos e encaminhamentos para sua implementação legal.

rios que reconheçam a atividade profissional e os direitos trabalhistas no campo da arte da dança, com participação em esfera nacional e lutas nas singularidades regionais deste extenso país. Passamos por períodos nos quais as políticas de apoio financeiro destinada à dança estavam ligadas majoritariamente às leis de incentivo atreladas com a renúncia fiscal. E sabemos que a importância dada à área da dança pelo Estado pode ser constatada pelos recursos e pelo formato pelos quais estes recursos são destinados aos artistas, os critérios de acessibilidade e distribuição das informações, a disponibilidade orçamentária, a viabilidade de produção e circulação dos bens artísticos produzidos e ainda, a existência de espaços de formação em dança pois a conquista por valorização e reconhecimento da dança insiste sob vários ângulos e aspectos.

Nesse cenário de lutas históricas pela valorização da dança e pela consolidação de políticas públicas efetivas, é fundamental observar como essas demandas ganham contornos específicos em contextos locais, onde a atuação de artistas, gestores e movimentos culturais contribui para a institucionalização de ações mais estruturadas. A cidade de São Paulo, com sua dimensão territorial, densidade populacional e potência cultural, oferece um exemplo emblemático de como a dança pode conquistar espaços institucionais e formas contínuas de fomento. É nesse contexto que se insere o Programa Municipal de Fomento à Dança, política pioneira no país, cuja trajetória permite analisar avanços e limites na implementação de mecanismos públicos de apoio à produção, criação e difusão da dança contemporânea.

AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A DANÇA NO CONTEXTO DA CIDADE DE SÃO PAULO

A cidade de São Paulo é a maior cidade do Brasil¹⁵, e também reconhecida por ser um polo cultural de referência na América Latina, uma metrópole cosmopolita com oferta de trabalho e formação artística que se constitui como uma localização destacada de estudo e pesquisa para as problematizações e conquistas acerca das políticas públicas de apoio e incentivo às artes.

.....
¹⁵ Com população de aproximadamente 12 milhões de pessoas.

Em relação ao município de São Paulo existe a institucionalização de uma política específica para a dança chamada de Programa Municipal de Fomento à Dança, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, que contempla a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea voltado para o apoio financeiro para atividades artístico/culturais de grupos e coletivos mais consolidados. Em um contexto em que reconhecimento governamental e amparo legal ao trabalho de bailarinos, coreógrafos, diretores e técnicos de dança, esse programa viabiliza muitos caminhos para a pesquisa de investigação artística, a criação de obras e circulação de espetáculos de dança contemporânea de grupos, companhias e coletivos artísticos da cidade há praticamente 20 anos.

Segundo Velloso (2012, p. 72), o Programa Fomento à Dança

se diferencia de outras políticas culturais para a dança no país por ter sido conquistado, legalizado e legitimado nas instâncias competentes em nível municipal por uma demanda e participação ativa de organizações civis de dança; por ser direcionado para a dança contemporânea; e por apresentar conectividade entre os componentes do sistema dança nessa cidade.

A LEGISLAÇÃO DO PROGRAMA DE FOMENTO À DANÇA

O Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo emergiu de uma participação ativa da sociedade civil chamada Movimento Mobilização Dança.

Foi a Lei nº14.071, datada de 18 de outubro de 2005, a responsável por instituir o Programa de Fomento à Dança na cidade de São Paulo, criado à semelhança do Programa Fomento ao Teatro, instituído três anos antes, em 2002. O projeto inicial foi apresentado pela vereadora Tita Dias e vereadores José Américo e Nabil Bonduki, todos do Partido dos Trabalhadores (PT). O prefeito da cidade de São Paulo na época de sua publicação pela Secretaria de Governo Municipal (SGM) foi José Serra¹⁶.

.....
¹⁶ Há que se destacar que o Prefeito José Serra era casado com a bailarina e psicóloga, Mônica Serra, ex-professora da graduação em Dança na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

O programa de fomento ocorre por meio de editais publicados nos *Diários Oficiais da Cidade de São Paulo* com frequência semestral. Cada edital seleciona até 30 grupos de dança contemporânea sediados em São Paulo¹⁷ por ano. Os proponentes e grupos enviam seus projetos artísticos de forma detalhada para a Secretaria Municipal de Cultura (SMC) e são avaliados por uma banca de sete profissionais com notório saber em dança. Essa banca é composta por quatro membros indicados pelo secretário de Cultura, e três nomes são votados pelos grupos de dança concorrentes no edital. Assim que publicada no *Diário Oficial*, a comissão é consolidada e inicia as reuniões para análise dos inscritos e repartição do orçamento.

Como critérios, a banca leva em consideração o atendimento dos objetivos do Programa Municipal de Fomento à Dança, o plano de ações continuadas, a clareza e qualidades das informações apresentadas, a relevância cultural daquele projeto para a cidade, compatibilidade de prazos e orçamentos com a realidade, as estratégias de contrapartida social, as apresentações programadas com preços populares e a dificuldade de sustentação econômica. Os objetivos desse programa municipal consistem em apoiar projetos de dança contemporânea, fomentando e divulgando o fazer artístico de grupos independentes através da manutenção e desenvolvimento de planos de trabalho continuados. Além de promover a celebração da diversidade cultural e garantir acesso à cultura para a população paulistana. O público-alvo do Fomento à dança são os artistas e grupos independentes pesquisadores em dança contemporânea e que produzam espetáculos de dança contemporânea como resultado de suas propostas investigativas contidas nos projetos. Para poderem ser contemplados, os integrantes desses coletivos não podem ter nenhum vínculo empregatício com a administração pública em qualquer instância (municipal, estadual ou federal), e podem se inscrever apenas uma vez por edital.

A lei prevê a publicação de dois editais que farão a seleção de até 30 projetos no ano, ou seja, um dos editais seleciona até 10 projetos e o outro até 20 projetos. Cada um desses editais tem um orçamento máximo próprio para ser atribuído aos vencedores daquela edição e nenhum plano de gastos inscrito pode ultrapassar o teto estipulado por projeto – o teto financeiro inicial por projeto era de 300 mil reais, mas foi atualizado em 2019 para 400 mil reais. A duração

.....

¹⁷ O grupo artístico deve ter sede profissional na cidade de São Paulo, por no mínimo três anos.

e o valor monetário variam de acordo com cada projeto¹⁸, cabendo à realização de reajustes tanto de cronograma quanto orçamentários, mediante a decisão da comissão avaliadora e interlocução entre o grupo contemplado com a SMC. Diferentemente de outros municípios brasileiros, dos quais os recursos financeiros para a aplicação da lei vêm de um fundo municipal de cultura sem muitos critérios claros sobre distribuição entre áreas e segmentos artísticos, ou daqueles que seguem o modelo de incentivo através de renúncia fiscal, o Fomento à Dança possui uma dotação orçamentária própria, definida e que trazem transparência para profissionais da área poderem planejar suas produções. Nos anos de 2019 a 2023, o valor anual de recursos destinados foram entre 3 e 6 milhões de reais¹⁹.

ESTUDO E REFLEXÕES SOBRE O FOMENTO À DANÇA NA CIDADE DE SÃO PAULO

A Lei de Fomento à Dança está em vigor há quase 20 anos, em sua 38ª edição, com aproximadamente 600 projetos aprovados. Apesar de passados vários anos de implementação desse programa de incentivo, existem lutas contínuas para o cumprimento, manutenção e desenvolvimento das políticas públicas de sustentação e amparo aos artistas no campo da dança, já que sua abrangência é restrita apenas à dança contemporânea e em todas as suas edições há alta quantidade de inscritos não contemplados. A Lei do Fomento se encontra, em constante reivindicação por ampliação de recursos se provando fundamental para o sustento de diversos grupos independentes de dança contemporânea de São Paulo.

Por sua grande representatividade para a área de dança, talvez a política pública no Brasil com maior duração e maiores valores financeiros de apoio para produção em dança contemporânea, ainda são escassos os estudos e pesquisas tendo o edital como tema de investigação. A legislação regulatória, os termos do edital, os 600 projetos contemplados, os objetivos e as contrapartidas, os relató-

.....
18 No caso de não apresentação da prestação de contas, a pessoa jurídica se torna inadimplente e é obrigada a devolver todo o valor que recebeu com correção monetária aplicada.

19 Vale ressaltar que a Comissão Julgadora não é obrigada a utilizar todo o orçamento do edital, muito menos de selecionar o máximo de projetos previsto nas diretrizes. Suas decisões são baseadas em um sistema de notas e votações internas, o presidente só vota em caso de empate e essa banca é soberana, tendo poder de decisão em casos não previstos pela lei.

rios finais com as relações de distribuição da produção na cidade e a formação de público, os proponentes não contemplados, entre outros, carecem de registro de partilha, análises e aprofundamento de reflexões como temas e assuntos a serem investigados.

Na rede OIAPODAN estão sendo realizadas pesquisas acerca da atualização dos dados presentes entre as condições de trabalho, grupos e artistas contemplados acerca do edital público Fomento à Dança para atender não somente estudos para a cidade de São Paulo²⁰, e sim como escopo de reflexão dialógica sobre os trabalhadores de dança no Brasil e países Ibero-Americanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida neste texto permitiu evidenciar como as políticas culturais nacionais, em especial as voltadas à Dança, ainda operam sob o peso das “três tristes tradições” apontadas por Rubim: ausências, autoritarismos e instabilidades. As ações da Funarte, os desdobramentos do Plano Setorial da Dança (PSD), as recentes iniciativas como a Política Nacional das Artes (PNA) e os programas Funarte Retomada e Funarte Rede das Artes, revelam esforços importantes, mas ainda insuficientes frente à diversidade e à complexidade dos contextos territoriais e das demandas dos trabalhadores da dança.

A experiência da cidade de São Paulo, com o Programa Municipal de Fomento à Dança, se mostra como um contraponto valioso, consolidando uma política pública duradoura, com dotação orçamentária específica, regulação legal e participação ativa da sociedade civil. No entanto, mesmo esse modelo exitoso enfrenta desafios de amplitude, abrangência e continuidade, além da escassez de estudos avaliativos sobre sua trajetória recente.

Constata-se, ao longo das análises, uma crítica central: o descompasso entre os instrumentos de fomento e as realidades concretas dos fazedores de dança

.....

20 Foram realizadas duas pesquisas de Iniciação Científica sobre as leis de incentivo na cidade de São Paulo, pelas estudantes Isabela Banin e Sabrina Rocha (PIBIC 2024-2025) do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), intituladas respectivamente: “O trabalho de artistas da dança em São Paulo: uma análise sobre os grupos selecionados no edital ‘Fomento à dança’ da Secretaria Municipal de Cultural entre os anos 2019 -2023”, e “Apoio à formação de jovens profissionais da dança em São Paulo: um estudo sobre o ‘Programa de Incentivo Vai e a SP Escola de Dança’”.

em diferentes regiões do país. A baixa taxa de projetos contemplados, os altos índices de inabilitação, a concentração regional dos recursos e a precariedade na oferta de formação e infraestrutura são problemas reincidentes que reiteram desigualdades estruturais. Soma-se a isso a fragilidade institucional do Estado brasileiro no trato com as artes, cuja atuação permanece marcada por descontinuidades, editais pontuais e ausência de planejamento estratégico de médio e longo prazo.

Diante disso, este estudo reitera a urgência da efetivação de políticas culturais estruturantes, descentralizadas, intersetoriais e participativas, que ultrapassem a lógica baseada em editais e construam bases sólidas para o desenvolvimento sustentável da dança no Brasil. Sugere-se a atualização do Plano Setorial da Dança, em articulação com a PNA, com especial atenção à escuta dos territórios e aos saberes locais. Reivindica-se, ainda, o fortalecimento dos mecanismos de transparência, monitoramento e avaliação das políticas públicas, bem como a ampliação do investimento orçamentário compatível com a potência e a diversidade do campo da dança no país.

Por fim, destaca-se a importância das mobilizações coletivas e das redes colaborativas, como o Fórum Nacional da Dança e o OIAPODAN, que vêm construindo agendas propositivas e incansavelmente lutando por reconhecimento, regulamentação profissional e justiça cultural. A luta pela valorização da dança no Brasil é, antes de tudo, uma luta por democracia, equidade e direito à arte e cultura.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. *Brasil das Artes: uma política nacional*. Brasília, DF: Ministério da Cultura: Funarte, 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24292/16205>. Acesso em: 23 jun. 2025.
- BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural (1976-1990)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.
- GUZZO, Marina Souza Lobo. Coreopolítica: a dança presente na cidade. *Athenea Digital*, Cerdanyola del Vallès, v. 20, n. 2, 2020. Não paginado.
- MACEDO, Vanessa F. P. *Pulsção da obra: dramaturgias nas práticas contemporâneas de dança*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MATOS, Lúcia. (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. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24292>. Acesso em: 23 jun. 2025.

MOREIRA, Rafael; SPADA, Lincoln. *O Fim do Ministério da Cultura: reflexões sobre as políticas culturais na era pós-MinC*. São Paulo: Imaginário Coletivo, 2022.

NOGUEIRA, Marco Aurélio; DI GIOVANNI, Geraldo (org.). *Dicionário de Políticas Públicas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

REZENDE, Maria Beatriz *et al.* [Verbete]. In: REZENDE, Maria Beatriz *et al.* (org.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Brasília, DF: IPHAN: DAF: Copedoc, 2015. Não paginado.

RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007. p. 11-36.

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

SÃO PAULO. Lei nº 14.071, de 18 de outubro de 2005. Institui o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo e dá outras providências. *Diário Oficial do Município*, São Paulo, 19 out. 2005. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-14071-de-18-de-outubro-de-2005/>. Acesso em: 6 jul. 2025.

VELLOSO, Marila. A dança na esfera do poder federal: espaços de representatividade, condições de existência e esboços para uma agenda política. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2., 2011, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. Disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_MarilaVelloso_A_danca_na_esfera_do_poder_federal.pdf. Acesso em: 23 jun. 2025.

VELLOSO, Marila. Dança e Políticas Específicas. In: VELLOZO, Marila; GUARATO, Rafael (org.). *Dança e Políticas: estudos e práticas*. Curitiba: Kairós Edições, 2015. p. 71-104.

VELLOSO, Marila. Mecanismos de Incentivo e Fomento à Cultura e à dança no país. SÃO PAULO. *Fomento à Dança 5 anos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012. p. 70-83.



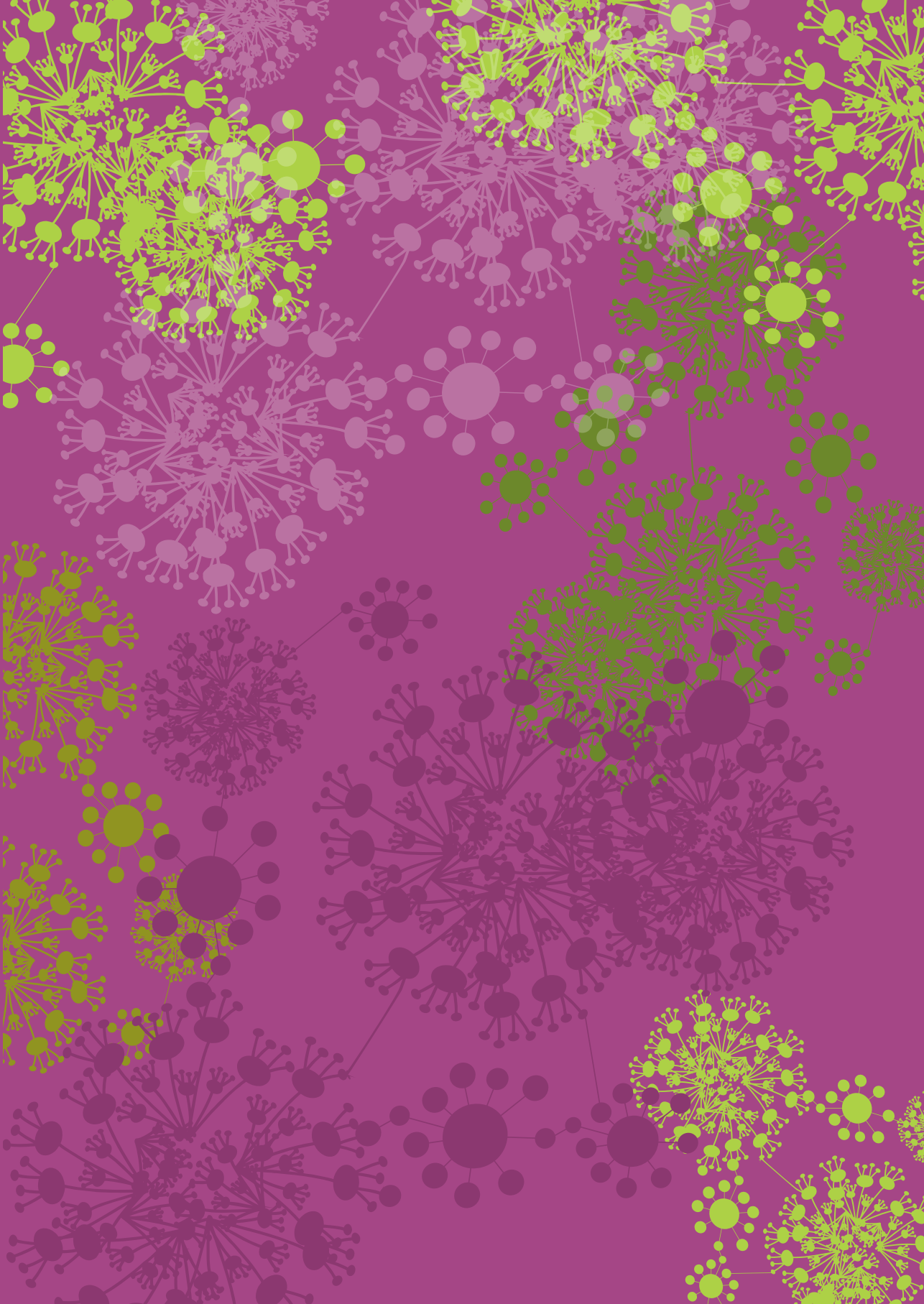
Crear en y desde el Sur

trabajo y danza “independiente” en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina¹

Eugenia Cadús (UNA/UBA)

Ayelen Clavin (UBA)

¹ El presente trabajo fue realizado con apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) - Código de Financiación 001. Ayelen Clavin es becaria del programa Move la América (N° de proceso 88881.996600/2024-01) en modalidad doctorado sandwich, Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, co-orientadora Profa. Dra. Lúcia Matos.





INTRODUCCIÓN

En la Argentina las políticas públicas para la danza han sido variables en el tiempo, aunque definitorias para dicha práctica artística (Cadús, 2020). Desde la década de 1990, la comunidad de la danza, en particular quienes pertenecen al circuito “independiente”, “alternativo” o “no oficial” (indagaremos en este término en el presente artículo), reclaman una Ley Nacional de Danza que procure la creación de un instituto nacional encargado del fomento y las políticas culturales para la danza (Arenas; Arce, 2022; Capomassi, 2017; Iglesias; Arenas Arce, 2021). A pesar de no haber logrado concretar esta institución, fue a partir de dicha lucha que se logró sancionar, en el año 2000, la Ley 340 que crea, para la Ciudad de Buenos Aires, el Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires (Prodanza). Esta ley constituye, hasta la actualidad, la única promulgada e implementada en el territorio argentino, para el fomento de la danza.

La ley establece la creación del *Régimen de Fomento para la Actividad de la Danza No Oficial*, con el fin de “propiciar, fomentar y proteger [...] el desarrollo escénico de la Danza y apoyar la creación y reposición coreográfica” – Ley G - N° 340, 2000, Art. 1 (Buenos Aires, 2000). Si bien en el título de la ley, el grupo mencionado como destinatario de la política de estímulo es nombrado como “Danza No Oficial”, hay que mencionar que en el cuerpo de la misma se nombra a los grupos independientes como beneficiarios y, actualmente, en el sitio web del Ministerio de Cultura porteño, Prodanza se describe como un “programa destinado a la protección y al fomento de la danza independiente”. Este constituye solo uno de los ejemplos en los que ambos términos se homologan. Nos interesa, en el presente escrito, distinguir las implicancias del uso de uno, otro, o ambos, respecto a la concepción del trabajo de la danza y sus trabajadores.



En cuanto al modo de funcionamiento de este programa de fomento, Prodanza abre una convocatoria anualmente. Actualmente, los subsidios concursables se organizan en tres líneas. Por un lado, el fomento a la creación, esto es el estreno o reposición de piezas de danza, creadas por “compañías o grupos de danza estables”² o por “elencos o coreógrafos con proyectos puntuales”. Por otro lado, el apoyo a “Salas teatrales no oficiales, Espacios no convencionales o experimentales, existentes y/o a crearse” que, en su programación, incluyen un 70% de propuestas de danza. Y por último, ayuda a proyectos de “Entidades y Asociaciones Culturales”, fundaciones y organizaciones no gubernamentales ligadas a la danza (contemplan proyectos de “creación, investigación, producción teórica, circulación y difusión, trabajo en red, formación y articulación social, entre otros”). Cada persona, grupo o entidad que postule debe inscribirse en el *Registro de la Actividad de la Danza No Oficial* que depende del propio organismo³.

Es importante mencionar que, si bien la Ley 340 no es una legislación laboral sino de fomento, ante pedidos de la propia comunidad de la danza, a partir de la gestión de Silvia Pritz y Valeria Kovadloff (2008-2013), Prodanza comenzó a incorporar consideraciones respecto al trabajo de las personas⁴ artistas involucradas en la creación de obras. Por ejemplo, durante algunos años el reglamento incluía la sugerencia de que al menos el 30% del presupuesto total sea destinado al pago de cachet⁵ de intérpretes. Asimismo, en las últimas convocatorias se ha

.....

- 2 Cuando consigna grupos o compañías “estables”, se refiere a grupalidades creativas que pueden acreditar varios años de trabajo conjunto y han desarrollado más de un proyecto. El fomento no está dirigido a elencos “estables” en tanto organismos estatales (estos últimos constituyen la denominada “danza oficial”, que no es el sector destinatario del programa Prodanza como política de estímulo).
- 3 Para más información, véase el sitio web oficial: <https://buenosaires.gob.ar/cultura/prodanza>.
- 4 Con el objetivo de abandonar el mal denominado masculino neutro, en la versión en español del presente artículo utilizamos, como variante del lenguaje no sexista, expresiones como “las personas artistas”, “las personas trabajadoras” o “las personas bailarinas y coreógrafas”. Optamos por este recurso a los fines de que sea posible oralizar la escritura mediante los dispositivos de lectura utilizados por personas con discapacidad visual (Tosi, 2029).
- 5 Remuneración que las personas artistas reciben por realizar una presentación o por una contratación. Para efectuar el cobro del cachet en concepto de honorarios por la interpretación de una obra, las personas bailarinas debieran emitir a Prodanza un comprobante (factura) de validez fiscal (es decir, ser parte de alguna de las categorías del régimen tributario existente: monotributista, autónomo). En la práctica, sucede que, como Prodanza otorga un subsidio que no cubre los costos de la totalidad del proyecto fomentado, las rendiciones de cuentas pueden incluir el pago de honorarios a una parte (y

intentado ampliar el objeto de sus políticas aceptando proyectos de otra índole que no sean solo la creación de obras escénicas, como se detalló anteriormente. Estas modificaciones surgen de los reclamos del sector destinatario. Ejemplo de esto es que dicha ampliación se implementó tras largos debates con el sector de la danza impulsados por la voluntad de modificación de la Ley 340 por parte del Frente de Emergencia de la Danza en 2020 y 2021.

En este sentido, cabe señalar que desde que se inició la escritura y presentación de un proyecto de Ley Nacional de Danza, en 2008, la comunidad de la danza argentina consolidó un proceso de reconocerse como sujetos trabajadores que llevó a la creación del primer sindicato de danza del país, en 2015, la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa), así como otras agrupaciones (Iglesias, 2022, 2023). Es decir que las modificaciones a la reglamentación de Prodanza que mencionamos, se dan al calor de esta otra lucha más amplia. De este modo, la danza local se ha ido afirmando como un interlocutor del Estado, central para la creación y aplicación de políticas culturales. Probablemente sea por ello que, desde el año 2011, Prodanza realizó tres informes diagnósticos sobre el sector, incluyendo entrevistas grupales e individuales, así como reuniones con diversos agentes de la danza “no oficial” de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (en adelante CABA).

En el presente artículo nos proponemos analizar las concepciones de trabajo que existen en el sector llamado “independiente” de la danza de la CABA partiendo de analizar el último informe producido por Prodanza en conjunto con Data Cultura⁶, como corolario de un proceso de consulta y relevamiento realizado entre junio de 2019 y julio de 2020⁷. Analizaremos y complejizaremos las definiciones de “lo independiente” y “lo no oficial” presentadas en dicho informe, indagando en las tensiones que caracterizan las prácticas colaborativas de

.....
no la totalidad) del elenco; mientras que la otra parte es cubierta por fondos privados del grupo o por algún financiamiento complementario.

6 Data Cultura “es el área dedicada a la producción, análisis y difusión de información vinculada a la dinámica cultural de la Ciudad de Buenos Aires.” Para más información, consultar el sitio web oficial: <https://buenosaires.gob.ar/cultura/data-cultura/institucional>.

7 Elegimos este informe (el último de los producidos por Prodanza hasta el momento), en primer lugar, por ser el más actual; y en segundo lugar, porque consideramos que resulta el más completo, puesto que incluye un trabajo de relevamiento cuantitativo y cualitativo, y explicita la metodología utilizada en sus diferentes etapas, exponiendo tanto de la instancia de recolección de datos (en este caso, de mayor alcance que en los informes anteriores) como también de la interpretación de los mismos.

la forma de creación y producción de las personas trabajadoras de danza, en las que conviven lógicas mercantiles y relaciones de reciprocidad.

UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA DE LA RELACIÓN DANZA Y TRABAJO EN LA ARGENTINA

En Argentina, y en particular en su capital (CABA), la danza es muy prolífica. Se presentan cientos de espectáculos cada año, no solo de compañías “oficiales” pertenecientes a instituciones municipales, provinciales y nacionales, sino también compañías comerciales⁸ e “independientes”, quienes ofrecen la mayor cantidad de obras anualmente. Tal como señala Mitelli (2015), a primera vista, esto parece positivo ya que existe una gran variedad de propuestas estéticas de danza, lo que determina un sector numeroso y en crecimiento: más personas bailarinas, coreógrafas, teatros, festivales, revistas especializadas y titulaciones, etc. Sin embargo, estos datos muestran cómo la oferta existente supera la demanda en cuanto al consumo de espectáculos, particularmente en el ámbito de la danza contemporánea “independiente” (Mitelli, 2015). De ser así, ¿cómo se logran tantos espectáculos de danza? ¿Cómo se sostienen los espacios, grupos, escuelas, festivales, etc.? ¿Nos sirven las categorías económicas habituales para analizar y comprender las lógicas de esta práctica artística en el siglo XXI?

En términos generales, las condiciones laborales de las personas bailarinas argentinas difieren según su sector: oficial, comercial o independiente. Es conveniente, entonces, ubicar el inicio de estas prácticas laborales y analizar cómo sus diferencias constituyen distintos métodos de producción tanto económica como estéticamente. Sin embargo, cabe aclarar que no estudiaremos el sector comercial ya que, como veremos, en el informe no se aborda, al homologar lo no oficial con lo independiente.

En primer lugar, las compañías “oficiales” —es decir, aquellas patrocinadas por el Estado— si bien en apariencia serían más estables y reguladas laboralmente, enfrentan sus propios problemas como la falta de un sistema especial

.....

8 Grupos de danza cuyo funcionamiento está supeditado a las demandas del mercado. En ellos, “la figura del empresario o productor artístico tiene un alto grado de injerencia en la toma de decisiones éticas y estéticas, con criterios más orientados a garantizar la rentabilidad económica de la inversión hecha” (Prodanza, 2021, p. 10).

de jubilación —excluyendo al Ballet del Teatro Argentino de La Plata y al Ballet del Sur de Bahía Blanca—, una cobertura adecuada contra riesgos laborales, y la inestabilidad derivada de los cambios de gobierno y la falta de políticas públicas. Por el otro lado, el llamado sector “no oficial”, en el que —según el informe analizado— está incluido el “independiente” o alternativo, a menudo está marcado por la inestabilidad —el trabajo por proyectos—, la falta de regulación, el trabajo gratuito de las personas bailarinas y coreógrafas, o por formas de intercambio en las que la presencia del dinero (y los acuerdos en torno a él) se posterga. Y, en su lugar, muchas veces toman preponderancia relaciones de reciprocidad (Mauss, 1971) en las que los lazos sociales que se configuran en torno al trabajo de crear reemplazan la forma de transacción comercial de servicios en su forma tradicional —prestación de un servicio, en este caso, la realización de un trabajo artístico-co-creativo, por dinero— (Clavin, 2023).

Resulta necesario señalar el inicio de estos dos tipos de trabajo para analizar críticamente la actualidad. Durante el primer peronismo (1946-1955), período marcado por el intervencionismo estatal⁹, se impulsó la consolidación de la práctica de la danza escénica y su profesionalización mientras, en un plano cultural, surgió la danza moderna como una cultura alternativa (Cadús, 2018, 2020), en oposición al ballet del sector oficial (por ello el mote posterior de “no oficial”). En la danza moderna solo se les pagaba a las personas bailarinas por las presentaciones (si es que había alguna ganancia), pero no por el período de ensayos, sean o no un grupo estable. Este tipo de producción establece una actitud romántica y devota hacia el arte, como lo expresó la bailarina Paulina Ossona, quien ensayaba extensamente sin recibir pago, motivada por su amor al arte y la danza (Cadús, 2018). Así, la mayoría de las personas bailarinas de danza moderna ganaban dinero enseñando danza en el ámbito público o privado, o en el sector comercial, por ejemplo, bailando en clubes nocturnos (*boîtes*). Aunque lograban vivir de la danza, debían producir sus propios espectáculos, lo que dio origen al modo productivo del sector de la “danza independiente”, siguiendo

.....

9 En las décadas de 1940 y 1950, el primer y segundo mandato del presidente Juan Domingo Perón impulsó la implementación de numerosas reformas sociales y laborales a través de un Estado de Bienestar. En cuanto a la cultura, fue la primera vez en Argentina que una planificación cultural incluyó la danza y otras artes (Berrotarán, 2004). Esto benefició a la danza al permitir su consolidación y, posteriormente, contribuyó a la profesionalización de las personas bailarinas. El campo de la danza se fortaleció gracias a las políticas de este período, que también propiciaron el nacimiento de la producción dancística no oficial marcada por la danza moderna y el folklore escénico.

el modelo romántico del artista como un ser especial y visionario dedicado al arte, asimismo, esto definió una estética caracterizada por los recitales solistas (Cadús, 2020), que implicaban menos costos de producción y facilitaban la circulación de las piezas escénicas.

Otro cambio político importante en la Argentina fue la última dictadura cívico-militar que tuvo lugar entre 1976 y 1983. En esta, se llevó a cabo un proceso cruel y sistemático de vulneración de los cuerpos. Como señala Victoria Fortuna (2019), desde la represión de las dictaduras militares argentinas hasta el desgaste físico que impuso la desigualdad económica que marcó las décadas de 1990 y 2000, los cuerpos argentinos tuvieron que lidiar constantemente con coreografías cotidianas marcadas por un estricto control. De acuerdo con Fortuna (2019), el término “danza independiente” comenzó a utilizarse de modo más frecuente, en Argentina, a finales de la década de 1980 y se consolidó en la década de 1990; es decir, durante la posdictadura argentina y durante las presidencias de Carlos Menem, de 1989 a 1999, cuando el neoliberalismo se instaló en el país. Tras tal violencia estatal vivida, la libertad de expresión se constituyó una necesidad central. Tal vez radique allí el hecho de que la danza independiente defiende, ante todo, las libertades creativas individuales de las personas artistas. En este sentido, podemos decir que el término “danza independiente” a menudo fue y es utilizado para referirse a la defensa de las libertades creativas individuales (Aramburu; Sluga 2015, p. 33). En relación a esta idea de “libertad” asociada al modo de crear propio de la danza independiente, podemos recuperar algunas declaraciones de artistas, reunidas en un estudio de diagnóstico realizado por Prodanza entre 2009 y 2010, quienes expresan cuestiones como: crear “sin el halo de una institución”, “un trabajo artístico sin ningún tipo de presión”, “totalmente libre”, “algo personal que decir” (Aramburu; Sluga, 2011, p. 23). Así, lejos de tratarse de una producción poéticamente homogénea, la danza independiente de la CABA contiene una gran variedad de propuestas estéticas y circula en diversos espacios.

Del mismo modo, la sociedad civil reclamaba en ese momento, una fuerte participación en el proceso de recuperar y reivindicar la democracia. Así, la sanción de la Ley 340, que creó el Instituto Prodanza en el año 2000, fue el corolario de una laboriosa articulación con el Estado, que sostuvo la asociación no gubernamental CoCoA-DaTeI (Coreógrafos Contemporáneos Asociados – Danza Teatro Independiente), entre otros. Este colectivo de artistas, cuya comisión di-

rectiva estaba integrada por referentes de la danza contemporánea porteña, y que deriva de la tradición moderna previa y sus asociaciones (Iglesias; Arenas Arce, 2021), participó en la redacción del proyecto de ley y en la conformación del consejo asesor del programa. Como vemos, el programa Prodanza se encuentra fuertemente ligado, desde su origen, a la danza contemporánea, lo cual imprime a la “danza independiente” (principal beneficiario de este fomento) un parentesco estético con esta expresión dancística, sus referentes y agrupaciones.

En suma, este breve recorrido histórico ya evidencia que el sector independiente prioriza la creación artística por sobre la rentabilidad económica y que, por lo tanto, requiere la protección del Estado para la producción y sostenimiento de sus creaciones artísticas (Aramburu; Sluga, 2015, p. 33). Aun así, creemos que es preciso profundizar la caracterización actual de las prácticas de creación de la danza de la CABA, para aproximarnos al grupo analizado abordando su complejidad, esto es, contemplando la importancia que las personas artistas otorgan a los procesos creativos y las grupalidades que conforman, en tanto espacios de construcción de lazos sociales y de intercambio de saberes y tareas, y el deseo de crear junto a otras personas, incluso más allá del dinero.

Se trata de un modo de trabajo centrado en los proyectos grupales, que se desarrollan en forma colaborativa, generalmente autogestiva, liderados por una o más personas coreógrafas, y en algunos casos asumiendo, de manera compartida, los gastos implicados en la creación de un espectáculo, o iniciativas que se sostienen económicamente por quien encabeza el grupo (Arenas Arce; Molina; Moreno, 2018; Clavin, 2022, 2023; Del Mármol; Magri; Sáez, 2017; Mitelli, 2015). En algunos casos, estos proyectos reciben, por parte de Prodanza, “subsidios a la creación”, contemplando el acompañamiento de procesos creativos de espectáculos aún no estrenados o “subsidios a reposición” que apoyan creaciones ya estrenadas para volver a hacer presentaciones. Es decir, son proyectos que se llevan adelante enmarcados en políticas de estímulo estatales. En el siguiente apartado profundizaremos en el funcionamiento de este sector independiente en vínculo con dichas políticas de fomento, a la luz de lo que observamos en el informe de Prodanza 2019/2020, resultado del trabajo de consulta, relevamiento e interpretación que el propio ente realizó.

PRODANZA, UNA POLÍTICA DE FOMENTO DEDICADA A LA ACTIVIDAD INDEPENDIENTE

El *Informe sobre la Danza no oficial de la Ciudad de Buenos Aires 2019/2020* (en adelante, *Informe 2019/2020*) es resultado de una investigación impulsada por Prodanza con el fin de caracterizar al grupo destinatario de su política de fomento, es decir, para recabar información actualizada sobre las condiciones de producción y circulación en las que trabajan las grupalidades creativas objeto del estímulo. La iniciativa surgió a partir de un problema que el propio informe advierte como recurrente: la ausencia de bases de datos¹⁰. La investigación contó con una etapa inicial en 2019, que consistió en la realización de mesas de consulta y entrevistas¹¹; y luego, en 2020, se realizó la “Encuesta de la Danza, un cuestionario online¹² que completaron más de 2000 personas que se dedican de forma profesional a la danza en la Ciudad de Buenos Aires”¹³ (Prodanza, 2021, p. 5).

La etapa inicial implicó una articulación entre Prodanza y “referentes del sector” (así son nombrados en el texto), que son “personas que poseen amplia trayectoria y/o el reconocimiento de pares por su desempeño en la práctica de

.....

10 Si bien el insumo principal para el análisis que llevamos adelante aquí es el informe 2019/2020, vale mencionar que Prodanza realizó dos informes previos (2010 y 2015) cuyos resultados también entran en diálogo, puesto que resultan antecedentes de relevamientos con algunas características similares.

11 Según el propio informe, “Durante 2019 un equipo interdisciplinario llevó a cabo más de 50 reuniones y entrevistas a 70 personas -integrantes de organizaciones sectoriales y referentes de amplia y diversa trayectoria- de 16 disciplinas de danza. Estos encuentros permitieron generar nuevos datos y contenidos, actualizar miradas y crear nuevos contactos y relaciones con el sector. Además, fueron considerados informes previos e investigaciones realizadas por Prodanza –como los informes 2010 y 2015- y por otras personas y equipos de investigación.” (Prodanza, 2021, p. 5).

12 “A través de un cuestionario online se obtuvo información sobre: el perfil profesional, las formas de producción, las condiciones laborales y los circuitos de distribución, entre otros datos” (Prodanza, 2021, p. 6). Se trató de “un cuestionario autoadministrado con 53 preguntas –la mayoría estructuradas y algunas abiertas–” (Prodanza, 2021, p. 9). El cuestionario incluía “preguntas sobre las dinámicas de producción y circulación del sector, la formación y desarrollo de trayectorias artísticas, las principales dificultades para crear y obtener financiamiento y los efectos de la emergencia sanitaria en la actividad” (Prodanza, 2021, p. 9).

13 La encuesta estuvo dirigida “a aquellas personas mayores de 18 años de edad que realizan actividades de danza de forma profesional en la Ciudad de Buenos Aires [...] fue difundida a través de correo electrónico, de las redes sociales de Prodanza, Impulso Cultural y de las páginas web del Ministerio de Cultura. Se contó también con la colaboración de personas, agrupaciones y colectivos de danza para ampliar la llegada, a través de correos electrónicos y posteos en redes sociales de asociaciones y otras organizaciones del propio sector.” (Prodanza, 2021, p. 9)

la danza” (Prodanza, 2021, p. 8). Las “mesas de consulta” tuvieron como objetivo incluir la voz de las personas participantes del sector dancístico desde un primer momento (p. 8). Para ello se invitaron a artistas de “danza contemporánea, flamenco, tango, folklore argentino, danzas urbanas, jazz, teatro musical, danza aérea, danza acrobática, performance, danzas afro, clásica y neoclásica, danzas de salón, ritmos latinos y danzas de colectividades” (p. 8). Esta decisión si bien amplía la identificación común entre danza independiente y Prodanza como política, con la danza contemporánea (quizás debido a su origen como Ley), y según el propio informe, está sustentada en “un principio inclusivo y amplio”, resulta una muestra poco clara en sus variables y limitada por la técnica de ‘bola de nieve’, por lo tanto, poco representativa¹⁴. Por lo que, para continuar elaborando una definición completa del campo en el futuro, habría que comparar este informe con otros datos.

Como ya mencionamos, en el título del informe así como en el nombre completo del programa, no aparece el término independiente para referirse al sector dancístico que promueve, pero enseguida caracterizan la actividad “no oficial” como “independiente”, que resulta ser una categoría nativa, en la medida en que son las propias personas coreógrafas e intérpretes involucradas en ese modo de producción quienes llaman a su práctica “danza independiente”, y al sector en el que se incluyen, “sector independiente”. El *Informe 2019/2020* pareciera asumir esa problemática en sus primeras páginas, cuando anuncia que ofrecerá “avances conceptuales en torno a lo profesional y lo independiente” (Prodanza, 2021, p. 7). Incluso, explicita que, entre las propuestas consideradas para la realización de las mesas de consulta, una de las aspiraciones fue “Entender las características principales que definen lo ‘independiente’ o ‘no-comercial’ en cada disciplina y sus diferencias respecto al circuito comercial y oficial” (Prodanza, 2021, p. 8). En este sentido, el *Informe 2019/2020* realiza una primera distinción entre “danza oficial” y “danza no oficial” y señala que “existe consenso” en esa diferenciación, en términos de que la primera refiere a personas artistas contratadas por un organismo público estatal; y la segunda, a “producciones que no se incluyen en esta lógica” (Prodanza, 2021, p. 10).

Así es que, dentro de la danza no oficial se englobarían tanto a la danza independiente como a las producciones del circuito comercial. Para abordar, entre

.....
14 No se trata de una muestra probabilística, ya que no existe censo sobre este grupo.

otras cosas, esta subdistinción (entre independiente y comercial), Prodanza realizó las mesas de consulta y puso en relación estos resultados con elaboraciones teóricas existentes sobre la categoría de lo independiente para las artes escénicas en ciudades latinoamericanas. Según el informe, hay dos rasgos en los que coinciden los trabajos teóricos consultados y lo recabado en las mesas de consulta: “la autogestión en la producción y la autonomía en la creación” (Prodanza, 2021, p. 10).

El informe propone entonces que la danza independiente es aquella parte de la danza no oficial que se diferencia de la comercial en tanto que esta última se rige por “criterios más orientados a garantizar la rentabilidad económica de la inversión hecha” (Prodanza, 2021, p. 10). Luego, se utiliza indistintamente un término y otro (no oficial e independiente), por lo que asumimos que, en adelante – es decir, tras la definición –, el informe emplea “no oficial” como sinónimo de “independiente”.

A pesar de caracterizar a la danza independiente como aquella en la que la rentabilidad económica no está garantizada y se privilegia la autonomía en la creación, el informe se preocupa por las condiciones laborales de este sector¹⁵. Así, cuando explora los espacios de circulación de las obras, el texto señala que

la mayoría de las producciones se presentan en salas teatrales y espacios del circuito no oficial. En estos ámbitos los costos son más accesibles para producciones no masivas, aunque algunas disciplinas – por la propia práctica o por la cantidad de público que movilizan, por hábito o por las condiciones técnicas– eligen espacios de mayor capacidad (como en el caso de Bailes de Salón, Ritmos latinos y Danzas urbanas) o trabajan sobre todo en teatros del circuito comercial (por ejemplo, Jazz y Teatro Musical) (Prodanza, 2021, p. 25).

Como vemos, en este párrafo se distingue el circuito no oficial del comercial: el primero de ellos, integrado por salas y espacios económicamente accesibles,

.....

15 Dice el informe: “La escena de la danza no oficial es diversa, reúne a diferentes sectores sociales, etarios, educativos, culturales y da lugar a diversos modos discursivos y estéticos. Reúne además a quienes se dedican de forma profesional a la actividad y a personas de todas las edades que participen de forma recreativa en clases, eventos y presentaciones de todo tipo. A los fines de este estudio, consideraremos únicamente a quienes se dedican de forma profesional a la danza, para poder comprender cómo se compone el circuito laboral no oficial que tiene lugar en la Ciudad de Buenos Aires.” (Prodanza, 2021, p. 22)

y el segundo, integrado por espacios con mayor capacidad para recibir público. Así, aquella primera caracterización que incluía, en la danza no oficial, tanto al sector independiente como al comercial, queda ahora relativizada. Esta distinción nos lleva a un problema que no es meramente terminológico, sino que acarrea una dificultad, en primer lugar, para leer los datos del informe; y en segundo, para comprender los alcances de las categorías – en términos de su relación con esta política pública específica. Como podemos observar, habría un sector dentro de lo no oficial/independiente que no accede a grandes públicos ni realiza puestas en escena de grandes dimensiones. Por omisión (no se la nombra dentro de las prácticas de lo comercial aunque en un principio todas estas formaban parte del sector no oficial), se está caracterizando de este modo a la danza contemporánea, y se homologa a esta categoría estética con la de danza independiente/no oficial.

En este sentido, el informe marca como recurrente, entre quienes trabajan en el sector de la danza independiente, expresiones como la siguiente: “la economía te marca donde podés mostrar, nos terminamos achicando a lo que se puede pagar” (Prodanza, 2021, p. 32). Por lo tanto, si la danza independiente no es rentable ni puede circular por espacios masivos o costosos (e incluso, esto define itinerarios de circulación y hasta aspectos estéticos), podemos decir que el fomento infunde la dimensión del dinero a proyectos que, o bien no la tienen, o bien la han postergado, ya que están integrados por artistas que ceden tiempo y recursos, en términos de una ‘inversión a futuro’. El informe señala que existe una idea instalada: “la economía de la danza es una economía subsidiada por los propios artistas” (Prodanza, 2021, p. 31). Si observamos las formas laborales del sector de la danza independiente desde el lente de las exigencias neoliberales/mercantiles, arribamos rápidamente a conclusiones que están presentes en el informe: “creciente precariedad en las condiciones laborales de los artistas, vinculada con la falta de regulaciones, la multiactividad, la difusión de un tipo de organización flexible, y las contrataciones a corto plazo (trabajo por proyecto) y bajo condiciones precarias” (Prodanza, 2021, p. 33). Y si bien el informe releva información que le permite describir cómo es el trabajo autogestivo, caracterizado “por dinámicas de trabajo horizontales, basadas en lazos recíprocos, con una división de tareas y roles rotativos y múltiples” (Prodanza, 2021, p. 11), lo que no llega a abordar es dónde radica el sostenimiento de proyectos basados en esos

modos de trabajo, en los que la presencia del dinero (aunque más no sea, como medio de subsistencia) no define los intercambios.

En base a nuestras investigaciones, consideramos que dichos modos de trabajo se definen a partir de una tensión entre, por un lado, lógicas mercantiles de intercambio, basadas en el dinero, en premisas de rentabilidad – del producto artístico y de su circulación – y mediadas por la expectativa de que la danza llegue a ser, cuanto menos, un medio de subsistencia; y por otro lado, una dimensión económico-afectiva, que pondera la generación de vínculos, la circulación de afectos, la construcción de espacios de sociabilidad – el deseo de crear, formar, investigar con otras personas –, más allá del dinero (Clavin, 2023).

Esta dicotomía está presente incluso en la dedicación laboral y en la idea de profesionalización. Tal como menciona el informe, debido a los escasos espacios acondicionados para la presentación de obras de danza, así como a la fluctuación de los elencos, la dificultad o imposibilidad de “dedicarse de forma exclusiva a la producción de obras/presentaciones (o a la danza misma) y a la precarización de las condiciones de producción” (Prodanza, 2021, p. 31), por un lado, la producción es sostenida por las propias personas artistas, y por el otro, “cada vez más personas que se dedican a dar clases, ven que vivir de la práctica escénica es una posibilidad lejana para muchos/as bailarines/as y coreógrafos/as que se dedicarían principalmente a bailar o a dirigir” (Prodanza, 2021, p. 32). Sin embargo,

En las mesas de consulta emergieron distintas visiones sobre lo que es un profesional en danza. La mayoría de las personas consultadas señalan diversos aspectos que hacen a un profesional de la danza, vinculados con la formación, la dedicación/compromiso, la presencia de una remuneración, el conocimiento y manejo de la técnica, la calidad de lo producido, la experiencia y trayectoria (Prodanza, 2021, p. 32).

Nuevamente se plantea una tensión entre la dimensión mercantil (la remuneración) y la vinculada a la “dedicación/compromiso”. Esto, como se explicó en el apartado anterior, podría ser una herencia, en particular en el caso de la danza contemporánea, de las lógicas instaladas durante la emergencia y consolidación de la danza moderna en el siglo anterior.

PALABRAS FINALES

Como ya mencionamos, las políticas públicas en Argentina (aun con sus cambios en el tiempo) han sido definitorias para la danza local (Cadús, 2020). El capítulo se focalizó en un caso significativo que es la relación entre la política de fomento de Prodanza y el modo en que se configuran los procesos de creación y producción de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires, considerando que la Ley 340 es hasta hoy, la única legislación de fomento específica para la danza en el país. Habida cuenta de que la danza independiente porteña, con el objetivo de participar en el diseño y la consolidación de políticas culturales específicas, ha establecido y reforzado una interlocución sostenida con el área de cultura del Estado, Prodanza ha realizado (entre el año 2011 y el 2021) tres informes de diagnóstico sobre el sector. Esto resulta relevante ya que se carece de relevamientos específicos para la danza en el país. El último de estos informes ha sido el insumo central del presente trabajo y, a partir de su análisis, pudimos ofrecer algunas caracterizaciones que abonan a una posible definición del sector de la danza independiente.

Tal como se observó en el desarrollo de la presente investigación, la configuración de los procesos creativo-productivos que caracteriza las prácticas dancísticas independientes implica la relación entre lógicas de mercado y vínculos basados en la reciprocidad y la colaboración, lo cual define concepciones de trabajo y modos de circulación específicos. Entre esas características, contamos la inestabilidad que define el trabajo por proyectos, la falta de regulación de las relaciones laborales, la recurrencia de formas de intercambio transdinerarias (ya sea que se trate de trabajo gratuito o de la postergación del elemento dinero) y la predominancia de relaciones en las que los lazos sociales en torno a trabajo artístico-creativo son sostenedoras de la práctica dancística independiente.

De este modo, podemos afirmar, a modo de conclusión que, las categorías problematizadas en el presente escrito – danza no oficial y danza independiente – se presentan complejizadas (y dinamizadas) por al menos dos aspectos, el económico y el estético. Esto es, en tanto definiciones, se mueven permanentemente dependiendo de si las observamos escudriñando en sus condiciones y formas de trabajo, producción, circulación y consumo, o si las interrogamos según sus características estéticas (formales, estilísticas, disciplinares). Consideramos que, a los

finde de diseñar e implementar políticas culturales para la danza, estas distinciones y sesgos deberían tenerse en cuenta.

REFERENCIAS

ARAMBURU, M.; SLUGA, C. *Estudio de actualización*. La escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires: desarrollo y evolución 2010-2015. Del fomento al camino estratégico. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prodanza: Ministerio de Cultura del GCABA, 2015. Disponible en: <https://buenosaires.gob.ar/sites/default/files/media/document/2016/02/01/fba0d38df62354163a5916dd3d2983a1adef67fb.pdf> Acceso: 26 mayo 2025.

ARAMBURU, M.; SLUGA, C. *La escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires. Estudio de diagnóstico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prodanza: Ministerio de Cultura del GCABA, 2011.

ARENAS ARCE, B. Trabajadores de la danza. Un espectro tensiona los debates por una Ley Nacional de Danza. In: CADÚS, E. (dir.). *Danzas desobedientes. Estudios sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires (1940-2018)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 2022. p. 143-181. Disponible en: <https://publicaciones.filo.uba.ar/danzas-desobedientes> Acceso: 26 mayo 2025.

ARENAS ARCE, B.; MOLINA, C.; MORENO, F. Moviendo preguntas desde y en torno a la danza contemporánea. Modos de organización: la cuestión laboral como problemática. In: HANTOUCH, J., SANCHEZ SALINAS, R. *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizado en Buenos Aires*. Buenos Aires: Casa Sofía, Observatorio de Culturas Políticas y Políticas Culturales: Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Rgc Libros, 2018. cap. 5, p. 85-115.

BERROTARÁN, P. La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949). In: BERROTARÁN, P.; JÁUREGUI, A.; ROUGIER, M. (ed.). *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2004. p. 15-45.

BUENOS AIRES (Ciudad), del 17 de febrero de 2000. *Ley G - N° 340. Régimen de Fomento para la actividad de la danza no oficial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2000. Disponible en: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/6391> Acceso: 26 mayo 2025.

CADÚS, E. *Danza y peronismo*. Disputas entre cultura de elite y culturas populares. Buenos Aires: Biblos, 2020.

CADÚS, E. Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, v. 14, n. 27, p. 232-244, 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5101> Acceso: 26 mayo 2025.

CAPOMASSI, P. *Danza y gestión cultural argentina en el Siglo XXI*: condiciones de posibilidad para un Plan General Nacional de Danza. 2017. Tesis (Maestría en Gestión Cultural) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2017. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4295> Acceso: 26 mayo 2025.

CLAVIN, A. Como si en la danza el dinero no importara. *Teatro XXI*, n. 39, p. 21-31, 2023. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/teatroxxi.n39.12823> Acceso: 26 mayo 2025.

CLAVIN, A. Danza y desencanto. Una consideración poética sobre cómo se crea y produce danza contemporánea en la ciudad de Buenos Aires. In: LACHINO, H.; MATOS, L. (dir.). *Composiciones para el disenso*: perspectivas iberoamericanas para la danza. Danza, trabajo, creación y precariedad. Ciudad de México: UNAM, 2022. p. 163-181.

DEL MÁRMOL, M.; MAGRI, M.; SÁEZ, M. Acá todos somos independientes: Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *El Genio Maligno*: revista de humanidades y ciencias sociales, n. 20, p. 44-64, 2017. Disponible en: <https://elgeniomaligno.eu/aca-todos-somos-independientes/> Acceso: 26 mayo 2025.

FORTUNA, V. *Moving Otherwise*: Dance, Violence and Memory in Buenos Aires. Oxford: Oxford University Press, 2019.

IGLESIAS, A. Danza, trabajo y organización colectiva durante la pandemia de COVID-19. El caso del Frente de Emergencia de la Danza (FED). *Teatro XXI*, n. 39, p. 7-20, 2023. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/12813/12291> Acceso: 26 mayo 2025.

IGLESIAS, A. ¿Bailando trabajo? Sentidos del trabajo alrededor de la sindicalización de la danza. In: CADÚS, E. (dir.). *Danzas desobedientes. Estudios sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires (1940-2018)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 2022. p. 65-98. Disponible en: <https://publicaciones.filo.uba.ar/danzas-desobedientes> Acceso: 26 mayo 2025.

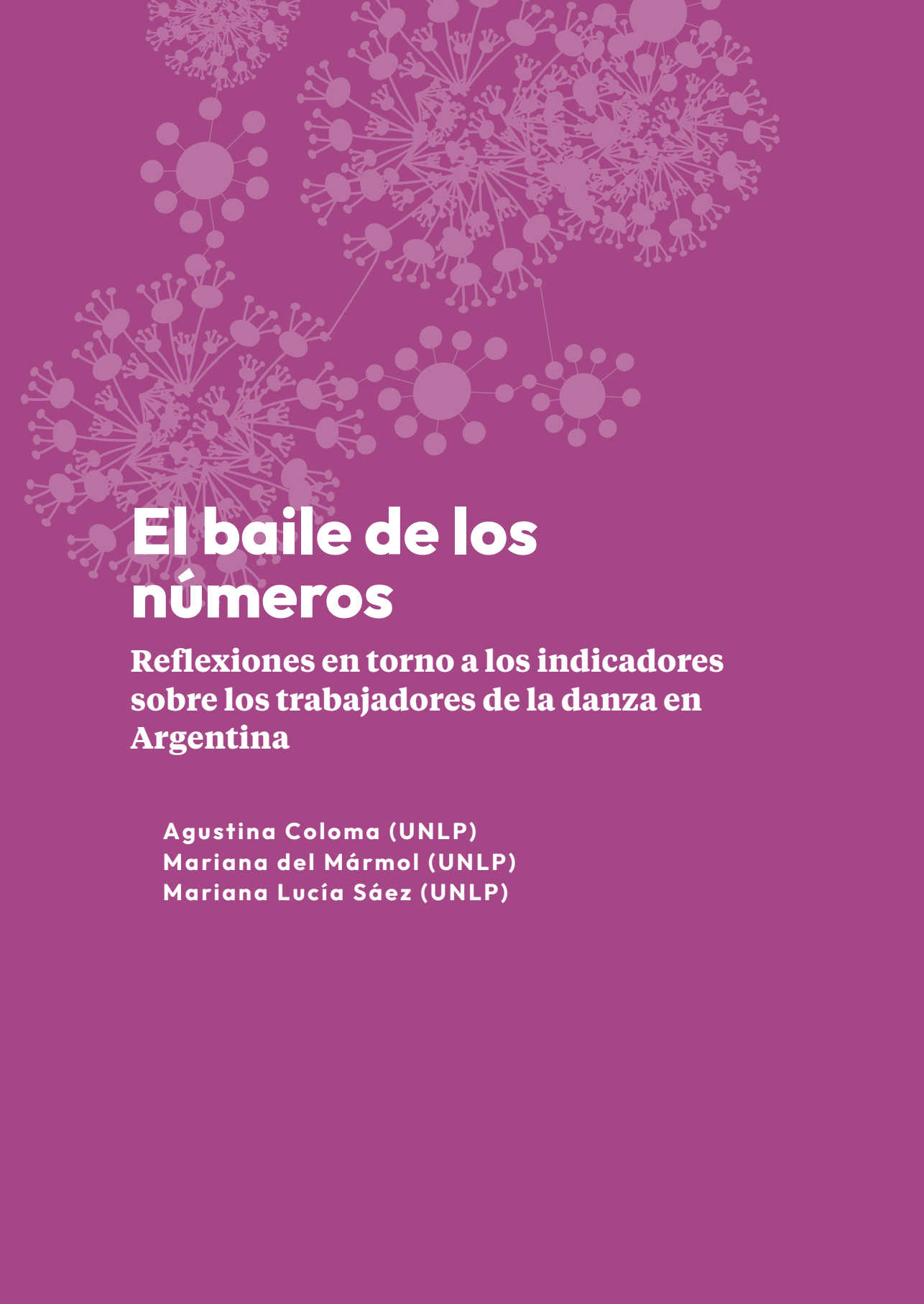
IGLESIAS, A.; ARENAS ARCE, B. Las políticas públicas culturales para la danza en el siglo XX. Tensiones entre los primeros gobiernos peronistas y la década de 1990. *Tenso Diagonal*, n. 11, p. 215-229, jun. 2021.

MAUSS, M. *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos, 1971.

MITELLI, N. *Gestión cultural de los grupos de danza independientes en la Ciudad de Buenos Aires, Análisis de situación y perspectivas de desarrollo sectorial*. 2015. Tesis (Maestría en Gestión Cultural) - Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

PRODANZA. *Informe sobre la Danza no oficial de la Ciudad de Buenos Aires 2019/2020*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Data Cultura, 2021. Disponible en: <https://buenosaires.gob.ar/cultura/impulso-cultural/informe-sobre-la-danza-no-oficial-de-la-ciudad-de-buenos-aires-2019-2020> Acceso: 26 mayo 2025.

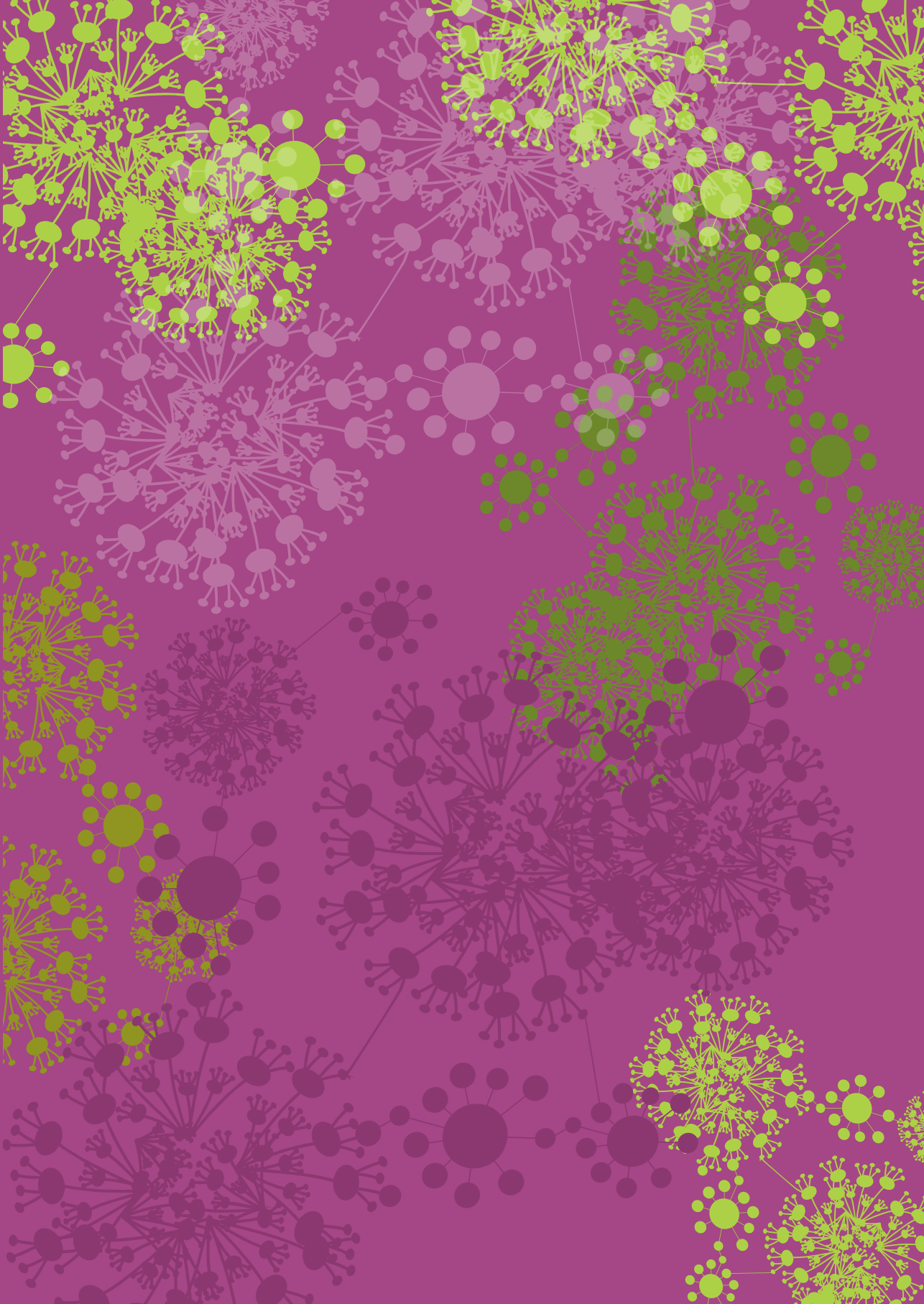
TOSI, C. Marcas discursivas de la diversidad. Acerca del lenguaje no sexista y la educación lingüística: aproximaciones al caso argentino. *Álabe 20. Revista de la Red de Universidades Lectoras*, n. 20, jun./dic., p. 1-20, 2019. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/130480> Acceso: 26 mayo 2025.



El baile de los números

**Reflexiones en torno a los indicadores
sobre los trabajadores de la danza en
Argentina**

**Agustina Coloma (UNLP)
Mariana del Mármol (UNLP)
Mariana Lucía Sáez (UNLP)**





INTRODUCCIÓN

La importancia de contar con información cultural sistematizada y públicamente accesible viene siendo señalada desde los inicios de este siglo como un requisito clave para la elaboración de diagnósticos, la evaluación de políticas y la toma de decisiones en el ámbito de la cultura. De cara a esta necesidad, diferentes países de nuestra región han desplegado políticas orientadas a relevar y analizar de forma periódica este tipo de información y estrategias para volverla públicamente disponible. Sin embargo, la tarea de relevar el trabajo artístico y cultural presenta desafíos específicos. Como señalan Javier Ozollo y León Repetur (2011, p. 33) “es muy distinto mantener actualizado un registro de personas que cambian de profesión, que emergen o se trasladan con relativa rapidez, a uno de edificios, que tienen una gran perdurabilidad en el tiempo y, aunque cambian, lo hacen con lentitud”. En el caso de la danza el problema se complejiza aún más debido a la heterogeneidad de esta práctica que incluye una gran variedad de géneros, con sus propios circuitos productivos y particulares lógicas de inserción y de circulación.

Dentro de los esfuerzos por relevar la población implicada en el trabajo artístico en general, en el de las artes escénicas y en la danza en particular, distintos recursos se han puesto en juego: la indagación por el trabajo cultural dentro de relevamientos más generales; la conformación, por parte de organismos del Estado y entes dadores de subsidios de registros de artistas, grupos y espacios solicitantes; y la implementación, por parte de las propias organizaciones de artistas, de relevamientos a partir de encuestas autoadministradas. Cada una de estas estrategias tiene sus limitaciones: las más rigurosas en términos metodológicos suelen ser más generales o inespecíficas, y las que ofrecen información directamente vinculada a los y las trabajadores y trabajadoras de la danza, sue-



len tener sesgos geográficos o ligados a los géneros dancísticos. Otra limitación se vincula al acceso a los datos: en el caso de los registros estatales, no siempre se encuentran disponibles públicamente; en el de las encuestas llevadas a cabo por organizaciones, es frecuente que se publiquen síntesis de resultados parciales pero no el análisis completo ni los datos primarios cuya conservación depende de la voluntad de quienes impulsaron el relevamiento.

Encontramos entonces que la disponibilidad de datos específicos y sistemáticos sobre la población de trabajadores y trabajadoras de la danza en nuestro país es un área de importante vacancia: si bien existen algunas fuentes, se encuentran dispersas y son de carácter diverso. En las próximas páginas nos proponemos aproximarnos a este conjunto heterogéneo de fuentes disponibles con el objetivo de dar cuenta del tipo de información ofrecida por cada una y los análisis derivados de esta. Comenzaremos por aquellas que nos permiten identificar a las personas trabajadoras del arte entre los datos de la población general. Luego indagaremos la información relativa al trabajo artístico disponible en los relevamientos de información cultural de nivel nacional. Finalmente nos enfocaremos en aquellas fuentes que brindan información específica sobre profesionales y trabajadores/as de las danzas. La indagación de la información presente en estos tres tipos de fuentes se organiza, a su vez, en torno a tres objetivos principales: aproximarnos al problema de estimar la población de trabajadores/as de la danza en nuestro país; caracterizar el trabajo en el ámbito de la danza; y realizar algunas reflexiones en torno a las debilidades y fortalezas metodológicas de los relevamientos considerados en vistas al diseño, implementación y análisis de futuros relevamientos en el campo.

¿DÓNDE ESTÁN LOS ARTISTAS EN LOS DATOS SOBRE LA POBLACIÓN GENERAL?

Las encuestas que miran a la población general suelen concentrarse en aspectos globales de la demografía, la composición de los hogares, las condiciones de vivienda, la composición de las poblaciones en términos de género y edad, etnia, entre otros. Pueden incluir también la dimensión laboral, en torno a la cual indagan las tasas de actividad, desempleo, subempleo y los ingresos, por nombrar algunos de los elementos más importantes.

A nivel público, el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC), dependiente del Ministerio de Economía, es el encargado de producir información estadística significativa sobre todo el territorio nacional. Dentro de los relevamientos que lleva adelante, nos detendremos en la Encuesta Permanente de Hogares (EPH), ya que es el que presenta indicadores del mercado de trabajo¹.

La EPH es un relevamiento de carácter semestral realizado en 31 aglomerados urbanos del país a partir de una muestra probabilística. Se ocupa de analizar e indagar dimensiones demográficas y económicas que ayudan a realizar un seguimiento del mercado de trabajo, los gastos de los hogares y su composición. Es la encuesta continua más importante del país. Al cuantificar el gasto de los hogares, define, entre otras cosas, el costo de la canasta básica y la línea de pobreza. Brinda información de interés sobre el mercado laboral: indicadores de actividad, multiactividad, subocupación, ingresos, entre otros.

En lo que refiere a la identificación de las ocupaciones de la población, podemos encontrarlas en respuesta a la pregunta referida a qué se dedica el establecimiento en el que trabaja, que se codifica según el *Clasificador de Actividades Económicas para Encuestas Sociodemográficas CAES Mercosur 1.0*, y en la que refiere puntualmente a la ocupación de las personas, para ello debemos mirar el *Clasificador Nacional de Ocupaciones* (CNO). Un instrumento que nos permite identificar cómo está codificado el trabajo y por ende en dónde encontramos los trabajadores de la danza en esta encuesta².

Los clasificadores tienen un criterio que homogeneiza las diferentes actividades y empleos. La clasificación va de lo general a lo particular pero los datos se procesan como categorías agregadas que incluyen varias ocupaciones en cada una. En el CNO, los diferentes dígitos del código responden a las diferentes dimensiones de la ocupación: el carácter (grandes grupos ocupacionales), la jerarquía (define el carácter de mando de una ocupación, por ejemplo dirección), la tecnología (define si utiliza maquinaria específica) y la calificación (que distin-

.....

1 El Censo Nacional de Hogares y Viviendas y el Censo Económico 2020-2021 también podrían ser de interés en esta materia, sin embargo los indicadores que presentan describen la estructura económica y productiva pero no puntualmente las personas y sus ocupaciones, que es el foco que estamos proponiendo en esta ocasión.

2 Además del CNO y el CAES Mercosur 1.0, existe otro clasificador en vigencia para la actividad económica: el *Clasificador Nacional de Actividades Económicas* (ClNAE). Todos ellos consideran a las ocupaciones artísticas y culturales como actividades económicas productoras de servicios.

que entre profesional, técnica, operativa o sin clasificación) (Argentina, 2018); cada una de ellas es a su vez desagregada en distintas ocupaciones a su interior. La danza aparece en seis de estas categorías, por un lado, ligada al ejercicio profesional y por otro a instituciones educativas específicas.

La categoría “Bailarín de danza clásica y contemporánea” se encuentra codificada en el código 50.1.1.1. Veamos el detalle de esta numeración. El gran grupo 50 se define por ser el dígito 5, ocupaciones de servicios varios, seguido del 0, ocupaciones del arte, es decir dentro de “servicios varios”, “servicios varios del arte”. Por otro lado, el 50.1 incluye a quienes son cuentapropistas del arte y, siguiendo con la clasificación, el 50.1.1 especifica “cuenta propia sin operación de maquinaria del arte”; el último 1 corresponde a la calificación profesional. Dentro de este código se detallan 32 ocupaciones entre ellas por ejemplo actor, poeta, compositor, coreógrafo, dibujante, restaurador de cuadros³. Entonces para el INDEC la ocupación de bailarín es considerada una de las ocupaciones artísticas con calificación profesional⁴.

El código 50.3.1.1 tiene una clasificación muy similar, pero en este caso el 3 que se encuentra luego de los dos primeros dígitos da cuenta de una relación de dependencia, se trata de trabajadores del arte asalariados y no ya de cuentapropistas, profesionales que no utilizan maquinaria. Estos se encuentran agregados junto a 35 otras ocupaciones, la mayoría son las mismas que en la categoría anterior y se suman algunas como cantante de coro, restaurador de objetos artísticos. Resulta relevante señalar aquí que en este clasificador no se encuentran representados otros géneros/estilos de danza que no sean la danza clásica o contemporánea.

Las restantes categorías que contienen a la danza son “Profesor de danza”, considerado dentro de las ocupaciones de la educación por cuenta propia, con calificación profesional (41.1.1.1); “Profesor de danza de instituto no formal”

.....

- 3 Este es el detalle de las ocupaciones del código: actor, analista/evaluador de guiones cinematográficos, bailarín de danza clásica y contemporánea, cantante solista, compositor, compositor/arreglador, coreógrafo, dibujante artístico/caricaturista, dibujante publicitario, director de cine, director de coro, director de orquesta, director de teatro, diseñador de iluminación, doblajista de películas, escenógrafo/ambientador-artístico, escritor, escultor, fotógrafo artístico, grabador artístico, guionista, instrumentista solista de música/concertista, jurado de espectáculos, masterizador de C.D, montajista-compaginador de películas, músico, pintor artístico, poeta, productor artístico, restaurador de cuadros, restaurador de muebles antiguos, tallador/tallista.
- 4 Para el código de las calificaciones es interesante mencionar que también encontramos ocupaciones con calificación técnica (50.1.1.2), por ejemplo, acróbata y clown, y de calificación operativa (50.1.1.3) con ocupaciones como maquillador de cine y televisión o artista callejero, entre otras.

(41.3.1.2), dentro del grupo trabajadores de la educación no formal; “Profesor de conservatorio superior de danza” dentro de “Trabajadores de la educación sin maquinaria” (41.3.1.1); y por último, encontramos a los profesores de danza como posible personal jerárquico de una microempresa (como puede ser un instituto de danza privado) con el código 50.0.0.2. Todas ellas son categorías agregadas junto a otras distintas ocupaciones dentro de la educación.

Sumando todos los grupos donde la danza está incluida junto con otras artes y prácticas docentes artísticas por cuenta propia y en relación de dependencia, la estimación es del 3,08% de la muestra lo que nos permite hacer una proyección, teniendo en cuenta la tasa de empleo del 45% de la población para el tercer trimestre 2024, y estimar que estos grupos ocupacionales representan 614.790 personas empleadas que, reiteramos, incluyen otras ocupaciones artísticas y de enseñanza del arte.

Podemos decir entonces que, a nivel de la población general, lo que encontramos son relevamientos que intentan caracterizar la actividad económica del país, sus unidades económicas y los rubros de actividad. Estos relevamientos se basan a su vez en clasificadores que identifican distintas categorías y las agrupan con otras actividades y ocupaciones similares. Específicamente la EPH que busca caracterizar el mercado de trabajo, nos brinda información laboral de grandes grupos ocupacionales teniendo en cuenta diferencias de carácter, de jerarquía y de cualificación, y en ellas la danza está considerada junto con varias otras ocupaciones artísticas. Los resultados de esta encuesta nos permiten una primera aproximación al objetivo de estimar la población de trabajadores de la cultura. En las páginas que siguen veremos de qué manera, las fuentes que abordan de manera directa la dimensión cultural y aquellas que se orientan específicamente a la danza nos permiten cotejar esta estimación y realizar distinciones y caracterizaciones dentro de este conjunto.

¿QUÉ INFORMACIÓN HAY SOBRE EL TRABAJO ARTÍSTICO Y LOS TRABAJADORES EN LOS SISTEMAS Y REGISTROS DE INFORMACIÓN CULTURAL?

El segundo tipo de fuentes que revisamos fueron aquellos relevamientos oficiales que se orientan específicamente a la recolección y procesamiento de infor-

mación cultural. Dentro de estas fuentes, aquellas que nos permitieron obtener datos de mayor interés para ponderar y calificar el trabajo artístico y cultural fueron el Informe sobre Empleo Cultural del SInCA, la Encuesta de Consumos Culturales de este mismo organismo y el Registro Federal de Cultura. Todos dependientes del Estado nacional.

El Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) es un programa nacional, en funcionamiento desde el año 2007 que, a partir de relevamientos propios e información de organismos públicos y cámaras empresariales produce, sistematiza y difunde información relativa a distintas facetas de la realidad cultural de nuestro país. Dentro de las fuentes que ofrece el SInCA, la que más directamente aborda la cuestión del trabajo artístico es el Informe sobre Empleo Cultural elaborado por la Cuenta Satélite de Cultura (CSC), la cual se orienta a medir la contribución que realiza el sector cultural al desarrollo del país. El empleo cultural es uno de los indicadores más relevantes que produce la CSC. Para su medición utiliza información proveniente de la EPH, el Sistema Integrado Previsional Argentino (SIPA) y la Encuesta Nacional de Gasto de Hogares (ENGHo). A partir de estas fuentes construye el dato estadístico de la cantidad de puestos de trabajo del sector privado comprendidos en los sectores y actividades culturales. Si bien no incluye información específica sobre la danza, podría considerarse englobada en la categoría “Artes escénicas y espectáculos artísticos”, la cual incluye *Servicios teatrales y servicios artísticos y Servicios de espectáculos artísticos y de diversión*.

Según el último informe, en 2023 el sector cultural alcanzó los 353.688 puestos de trabajo de los cuales 17.800 corresponden al rubro de las Artes escénicas. Se aclara que un puesto de trabajo es “el contrato explícito o implícito entre una persona y una unidad institucional para llevar a cabo un trabajo a cambio de una remuneración o ingreso mixto durante un período definido o indefinido de tiempo” (SInCA, 2024, p. 6) por lo que la cantidad de puestos de trabajo no debe considerarse equivalente a la de las personas ocupadas, quienes pueden tener más de una ocupación. En este sentido, el informe no contribuye a nuestro objetivo de estimar la población de trabajadores de la danza (ni de las artes escénicas) debido a que durante un año una misma persona puede haber desempeñado varios puestos de trabajo. No obstante, sí ofrece información de interés para caracterizar las particularidades del trabajo en las artes escénicas, en comparación con el empleo en otras áreas de la cultura.

El análisis distingue tres tipos de puestos de trabajo: asalariados registrados, asalariados no registrados y no asalariados. Los no registrados se estiman, generalmente de forma indirecta, a través de, por ejemplo, las encuestas a hogares. Son puestos de trabajo para los cuales no se realizan los aportes a la seguridad social y, por lo tanto, el vínculo y las condiciones laborales son precarias o de menor calidad. Los no asalariados son los que se realizan por cuenta propia, por ejemplo bajo el régimen de monotributo. Si bien en 2023 el empleo cultural en general estuvo compuesto por un 40% de puestos de trabajo asalariados registrados, un 31% de asalariados no registrados y un 29% de no asalariados, el informe indica que “una característica del empleo cultural es su gran heterogeneidad ocupacional intersectorial, por lo que la estructura en cada sector no necesariamente copia la del total cultural” (SInCA, 2023, p. 17). Y explicita que el sector de las Artes escénicas cuenta con una proporción de empleo no registrado mucho mayor a la media (52%) constituyéndose en uno de los sectores con mayor precarización laboral, ya que esta alcanza a más de la mitad del empleo en este rubro.

Algo similar ocurre con el promedio de las remuneraciones anuales de los asalariados. Este indicador ubicó al sector de las Artes escénicas por debajo del promedio, con 2,7 millones de pesos anuales por puesto de trabajo (contra 4,7 del trabajo cultural promedio).

Otra de las fuentes del SInCA que aporta información de interés para nuestros objetivos es la Encuesta de Consumos Culturales (ECC), un relevamiento oficial acerca de los hábitos, consumos y preferencias culturales de la población argentina. Posee un diseño muestral que la hace representativa a nivel nacional, permitiendo realizar lecturas regionales y segmentar la información con base en diversas variables. La edición 2022 incluyó un bloque de *participación* con el objetivo de indagar el trabajo cultural profesional. Los resultados de este segmento indican que un 3% de la población nacional realiza alguna actividad cultural de manera profesional y dentro de este porcentaje, un 13%, en el área de las artes escénicas. Un dato que sí contribuye a nuestro objetivo de estimar la población de trabajadores, especialmente, si tenemos en cuenta que el dato sobre el porcentaje de la población que se dedica profesionalmente a la cultura es coincidente con el que ofrecía la EPH.

La última fuente oficial nacional que nos brinda información sobre trabajadores de la cultura es el Registro Federal de Cultura (RFC), creado en el año 2021 por el entonces Ministerio de Cultura de la Nación, con el objetivo de registrar a personas humanas y jurídicas que desarrollen actividades en el sector cultural.

La inscripción en este registro es un requisito para el acceso a las convocatorias del organismo de Cultura de la Nación (actualmente degradado a Secretaría). Cuenta con un mapa que permite ver la distribución provincial, departamental y sectorial de los más de 150.000 trabajadores inscriptos, más de 4.000 espacios y más de 8.000 organizaciones culturales. Lo interesante de este registro es que permite identificar específicamente a los agentes culturales del área danza y su distribución por provincia, lo que nos permite efectuar cotejos respecto de otras fuentes de información sobre este conjunto de trabajadores.

Dentro del total de los trabajadores registrados, 21.769 se encuadran dentro de las artes escénicas (14%) y entre estos, 9.993 agentes se inscriben en el sector danza (45% de los correspondientes al total de artes escénicas). Resulta significativo que el porcentaje de trabajadores que se dedica a las artes escénicas es muy similar al que representaba a este mismo conjunto dentro de la ECC del SInCA, lo cual le otorga una mayor confiabilidad a este dato. A su vez, en este caso contamos con la información adicional del porcentaje de estos trabajadores que se inscriben específicamente en el área de la danza, permitiéndonos dar un paso más de cara a nuestro objetivo de realizar algún tipo de estimación cuantitativa sobre esta población de trabajadores. Recordemos que la proyección de los datos de la EPH sobre el total de la población activa empleada nos indicaba que unas 614.790 personas trabajaban en ocupaciones culturales. Si tomáramos el porcentaje de la ENCC (que también es un relevamiento de tipo probabilístico) para calcular la porción de esa población que se dedica a las artes escénicas, encontraríamos que se trata de unas 80.000 personas. Si ahora proyectáramos sobre este número el porcentaje de trabajadores del área de las artes escénicas del RFC que se dedican específicamente a la danza, que era el 14%, podríamos suponer que se trata de unas 36.000 personas. En las próximas páginas atenderemos al modo en que estas estimaciones podrían llegar a complejizarse a partir de la caracterización del trabajo en danza que surge de los relevamientos específicos.

¿QUÉ APORTAN LOS RELEVAMIENTOS ESPECÍFICOS SOBRE DANZA?

Entre los relevamientos sobre el sector de la danza y sus trabajadores a los cuales pudimos acceder, encontramos dos tipos de fuentes principales. Por un lado,

aquellas que constituyen padrones, registros y/o catálogos, y por otro, aquellas vinculadas a la caracterización y descripción del sector y de sus trabajadores. A los fines del presente capítulo, nos concentraremos en estas últimas, particularmente en tres fuentes principales con características disímiles: un documento oficial acotado a la ciudad de Buenos Aires y dos relevamientos de alcance nacional llevados adelante por organizaciones de la sociedad civil.

El primero de ellos, el *Informe sobre la Danza no oficial de la Ciudad de Buenos Aires 2019-2020* (Prodanza, 2020), fue llevado adelante por el Instituto Prodanza, organismo de fomento de la danza no oficial de la Ciudad de Buenos Aires, en colaboración con Data Cultura, el área de información estadística del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Se sitúa en continuidad con los dos estudios previos realizados por dicho organismo desde el año 2011 (Aramburu; Sluga, 2015; Sluga; Aramburu, 2011) que ofrecen caracterizaciones cualitativas del circuito de la danza no oficial desde el punto de vista de sus hacedores. Este tercer informe, que corresponde al período 2019-2020, combina información cualitativa y cuantitativa e incorpora de modo explícito la cuestión laboral que no estaba presente en los precedentes. En éste, la información se basó en la realización de 70 entrevistas y 50 reuniones de trabajo (que funcionaron como instancias de relevamiento cualitativo a la vez que de discusión respecto de la encuesta a desarrollar) y en la distribución por redes sociales de una encuesta autoadministrada respondida por 2119 personas⁵. Para la distribución de la encuesta, el organismo contó con la colaboración de una serie de referentes clave y de organizaciones civiles del sector. Las características de este informe permiten observar que, además del recorte geográfico dado por la jurisdicción del Instituto, la muestra presenta otros recortes, focos y/o sesgos: en la danza no oficial (a la cual caracteriza en términos de “independiente”, distinguiéndola no sólo de la danza oficial sino también de la comercial, sobre la cual no se profun-

.....

5 El informe publicado no presenta ni permite reconstruir los instrumentos de recolección de datos utilizados. No obstante, a partir de su estructura, es posible inferir algunas de las características de la encuesta realizada. Observamos que presenta una sección de indicadores sociodemográficos; otra vinculada a la formación en danza y las prácticas desarrolladas, con profundización en las prácticas escénicas y docentes; otra dedicada al perfil profesional y las condiciones laborales; una específica sobre el impacto de la pandemia de covid-19 en la actividad laboral y los ingresos y otra sobre el conocimiento y acceso a programas de fomento.

diza)⁶, en la danza como práctica escénica (la docencia se presenta como actividad secundaria, y otras prácticas vinculadas a la danza no resultan igualmente profundizadas) y en la danza contemporánea (por el modo en que se aborda la intersección entre lo no oficial y lo escénico, por las líneas de fomento y acciones propias del organismo y por los referentes y las organizaciones de la sociedad civil con las cuales se articuló para la realización del informe). Por último, cabe señalar que lo que se ofrece para acceso público es el documento de informe realizado por el organismo, pero no es posible el acceso a la base de datos generada.

Por su parte, los dos relevamientos desarrollados desde la sociedad civil a los que tuvimos acceso presentan otras particularidades.

La Encuesta Nacional de Danza (END), fue llevada adelante en el año 2015 por el Movimiento por la Ley Nacional de Danza, y pensada como una herramienta que permitiera recabar información para dar sustento al Proyecto de Ley Nacional de Danza que este colectivo impulsa desde 2010 y que propone la creación de un Instituto Nacional de la Danza⁷.

Proyectaba una implementación secuencial federal que, en articulación con organizaciones locales, permitiera ir abarcando distintas porciones del territorio nacional en etapas sucesivas. Por cuestiones vinculadas a la propia dinámica del Movimiento, el proyecto quedó inconcluso. Sólo llegó a realizarse la primera etapa que incluyó tres localidades del interior del país: Mendoza, Tucumán y La Plata. No obstante, dado que se trató de una encuesta autoadministrada difundida por redes sociales, circuló igualmente a nivel nacional, aunque de manera asistemática. La encuesta fue respondida por un total de 951 personas. Se puede observar un sesgo geográfico, vinculado a su esquema de distribución inconclu-

.....

6 La producción dancística en la Argentina puede dividirse en tres ámbitos: el ámbito comercial, conformado por quienes trabajan en teatros o proyectos privados de base empresarial y lucrativa; el ámbito oficial, comprendido por las compañías y proyectos que dependen directamente del Estado municipal, provincial o nacional; y el ámbito no oficial o independiente compuesto por formas de producción colectivas, autofinanciadas por los mismos trabajadores, con modos de organización cooperativos (Iglesias, 2020).

7 El formulario de encuesta contó con la primera sección dedicada los indicadores sociodemográficos; la segunda al abordaje de la vinculación con la danza y sus motivaciones; la tercera a la formación específica en danza; la cuarta a la situación laboral en la danza; una quinta sección opcional destinada a quienes incluyen en su actividad laboral la coordinación de espacios en los que se llevan adelante actividades dancísticas; la sexta sección, opcional para quienes desarrollaron funciones u otro tipo de presentación ante público en el último año; y la séptima, también opcional, para quienes participación en grupos o compañías.

so y a las organizaciones participantes en su desarrollo (estas últimas también podrían estar condicionando otros sesgos vinculados a los géneros y circuitos de danza a los cuales se adscriben). La instancia de análisis de datos también quedó inconclusa, por lo que no se publicaron informes. Accedimos a la base de datos por haber colaborado en su diseño inicial, a partir del cual pudimos realizar una primera aproximación descriptiva.

La Encuesta Federal de Trabajadores de Tango (EFTT) fue impulsada por la Asamblea Federal de Trabajadores/as del Tango (AFTT), colectivo multisectorial creado en pandemia que nuclea a agrupaciones de trabajadores y hacedores del tango de la Argentina y diseñada por un equipo de sociólogos, antropólogos y actores del sector. Se desarrolló durante el año 2020, en diálogo con otras iniciativas de la AFTT como la incorporación del tango como sector específico en el Mercado de Industrias Culturales Argentinas⁸ (MICA) y la presentación del proyecto de Ley para la creación del Instituto Nacional del Tango (INTANGO). Al igual que las anteriores, se trató de una encuesta autoadministrada distribuida por redes sociales. Esta encuesta está enfocada en la figura de los trabajadorxs del tango, entre ellos los dedicados a la danza. Fue respondida por 2411 personas de las cuales 1004 indican la danza como su actividad principal, considerando bailarines de tango, coreógrafos de tango, taxi-dancers⁹ y docentes de tango. La mayoría de ellas se concentra en CABA y la región centro del país. Se publicó informe detallado en formato libro digital (Zarlenga; Morel; Coloma., 2022). Además, tenemos acceso a la base de datos por haber participado del proceso de diseño, implementación y análisis de los datos.

En conjunto, estas fuentes nos permitieron aproximar una descripción inicial respecto de las personas que trabajan en la danza y las características de esta actividad laboral.

.....

- 8 El Mercado de Industrias Culturales Argentinas es un programa dependiente en la actualidad de la Secretaría de Cultura de la Nación. Según lo enuncia en su sitio web, “funciona como nexo entre los sectores público y privado a través de acciones con los productores referentes y/o emergentes de las industrias culturales argentinas con el fin de fortalecer su visibilidad, profesionalismo y capacidad exportadora” (mica.gob.ar).
- 9 Taxi-dancer hace referencia a un tipo de trabajador contratado por un bailarín o bailarina para asistir como partenaire en una milonga social por jornada. El objeto de esta práctica para la persona que hace la contratación es poder practicar la danza social, lo cual por los códigos y costumbres propios del tango no siempre es posible si la persona es extraña a ese evento, o no tiene buen nivel en su práctica para ser invitada a bailar.

En cuanto a la caracterización sociodemográfica observamos una población joven, con fuerte presencia femenina y alto nivel educativo.

De acuerdo con el informe de Prodanza encontramos un 76,6% mujeres, 20,9% varones y 2,5% disidencias; en la END un 85,9% de mujeres, un 13,1% de varones y un 1% de disidencias; y en la EFTT encontramos porcentajes de varones y mujeres parejos (56% y 43% respectivamente a lo que se suma un 1% de disidencias), aunque con una leve masculinización. Esto nos permite observar en líneas generales una tendencia a la feminización, pero que encuentra una excepción para el caso específico del tango, donde tradicionalmente hay bastante participación masculina.

En cuanto a la edad, de acuerdo con el informe de Prodanza, el 57% de la población encuestada se encuentra en la franja entre 25 y 40 años. De acuerdo con la END un 70% de ellos tiene entre 20 y 40 años. En el caso de la EFTT, un 39.5% se ubica en la franja comprendida entre los 30 a 40 años.

En cuanto al nivel de formación, tanto el informe de Prodanza como la END nos muestran que un 76,3% y un 75,4% respectivamente cuentan con tránsitos por niveles de educación superior¹⁰. Respecto de la formación específica en danza, en CABA un 40% cuenta con titulación de nivel superior, en tanto que en el resto del país, un 55% ha transitado formaciones de este nivel (sin especificar cuántos se han efectivamente titulado). Además, tanto la END como la EFTT muestran que la formación en danza resulta prolongada en el tiempo, un 57,1% y un 65% respectivamente cuentan con más de 10 años de formación.

Pasando a los indicadores sobre la danza como actividad laboral, encontramos una desigual distribución territorial de los principales géneros dancísticos practicados. A nivel nacional, según la END, encontramos la siguiente distribución: danza contemporánea 28,1%, folklore nacional 20,4%, danza clásica 15%, danza jazz 7,6%, expresión corporal 6%, tango 4,1%, otras 18,8%. En la ciudad de Buenos Aires, según el informe de Prodanza, encontramos la siguiente distribución: danza contemporánea 47,7%, tango 21%, folklore nacional 5,3% urbanas 4,7% clásicas 4,3% otras 17%¹¹. Esto nos muestra que, si bien en ambos casos la

.....

10 La educación de nivel superior en danza comprende instituciones terciarias y universitarias. Las instituciones terciarias, de gestión provincial o municipal, ofrecen titulaciones de Tecnicatura y Profesorado, mientras que las universitarias, de gestión nacional, ofrecen titulaciones de Licenciatura y Profesorado y, en algunos casos, de posgrado.

11 Cabe señalar que estas denominaciones se corresponden en gran medida con las de las instituciones de formación superior en danza, en las que encontramos carreras de tecnicatura, profesorado y/o licen-

danza contemporánea resulta el género principal para la mayoría de los encuestados, esta preferencia resulta aún más notoria en la ciudad de Buenos Aires. Junto con esto, la mayor presencia del tango en esta ciudad y de otras manifestaciones del folklore argentino a nivel nacional, muestra diferencias territoriales significativas con relación a cómo se configura el trabajo. Cada uno de estos géneros dancísticos se desarrolla en circuitos laborales específicos, con dinámicas laborales propias que incluyen condiciones de contratación, modos de circulación, producción y vínculos institucionales diferenciados¹².

Otro aspecto que contribuye a dar cuenta de las características del trabajo en danza tiene que ver con las principales actividades desarrolladas por los trabajadores. La mayoría de las personas encuestadas desarrollan actividades escénicas (82% END, 93% Prodanza) y actividades docentes (75,5% END y 68,9% Prodanza). Según los datos aportados por la END estas actividades contribuyen diferencialmente a la conformación del ingreso. Un 47,2% de quienes realizan actividades docentes obtienen de ellas más del 50% de su ingreso, pero solo un 24,8% de quienes realizan actividades de interpretación y un 28,4% de quienes realizan actividades de coreografía/dirección obtienen de estas un aporte a su ingreso superior al 50%.

Considerando en su conjunto los ingresos percibidos a partir de las actividades laborales en la danza, las tres encuestas muestran una alta proporción de personas para las cuales la danza es su principal fuente de ingresos (57% Prodanza, 50% END, 49% EFTT). Es decir que para aproximadamente la mitad de la población los ingresos provenientes de esta actividad no son marginales. Por otro lado, distintos pasajes de la END muestran valoraciones desiguales de ese ingreso. A pesar de que el 50% tiene en la danza sus ingresos principales y que un 20% tiene en ella la totalidad de sus ingresos, solo un 13% afirma ga-

.....
ciatura según el caso, con orientaciones en Danza clásica, Danzas folklóricas, Danza contemporánea y Expresión corporal (esta última de más reciente creación, vinculada a la formación pedagógica para la inclusión de la danza como lenguaje artístico obligatorio en todos los niveles de la educación básica a partir de la nueva Ley de Educación Nacional sancionada en 2006).

12 Por ejemplo, una bailarina de tango en CABA puede insertarse en el circuito de espectáculos for export, brindando generalmente un show por noche, casi todos los días de la semana, con feriados rotativos. La modalidad de cobro suele ser mensual, según la cantidad de funciones realizadas y al menos una parte de los pagos suele estar registrada. En cambio, una bailarina de danza contemporánea en la misma ciudad suele trabajar en proyectos autogestionados (con relaciones laborales no formalizadas e ingresos no registrados, escasos o inexistentes) y, en algunos casos, acceder a contrataciones eventuales tanto del Estado como del circuito comercial (por ejemplo, en shows, videoclips o eventos), con menor frecuencia y continuidad laboral.

nar dinero por actividades vinculadas a ella¹³. El resto de las personas consideran que en la danza “invierten más de lo que ganan” o que “invierten y ganan en partes iguales”. Asimismo, es interesante señalar que aunque la mitad de la población encuestada tiene en la danza su principal fuente de ingresos esto no resulta suficiente para que sus agentes se autoperciban como profesionales. Solo un 34% de quienes respondieron la END se consideran como tales. Tampoco resultan suficientes las credenciales educativas ni los años de formación, ya que como señalamos previamente, un 55% transitaron formaciones con titulación oficial y un 75% tiene más de 7 años de formación.

Además, los datos nos permiten profundizar en ciertas desigualdades territoriales: a nivel nacional, solo un 20% de los encuestados tiene en las actividades vinculadas a la danza su único ingreso, en tanto en CABA un 41% declara no tener ingresos por otras actividades.

REFLEXIONES FINALES. ALGUNAS CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

Luego de revisar los datos disponibles sobre el trabajo en danza en Argentina, observamos que pueden encontrarse en tres tipos de fuentes: aquellas que ofrecen datos sobre la población general, los sistemas y registros de información cultural y los relevamientos específicos sobre la danza. Encontramos que los dos primeros conjuntos resultan de programas estatales por lo que suelen contar con actualización periódica. Además, algunas de ellas cuentan con diseño muestral y son probabilísticas. No obstante, aunque estas fuentes ofrecen cierta información sobre los trabajadores de la cultura en general o de las artes escénicas en particular, no permiten identificar específicamente a los trabajadores y trabajadoras de la danza.

Las fuentes que poseen información específica sobre la danza provienen a su vez de dos tipos de organizaciones: organizaciones gubernamentales de nivel

.....

13 Cabe señalar que ninguno de estos relevamientos tomó valores de referencia, como podría ser por ejemplo el Salario Mínimo Vital y Móvil. Por el contrario, los cuestionarios preguntan por el porcentaje de ingresos, sin información respecto del monto total del ingreso percibido involucrado, es decir que el porcentaje es una declaración basada en la percepción de los y las respondentes y no un resultado del análisis de sus respuestas.

local, como es el caso del Instituto Prodanza, cuyos informes se restringen al territorio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; y organizaciones de la sociedad civil, no gubernamentales, que, si bien tienen pretensión nacional, poseen escasa representatividad y desigual distribución territorial. Las fuentes de este tipo suelen carecer de diseño muestral y de actualización periódica de los datos cuantitativos. Además, los relevamientos de los que se desprende cada una de ellas fueron organizados con diferentes criterios por lo que resulta compleja su comparación.

Más allá de las limitaciones de cada una de estas fuentes, encontramos que al ponerlas en diálogo podemos aproximarnos a los tres objetivos propuestos inicialmente. A modo de cierre, retomaremos estos objetivos para acercar algunas consideraciones sobre cada uno.

Respecto del primer objetivo planteado, vinculado al problema de estimar la población, podemos señalar que si bien en primera instancia acercamos algunas aproximaciones basadas en los datos sobre la población general y los sistemas de información cultural – que nos permitían estimar un universo en torno a las 36.000 personas dedicadas profesionalmente a la danza – la información proveniente de los relevamientos propios del campo nos permite pensar que es probable que se trate de estimaciones a la baja. Consideramos que la población de trabajadores de la danza puede estar sub-representada por dos razones principales. Por un lado, por el hecho de que, como señalábamos previamente, la mitad de la población no tiene en la danza su actividad principal – ya sea la que aporta mayores ingresos o la que presenta mayor estabilidad – por lo que en los relevamientos sobre la población general queda incluida en otros sectores y categorías ocupacionales. Por otro, al hecho de que hay una gran cantidad de actividad no remunerada que constituye trabajo voluntario o *ad honorem* en el sector, pero no empleo, que es el foco de las fuentes de los dos primeros tipos.

En cuanto al segundo objetivo propuesto, referido a caracterizar el trabajo en danza observamos que las fuentes que abordan el trabajo cultural en términos generales no permiten identificar las particularidades del trabajo en el sector de la danza en particular, sino que abordan las artes, o bien las artes escénicas, en general. En ese marco, dan cuenta de que las artes escénicas presentan mayor informalidad y precariedad y menor remuneración respecto de otros sectores culturales. Por su parte, los relevamientos específicos resultan fragmentarios o poco representativos, pero permiten dar cuenta de ciertas características del sector.

En este sentido resulta relevante mencionar que para una gran proporción de trabajadores las actividades vinculadas a la danza son su principal ingreso (siendo la docencia la actividad con mayor contribución a éste). Al mismo tiempo, la danza es una actividad laboral que convive con otras (frecuentemente declaradas como principales por ser las que generan ingresos más estables, contribuyendo a la invisibilización del trabajo en la danza). También pudimos observar desigualdades y heterogeneidades a lo largo del territorio y en función del género dancístico que impactan en los circuitos y condiciones laborales. Asimismo, la consideración de aspectos vinculados a las principales actividades e ingresos y a las credenciales educativas en conjunto con la adscripción identitaria como profesionales nos permite observar que esta última muestra diversos clivajes y se presenta como una problemática a indagar.

Por último, en relación con el tercer objetivo propuesto, vinculado a la consideración de aspectos metodológicos relevantes destacamos algunas reflexiones y propuestas.

La heterogeneidad de fuentes analizadas, y las fortalezas y debilidades de las fuentes oficiales y de aquellas gestionadas desde la sociedad civil, muestran la importancia de articular con ambos actores sociales. El Estado resulta un agente privilegiado para la recolección sistemática y periódica, a la vez que poseedor de informaciones potenciales no sistematizadas ni analizadas. En tanto, las organizaciones de la sociedad civil (al igual que agentes clave del campo) contribuyen a dar cuenta y facilitar acceso a circuitos diversos que se vinculan con la heterogeneidad del campo. Además, otorgan legitimidad al interior del sector y funcionan como multiplicadoras de las iniciativas de relevamiento.

Por otro lado, las distintas fuentes analizadas presentan modos disímiles de abordar la dimensión laboral de las prácticas artísticas, vinculados con distintos marcos conceptuales de referencia. Esto impacta en las categorías utilizadas en los instrumentos de recolección de datos (“profesionales”, “trabajadores”, “hacedores” etc.) y en el modo en que interpelan incluyendo o excluyendo a determinados conjuntos poblacionales, que a su vez presentan sus propios marcos de referencia en torno al trabajo. La dispersión, falta de consenso y ambigüedad en las categorías utilizadas dificulta el cruce de información entre distintas fuentes. Por ello, resulta fundamental prestar especial atención a los aspectos teóricos y terminológicos en todas las instancias de elaboración del relevamiento. Consideramos de gran importancia consensuar definiciones teóricas y

operativizar los conceptos teniendo en cuenta la polisemia, las imprecisiones y las ambigüedades conceptuales presentes en el propio campo. En sintonía con estas tensiones terminológicas y en vinculación con la autoadscripción como problemática, consideramos relevante la posibilidad de cruzar datos objetivos que nos permitan poner en relación características clasificatorias con aquellas identitarias y valorativas. Asimismo es necesario considerar la heterogeneidad del campo de la danza (en términos de géneros o estilos; de actividades; de circuitos) que complejiza su comprensión y abordaje. Para ello se requiere diseñar un instrumento que pueda incluir con pertinencia categorial esta diversidad a la vez que elaborar estrategias de distribución para lograr alcance.

Por último, nos interesa apuntar que la imposibilidad del muestreo probabilístico –por imposibilidad de conocer el universo– no debe obturar la elaboración de un diseño muestral y estrategias de distribución rigurosos. Para que el esfuerzo redunde en datos fiables es necesario diseñar muestreos teóricos y/o por cuotas que consideren informantes clave y actores intermedios. Consideramos que esto constituye un primer paso necesario a partir del cual diseñar las estrategias de muestreo y distribución que atiendan a estos aspectos.

REFERENCIAS

ARAMBURU, M.; SLUGA, C. *Estudio de actualización. La escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires: desarrollo y evolución 2010-2015: del fomento al camino estratégico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015.

ARGENTINA. Instituto Nacional de Estadística y Censos – INDEC. *Clasificador Nacional de Ocupaciones: notas conceptuales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Estadística y Censos, 2018. Disponible en: https://www.indec.gob.ar/ftp/cuadros/menusuperior/clasificadores/definiciones_conceptuales_cno.pdf. Acceso en: 5 jul. 2025.

ARGENTINA. Instituto Nacional de Estadística y Censos – INDEC. *Encuesta Permanente de Hogares: octubre-diciembre 2024*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Estadística y Censos, 2024. Disponible en: <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Institucional-Indec-BasesDeDatos>. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Estadística y Censos, 2024. Acceso en: 13 jul. 2025.

ARGENTINA. Secretaría de Cultura de la Nación. *Registro Federal de Cultura*. Disponible en: <https://somos.cultura.gob.ar/>. Acceso en: 5 jul. 2025.

ARGENTINA. Secretaría de Cultura de la Nación. *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013/2023*: informe completo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 2023. Disponible en: <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=10>. Acceso en: 13 jun. 2025.

ARGENTINA. Secretaría de Cultura de la Nación. *Coyuntura Cultural. Empleo privado cultural y generación del ingreso cultural. Resultados 2023*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, n. 53, 2024.

ASAMBLEA FEDERAL DE TRABAJADORES DEL TANGO. *Encuesta Federal de Trabajadores de Tango: datos primarios*. [S. l.]: Asamblea Federal de Trabajadores del Tango, 2020.

IGLESIAS, A. Y, *Bailando trabajo: Tensiones entre arte y trabajo en la sindicalización de la danza*. 2020. Disponible en: <http://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1637> Acceso en: 10 jun. 2025.

MOVIMIENTO POR LA LEY NACIONAL DE DANZA. *Encuesta Nacional de Danza: datos primarios*. [S. l.]: Movimiento por la Ley Nacional de Danza, 2015.

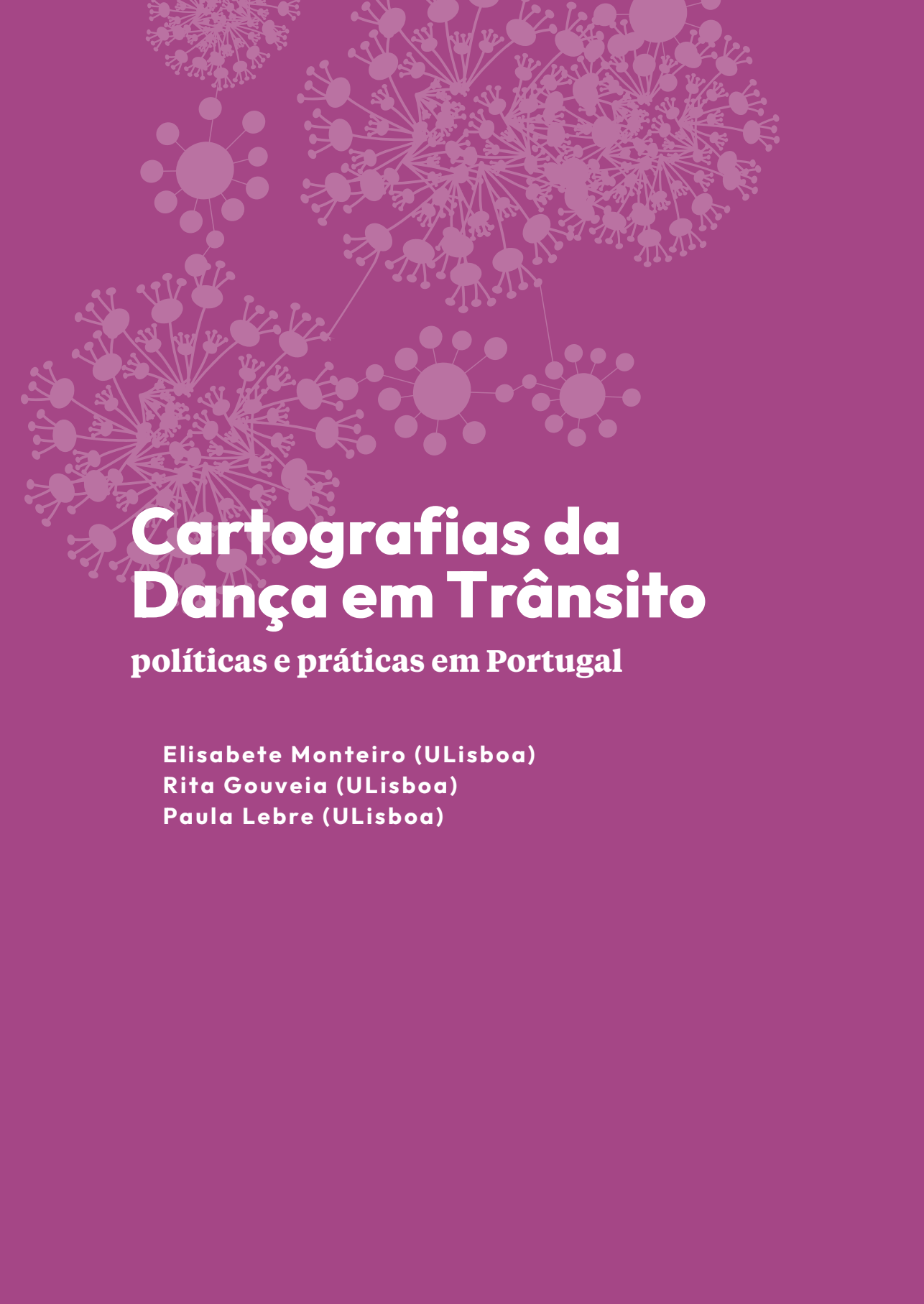
PRODANZA. *Informe sobre la Danza no oficial de la Ciudad de Buenos Aires 2019/2020*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2020. Disponible en: <https://buenosaires.gob.ar/cultura/impulso-cultural/informe-sobre-la-danza-no-oficial-de-la-ciudad-de-buenos-aires-2019-2020> Acceso en: 10 jun. 2025.

REPETUR, L.; OZOLLO, J. *Instrumentos de navegación en política y gestión cultural*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 2011.

ARGENTINA. Secretaría de Cultura de La Nación Argentina. Mercado de Industrias Culturales Argentinas. <https://mica.gob.ar/> Acceso en: 18 jun. 2025.

SLUGA, C.; ARAMBURU, M. *La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires*: estudio de diagnóstico. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura, 2011.

ZARLENGA, M.; MOREL, H.; COLOMA, A. *Estado de Situación Del Tango en Argentina 2020 Aspectos Sociolaborales, Profesionales y Organizacionales*. Buenos Aires: RGC Ediciones, 2022. Disponible en: <https://rgcediciones.com.ar/libros/estado-de-situacion-del-tango-en-la-argentina-2020/> Acceso en: 14 jun. 2025.



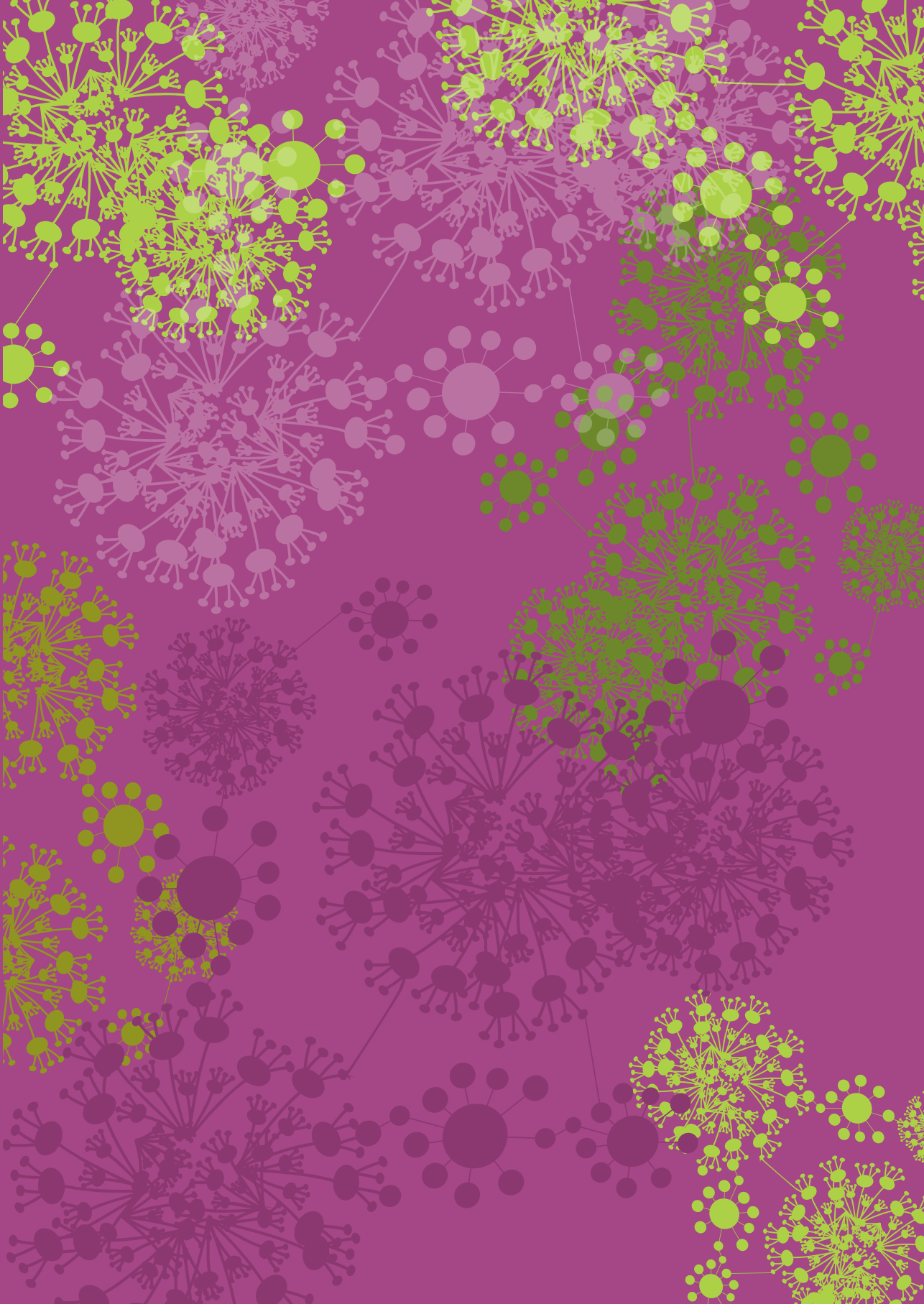
Cartografias da Dança em Trânsito

políticas e práticas em Portugal

Elisabete Monteiro (ULisboa)

Rita Gouveia (ULisboa)

Paula Lebre (ULisboa)





INTRODUÇÃO

A dança, enquanto expressão artística de natureza híbrida e abrangente, evidencia-se pela sua capacidade de incorporar múltiplas linguagens, formas e estéticas. Em simultâneo, tem vindo a consolidar-se como um campo em expansão, à medida que se torna progressivamente mais acessível e inclusivo, promovendo a participação de diferentes corpos e subjetividades. Esta característica fluida e integradora reflete as transformações sociais e culturais contemporâneas, afirmando a dança como um domínio estratégico para a formulação de políticas públicas que reconheçam e valorizem a diversidade das práticas e dos agentes envolvidos. Em Portugal, embora os dados produzidos nas últimas décadas evidenciem uma grande dinâmica no setor cultural, o setor da dança em Portugal, a par com outros domínios que compõem o setor cultural e criativo, não tem um mapeamento detalhado, havendo poucos dados para a sua caracterização e contextualização.

No que respeita os dados estatísticos em Portugal, a dança continua a ser incluída no conjunto das “artes do espetáculo”, juntamente com o teatro, a música, o circo e a ópera (Instituto Nacional de Estatística, 2023a), dificultando uma leitura segmentada da sua realidade e uma construção de um quadro analítico detalhado. Esta escassez e dispersão de informações justificam a necessidade de uma análise mais específica da realidade do fenómeno da Dança em Portugal, por forma a melhor conhecer e compreender as lógicas de legitimação, financiamento e institucionalização que atravessam este campo. Este estudo enquadra-se no âmbito do Projeto de investigação internacional “As condições do trabalho na dança em países iberoamericanos”, inserido no Observatório Iberoamericano de Políticas para a Dança (OIAPODAN) como espaço de articulação que visa analisar, monitorizar e comparar as políticas públicas e culturais vol-



tadas para a dança nos países Ibero-americanos (Brasil, Argentina e Portugal). Nesse âmbito pretende-se desenvolver uma análise comparativa dos profissionais, das condições de funcionamento, bem como das políticas culturais e educacionais para a dança.

Propomos uma metodologia cartográfica, não como uma tentativa de totalizar, mas de mapear trajetórias, traçando um panorama crítico e situado do campo da dança em Portugal, nas seguintes dimensões: Legislação e Enquadramento Profissional; Profissionalização e Condições Laborais; Estrutura Cultural e Financiamento; Estruturas Artísticas e Companhias de Dança; Educação (Ensino Superior; Educação Formal-básica, secundária, especializada; Educação Não Formal; Articulação Interministerial (Plano Nacional das Artes); Plataformas e Infraestruturas Digitais/Acesso à Informação em Dança.

METODOLOGIA

Este estudo do tipo qualitativo e exploratório assume um caráter cartográfico, baseado na análise documental de fontes académicas e não académicas. A cartografia, quando utilizada como metodologia de investigação, é uma abordagem que se inspira no conceito de “mapa” para representar o processo, destacando o caráter flexível e imersivo da investigação.

A cartografia na revisão da literatura qualitativa oferece uma abordagem mais dinâmica e exploratória, que permite ir além do mapeamento tradicional do conhecimento, por forma a compreender as relações, os processos e as emergências que moldam o campo de estudo (Cintra; Machado; Zanolli, 2017). A cartografia é entendida como método de investigação-processo, inicialmente inspirada em Deleuze e Guattari (1995), revela-se como um método aberto, rizomático e atento às relações, fluxos e emergências do campo estudado facilitando a compreensão do fenómeno da dança (Fonseca, T., 2021; Passos; Kastrup; Escóssia, 2022; Rolnik, 2020). Sendo o objetivo construir um mapeamento exploratório e abrangente do setor da dança em Portugal, articulando diferentes dimensões políticas, sociais, educacionais e culturais que o estruturam, a investigação assume uma lógica cartográfica, inspirada em metodologias de mapeamento crítico e analítico, visando representar territórios de atuação, lacunas, políticas e práticas emergentes no campo da dança, nas seguintes dimensões (Quadro 1).

Quadro 1 - Cartografias da Dança em Trânsito: Políticas e Práticas em Portugal

Dimensão	Descrição / Conteúdo Principal
Legislação e Enquadramento Profissional	Normas legais, estatutos profissionais, reconhecimento das profissões ligadas à dança.
Profissionalização e Condições Laborais	Acesso à carreira, contratos, estatuto do artista, direitos laborais, remuneração, segurança social.
Estrutura Cultural e Financiamento	Apoios do Estado, financiamento público e privado, concursos, políticas culturais e orçamentos para a dança.
Estruturas Artísticas e Companhias de Dança	Companhias públicas e independentes, coletivos, associações, centros de criação e residências artísticas.
Articulação Interministerial (Plano Nacional das Artes)	Colaboração entre ministérios da Cultura e da Educação, políticas integradas e estratégias intersetoriais.
Educação/Formação	Ensino Superior: Educação Formal (ensino básico, secundário, especializado); Educação Não Formal (academias, clubes, associações).
Plataformas e Infraestruturas Digitais / Acesso à Informação	Portais, Plataformas, bases de dados, redes digitais, arquivos online, promoção e partilha de informação sobre dança.

Fonte: elaborado pelas autoras.

A recolha de dados é realizada através de uma revisão da literatura, envolvendo fontes académicas e não académicas, nomeadamente: a) Artigos científicos, dissertações e teses disponíveis em bases de dados académicas, como Scopus, Web of Science, Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal (RCAAP) e Google Scholar; b) Documentos institucionais, relatórios e legislação disponibilizados por entidades governamentais tais como a Direção-Geral das Artes (DGARTES), Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC), Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência (DGEEC) e Ministério da Cultura; c) Plataformas digitais e redes culturais relevantes (Cultura em Rede, Plano Nacional das Artes, entre outras); Instituto Nacional de Estatística (INE); d) Publicações de associações, companhias de dança, coletivos artísticos e organizações da sociedade civil.

RESULTADOS PARA UMA CARTOGRAFIA EM TRÂNSITO DO SETOR DA DANÇA EM PORTUGAL

Por forma a fundamentar a cartografia do setor da dança em Portugal, foi elaborado um levantamento de fontes de informação relevantes, organizadas segundo as dimensões temáticas definidas.

Legislação e Enquadramento Profissional

A ausência de um enquadramento jurídico próprio para os profissionais da dança representa uma limitação histórica ao reconhecimento institucional do setor. Embora o Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura represente um avanço importante, a falta de dispositivos legais adaptados às especificidades da prática artística no setor da dança contribui para a persistência de relações laborais informais e precárias. Salienta-se, porém, que a aprovação do Decreto-Lei nº 105/2021, em vigor desde 1 de janeiro de 2022, estabeleceu um regime jurídico pioneiro de proteção social para os artistas, técnicos e outros profissionais da cultura (incluindo os bailarinos), criando medidas como o subsídio de suspensão de atividade. No entanto, conforme destaca um comunicado da Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea (REDE), a implementação deste Estatuto tem ficado aquém do esperado, com atrasos significativos na operacionalização dos apoios e respostas consideradas insuficientes por parte das instituições competentes (REDE, 2022). Pragmácio Neto (2023) analisando o impacto da Portaria nº 64/2022, que revogou parcialmente a obrigação de entidades com contabilidade organizada de justificar a contratação por prestação de serviços em lugar do contrato de trabalho, alega que esta norma “amputou a nova presunção de laboralidade”, abrindo novos espaços para reutilização de falsos recibos verdes e precarização legalizada do sector cultural em Portugal (Pragmácio Neto, 2023).

Profissionalização e Condições Laborais

As condições laborais no setor da dança continuam a caracterizar-se por trajetórias marcadas pela instabilidade e pela ausência de vínculos duradouros. O recurso a múltiplos empregos em simultâneo entre o ensino, a performance e

a prestação de serviços artísticos constitui uma realidade comum entre os profissionais da dança. O setor carece de mecanismos sólidos de regulação e de apoio continuado à carreira, sendo essencial a promoção de políticas de mentoria, programas de estágio e incentivos concretos à profissionalização, entre outros. Segundo as Estatísticas da Cultura 2023 (Instituto Nacional de Estatística, 2023b), a situação relativa ao emprego, às empresas das atividades culturais e criativas, à remuneração mensal por trabalhador entre outros, as estatísticas são relativas ao conjunto das artes do espetáculo, não sendo assim possível estabelecer um quadro de análise específico para o setor da Dança, o que nos permite constatar que os dados disponíveis são escassos e com pouca informação específica sobre a dinâmica do domínio da dança, não espelhando, toda a realidade do setor.

De acordo com dados recentes do INE, o emprego cultural em Portugal atingiu 190,6 mil pessoas em 2022, representando 3,9% do total nacional. A remuneração bruta média mensal destes trabalhadores situou-se nos 1.417 euros (Instituto Nacional de Estatística, 2023b). Apesar de não existirem dados desagregados especificamente para o setor da dança, estes números evidenciam a persistência de condições laborais precárias, assentes na intermitência contratual e em rendimentos instáveis. Nesse contexto, a criação de mecanismos de proteção social adaptados à realidade da atividade artística já previstos na legislação vigente revela-se fundamental. No entanto, a execução prática destas medidas tem enfrentado dificuldades, nomeadamente no que diz respeito à operacionalização do Subsídio de Suspensão de Atividade, cuja atribuição tem sido objeto de atrasos e críticas por parte de associações profissionais da área, como é o caso da REDE Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea (REDE, 2022).

Estrutura Cultural e Financiamento

O financiamento para o setor da dança em Portugal é predominantemente canalizado através de concursos públicos promovidos pela Direção-Geral das Artes (DGARTES). Embora este modelo siga critérios de avaliação técnica, tende a favorecer estruturas já consolidadas e com maior capacidade administrativa, o que pode excluir ou dificultar o acesso a estruturas emergentes ou periféricas. Esta lógica de financiamento tem sido apontada como um dos fatores associados a desequilíbrios regionais e institucionais, dificultando a renovação do tec-

do artístico e a descentralização da criação cultural, que afeta também o sector da dança. A própria estrutura de financiamento público da dança, coordenada pela DGARTES, reconhece a existência de disparidades no apoio concedido às diferentes disciplinas artísticas, sendo a dança uma das menos representadas em termos relativos (Portugal, Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais e Direção Geral das Artes, 2021a, 2023b). A análise da Conta Satélite da Cultura reforça essa constatação, ao evidenciar uma baixa proporção de investimento direto na dança, em comparação com outras áreas artísticas (Instituto Nacional de Estatística, 2023a). Nos concursos do Programa de Apoio Sustentado 2023–2026, por exemplo, foram apoiadas apenas 19 entidades de dança, com um financiamento global de 9,28 milhões de euros (um aumento de 127% face ao ciclo anterior), enquanto o teatro recebeu 51,3 milhões de euros no mesmo período (Portugal, Direção Geral das Artes, 2022a). Apesar do aumento da dotação global para o sector artístico que atingiu 148 milhões de euros no ciclo 2023–2026, representando um acréscimo de 79 milhões de euros face ao anterior, a dança continua a representar uma fatia minoritária do apoio público às artes performativas (Portugal, Direção Geral das Artes, 2022b).

Tal situação evidencia a necessidade de rever os critérios e mecanismos de financiamento, de modo a corrigir essas assimetrias que afetam o setor da dança em Portugal. Neste cenário, a decisão do novo governo português de extinguir o Ministério da Cultura, em maio de 2025, passando a sua tutela para o Ministério da Juventude Desporto e Cultura, levanta preocupações quanto à priorização política da cultura e ao futuro do financiamento público. Esta mudança ainda recente, representa não apenas um sinal simbólico de desvalorização, mas também um risco de enfraquecimento dos instrumentos de apoio à criação, formação e difusão artística (Tavares, 2024).

Estruturas Artísticas e Companhias de Dança

O ecossistema da dança revela uma coexistência entre companhias públicas e um conjunto diverso de estruturas independentes, coletivos e projetos. As companhias de dança, estruturas independentes com atividade artística relevante em Portugal, tem uma distribuição assimétrica por regiões em Portugal, Lisboa e Vale do Tejo (n=10); Norte (n=8), centro (n=6), Alentejo (n=4), Algarve (n=2) e Regiões autónomas (n=2), apesar da igual assimetria de distribuição demográ-

fica entre regiões. O panorama das estruturas de dança em Portugal é marcado pela carência de instrumentos de mapeamento global, pela forte concentração geográfica e pela diversidade de abordagens artísticas. Lisboa e Porto continuam a ser os principais pólos de criação, formação e difusão da dança, acumulando a maior parte dos recursos públicos, estruturas institucionais e visibilidade mediática (Observatório Português das Atividades Culturais, 2024b). Apesar do surgimento de projetos em várias regiões, a centralização geográfica é um fator que relega outras regiões a um papel periférico de meros recipientes de cultura (Farinha, R., 2024; Lima, 2025). Este breve panorama ilustra que, apesar de políticas públicas de descentralização cultural e redes de teatros lançadas nas últimas décadas, a mudança de paradigma tem sido lenta e aquém do necessário, criando assimetrias no território (Farinha, R., 2024). Por sua vez, a ausência de um mapeamento completo da totalidade das estruturas (incluindo companhias emergentes, coletivos informais, espaços independentes representa um dos principais obstáculos) dificulta o planeamento estratégico e a correção destas assimetrias (Silva; Babo, 2021). Entre o conjunto de desafios estruturais que comprometem a sustentabilidade destas estruturas, o financiamento público, considerado intermitente e insuficiente, é um fator que gera insegurança no setor que impede o planeamento a longo prazo e deixa as companhias vulneráveis (Jornal Económico, 2023a, 2023b, 2023c). Esta situação leva estruturas a despedir colaboradores, reduzir equipas, e a manterem os profissionais da dança a recibos verdes ou com contratos de curta duração, sem acesso a proteção social ou vínculos estáveis (Pinho, 2013). O resultado é um ecossistema frágil, onde ser artista significa viver na incerteza quanto ao futuro profissional (Pinho, 2013).

Assim, como apontam os representantes do setor, um financiamento robusto e regular, que garanta estabilidade e evite a precariedade laboral crónica, seria essencial (Jornal Económico, 2023c). Há também uma notória desarticulação com a educação e formação artística. A ponte entre as escolas de dança e o mercado de trabalho revela-se frágil, os jovens formados nos conservatórios ou nas licenciaturas têm poucas oportunidades para inserção profissional, pois as companhias têm uma escassez de meios para acolher estagiários ou lançar novos criadores, dada a falta de recursos (Pinho, 2013). Este fosso entre formação e prática profissional significa que o talento nacional emergente frequentemente procura oportunidades no estrangeiro ou muda de área, numa perda dupla de investimento formativo e capital humano qualificado (PTC Recruitment, 2022).

Observa-se ainda um baixo investimento na internacionalização da dança portuguesa, pois poucas são as companhias com capacidade ou apoio para se projectarem internacionalmente, através de digressões, coproduções ou presenças em festivais internacionais. Esta fraca presença externa deve-se em parte a constrangimentos financeiros, mas também a uma atitude institucional pouco proativa na promoção dos artistas nacionais (Pinho, 2013).

Por fim, o setor carece de uma cultura de avaliação de impacto cultural e artístico. Políticas e programas são implementados sem um acompanhamento sistemático de resultados e sem métricas de impacto bem definidas. Em Portugal, raramente se realizam estudos regulares que permitam avaliar os efeitos das políticas culturais, ao contrário do que sucede em países como o Reino Unido ou os EUA (Farinha, C., 2024; Farinha, R., 2024). Esta lacuna dificulta a correção de rumos e o aperfeiçoamento das políticas públicas, além de invisibilizar o real valor cultural, social e económico gerado pelas companhias de dança, tornando-o menos tangível aos olhos dos decisores e do público.

Recentemente o Atlas artístico e cultural de Portugal, (Portugal, Direção Geral das Artes, 2024a) realizou um mapeamento e caracterização dos equipamentos culturais existentes e das entidades artísticas em atividade, revelando a existência de 1.736 entidades com atividade na área, distribuídas por 249 municípios do país. No entanto, este Atlas refere que este dinamismo não se traduz de forma proporcional em termos de apoio institucional, apontando que em 2022, apenas 117 entidades de dança beneficiaram de apoio financeiro regular da Direção-Geral das Artes, representando 16,4% das entidades apoiadas no domínio das artes performativas, percentagem visivelmente inferior à observada nas áreas do teatro e da música (Portugal, Direção Geral das Artes, 2024a). Estes dados evidenciam que, apesar da vitalidade do sector da dança em termos de agentes, projetos e companhias, o acesso ao financiamento público é concentrado num número limitado de estruturas, muitas vezes localizadas nos principais centros urbanos, acentuando desigualdades regionais e estruturais dentro do próprio campo artístico. Contudo, apesar dos desafios financeiros, geográficos e institucionais, as estruturas de dança em Portugal constituem um tecido vital de criação e inovação, pontuado pela diversidade de abordagens artísticas que vão do ballet clássico à dança contemporânea, da performance experimental à recriação de tradições coreográficas, demonstrando o potencial expressivo e identitário do setor.

Articulação Interministerial (Plano Nacional das Artes-Cultura/Educação)

A política cultural na área da dança tem sido fortalecida através da articulação entre os Ministérios da Cultura e da Educação, nomeadamente no âmbito do Plano Nacional das Artes-PNA (Portugal, 2024b, 2024c, 2024d, 2024e). Esta iniciativa interministerial, com horizonte temporal de 2019 a 2029, visa a integração das artes nos contextos educativos e, até 2024, abrangia mais de 65 % das escolas portuguesas e 70 % dos municípios, através de projetos culturais e artísticos que incluem atividades de dança (Direção Geral da Educação e Ministério da Cultura, 2024). Entre as iniciativas desenvolvidas assinala-se o Projeto Cultural de Escola, presente em mais de 500 agrupamentos, e o Programa Artista Residente, que em cinco anos envolveu mais de 300 artistas em contexto escolar, promovendo oficinas e residências nas áreas da dança, teatro, música e artes visuais, em articulação com estruturas culturais locais (Portugal, 2024b, 2024c, 2024d, 2024e). Esta abordagem representa um modelo de governação colaborativa entre os sectores da cultura e da educação, com impacto direto na democratização do acesso às artes, incluindo a dança, por parte das comunidades escolares (Artemrede, 2024a, 2024b).

Um dos pilares do Plano Nacional das Artes (PNA), o Projeto Cultural de Escola, incentiva cada agrupamento a desenvolver um plano integrado de atividades artísticas e culturais ao longo do ano letivo, promovendo a articulação entre a escola e o território (Portugal, Direção Geral da Educação, 2024c). Nesse contexto, a dança pode assumir um papel central, seja através de oficinas com coreógrafos, residências artísticas em ambiente escolar, clubes de dança, ou da sua transversalidade curricular no quotidiano pedagógico. A lógica subjacente é que a dança deixe de surgir de forma esporádica, passando a constituir uma presença regular e estrutural na vivência educativa, não apenas como forma de expressão artística, mas também como ferramenta pedagógica, promotora de inclusão social e de desenvolvimento pessoal dos alunos. Importa referir que a educação artística, e em particular a dança, é reconhecida como promotora de criatividade, pensamento crítico e sensibilidade estética, competências que integram o Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória e se alinham diretamente com os objetivos definidos no PNA (Portugal, Ministério da Educação, 2017). Os dados oficiais da DGARTES-Cultura Portugal (set. 2023) indicam que

o Plano Nacional das Artes envolveu 430 agrupamentos escolares, correspondendo a mais de 50 % dos agrupamentos do país, distribuídos por 136 dos 308 municípios (Cultura Portugal, 2023b). Contudo, a presença não é uniformemente distribuída. Ainda que haja envolvimento significativo em múltiplos agrupamentos por distrito, não existe (até 2023) confirmação de participação em todos os distritos simultaneamente. Distritos como Portalegre, Bragança ou Vila Real aparecem com menor número de agrupamentos e, em alguns casos, a cobertura é limitada a 1 ou 2 agrupamentos. A lista de agrupamentos integrados no Plano Nacional das Artes revela uma participação desigual por distrito, evidenciando que alguns territórios, especialmente do interior do país, contam com um número muito reduzido de agrupamentos, ao passo que os distritos do litoral como Lisboa, Porto, Braga e Aveiro registam uma participação significativamente mais expressiva, com múltiplos agrupamentos envolvidos (Rede Escolas PNA, 2024). Ainda existem áreas, sobretudo do interior (ex.: Portalegre, Viana do Castelo, Bragança, Vila Real), com cobertura mínima.

Para a área da dança, esse enfoque traduz-se na adesão de escolas ao estatuto de “Escolas PNA”, desenvolvendo projetos em colaboração com companhias locais, teatros municipais ou bailarinos independentes, e promovendo iniciativas como dança comunitária, dança inclusiva ou história da dança, em estreita cooperação com profissionais do setor (Portugal, 2021b). Este modelo de cooperação proporciona um duplo efeito positivo: os docentes e mediadores culturais adquirem novas ferramentas pedagógicas, enquanto se formam novos públicos jovens para a dança, contribuindo para o aumento da literacia artística nas comunidades escolares (Portugal, 2021a).

A articulação entre os Ministérios da Cultura e da Educação tem permitido o desenvolvimento de projetos-piloto, residências artísticas em escolas e a formação de professores. No entanto, persistem desafios quanto à consolidação da dança e à sua continuidade, sendo que a análise isolada das iniciativas que envolvem o setor da Dança e seu real impacto carece de maior análise. Em síntese, o Plano Nacional das Artes (PNA) e as políticas de formação em dança revelam-se intrinsecamente articulados, ambos procuram fortalecer o ecossistema da dança, seja através da criação de novos públicos informados e apreciadores, promovida em contexto escolar, seja por meio da qualificação dos futuros criadores, intérpretes e mediadores, assegurada pela formação especializada (Portugal, Plano Nacional das Artes, 2021a, 2021b). Os avanços neste domínio, todavia,

continuam condicionados por desafios estruturais, como a falta de reconhecimento pleno da dança enquanto área de conhecimento nas escolas, a escassez de recursos humanos e financeiros para projetos continuados, e a dificuldade de integração curricular sustentada (Instituto Nacional de Estatística, 2024; Portugal, Plano Nacional das Artes, 2022a, 2022b). A articulação interministerial proporcionada pelo PNA constitui, nesse sentido, uma oportunidade estratégica para reposicionar a dança como elemento transversal da vida educativa e social, favorecendo o seu trânsito entre a esfera artística profissional e o quotidiano das salas de aula e comunidades escolares (Cultura Portugal, 2023a, 2023b). Assim, constrói-se progressivamente uma cartografia cultural, em que a dança se inscreve de forma mais equitativa e capilar no território nacional.

Educação (Ensino Superior, Ensino Artístico, Educação Formal e Não Formal)

No contexto português, o ensino da dança apresenta-se como um campo em desenvolvimento, caracterizado por uma oferta formativa ainda limitada e geograficamente desigual, mas com sinais progressivos de consolidação. Os dados oficiais demonstram uma evolução positiva na inclusão da dança nos diferentes níveis de ensino, embora persistam constrangimentos estruturais que comprometem a sua plena integração no sistema educativo. Em 2021, o ensino artístico e cultural contava com cerca de 44 419 estudantes matriculados em áreas como artes plásticas, artes do espetáculo e música (Instituto Nacional de Estatística, Instituto Nacional de Estatística, Direção Geral de Estatísticas da Educação e Ciência, 2022a, 2022b), mas apenas 249 alunos estavam inscritos em cursos de dança, com 46 diplomados no ano letivo 2022/2023, sendo esta uma das formações com menor adesão dentro das artes (Instituto Nacional de Estatística, 2024a, 2024b). O ensino artístico especializado em Portugal é regulado por diversos diplomas legais, decretos-lei e portarias que estabelecem os cursos, regimes de frequência e condições de organização e de funcionamento. O Decreto-Lei nº 176/2012, de 2 agosto, constitui o regulamento central do ensino artístico especializado, quer em regime integrado, supletivo ou articulado. Também se destacam as Portarias nº 223-A/2018, de 3 de agosto, e o Despacho Normativo nº 10-B/2018, que incidem respetivamente, no âmbito da avaliação do ensino artístico e, o segundo, que regula aspectos da organização dos currículos no ensino artístico especializado.

No ensino superior, os cursos especificamente dedicados à dança são apenas dois e concentram-se em instituições especializadas, a Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa (ESD-IPL), focada na criação coreográfica e na formação de intérpretes e ensino artístico especializado, e a Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH-ULisboa), que alia criação artística, pedagogia, treino e investigação em dança.

No ensino formal, uma referência continua a ser a Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional (EDCN), em Lisboa, instituição pública que oferece ensino artístico especializado em dança, do 2º ciclo ao ensino secundário, em regime integrado. Além da EDCN, existem cerca de 30 escolas e conservatórios regionais (sobretudo de música, alguns com vertente de dança) e parcerias de ensino articulado com academias privadas, que permitem aos alunos do básico e secundário ter a disciplina de dança no seu currículo. Apesar destas vias, os números permanecem baixos, conforme mencionado: no ensino secundário, menos de 1% dos alunos escolhem a via artística especializada, e dentro destes a dança representa apenas 2%. Isso reflete uma oferta limitada e concentrada, essencialmente em Lisboa e em poucos pólos urbanos, bem como uma percepção cultural de que a dança é uma carreira de alto risco e com poucas saídas, o que dissuade famílias e jovens. A expressão dos números referidos, testemunham as políticas públicas em Portugal e a necessidade em reforçar o ensino da dança com mais investimento, atualização curricular e ligação ao sector profissional.

No plano do ensino artístico especializado (níveis básico e secundário), a dança integra a rede nacional de formação subvencionada, onde em 2024, cerca de 32 000 alunos frequentavam gratuitamente cursos de dança, música ou teatro. Contudo, este subsistema enfrenta atrasos crónicos nos concursos de financiamento, afetando a previsibilidade pedagógica e as condições laborais dos docentes (Rádio Renascença, 2024). No que se refere ao enquadramento legislativo, a Lei de Bases do Sistema Educativo (1986) e o Decreto-Lei nº 344/79 reconhecem a importância da formação estética e da educação da sensibilidade no percurso escolar, incluindo a dança como linguagem artística a integrar no ensino básico. Não obstante, a efetiva implementação curricular da dança é limitada e desigual. Em 2019/2020, apenas 2 % dos alunos do ensino artístico secundário escolheram a via da dança, correspondendo a cerca de 55 alunos em todo o país (Alves, M. J.; Moura, M., 2020). Tais números refletem não apenas uma oferta reduzida, mas também uma cultura institucional e social que tende a desvalori-

zar a dança como percurso académico e profissional viável. Esta desvalorização é ainda mais evidente nas dificuldades de admissão de licenciados em dança no sistema público de ensino.

A falta de reconhecimento da dança como área disciplinar nos concursos de docência, aliada ao número reduzido de cursos superiores na área, compromete a constituição de um corpo docente especializado e dificulta a expansão curricular da disciplina (Portugal, Direção Geral de Artes, 2021a). Como sublinham Alves e Moura (2020), apesar da existência de professores especialistas integrados no ensino vocacional e artístico desde 2002, o caminho para a plena integração da dança no sistema educativo regular continua por percorrer. Para além do ensino formal, a educação não formal em dança apresenta grande dinamismo, com a proliferação de escolas e academias privadas por todo o território nacional, ensinando sobretudo ballet, danças urbanas, danças de salão ou dança contemporânea a crianças e adultos em regime extracurricular. Estas academias desempenham um papel importante na sensibilização e iniciação à dança, mas operam fora do âmbito regulado do Ministério da Educação, muitas vezes ligadas a sistemas de exame internacionais. Apesar do seu papel vital na democratização do acesso à dança, estas academias operam à margem do sistema educativo formal, enfrentando dificuldades de reconhecimento institucional, apoio financeiro e articulação curricular. Finalmente, o discurso social e educativo sobre a dança mantém resquícios de um paradigma secundário. Como alerta Monteiro, E. (2014, p. 34), a dança continua a ser muitas vezes tratada como “atividade complementar”, “prémio” ou “castigo”, em detrimento de um reconhecimento sustentado do seu valor pedagógico, artístico e formativo. Esta visão reduzida limita a sua integração efetiva nos currículos e desvaloriza o seu contributo para o desenvolvimento integral do aluno. Em termos de educação não formal e informal, o panorama da dança é bastante diversificado, embora pouco mapeado oficialmente.

Plataformas e Infraestruturas Digitais / Acesso à Informação

O setor da dança em Portugal, embora ainda carente de uma base de dados institucional centralizada, beneficia de um conjunto diverso de plataformas, associações e arquivos digitais que promovem a circulação de informação, a articulação profissional e a visibilidade artística. Estas infraestruturas digitais desempe-

nam um papel relevante na cartografia da dança, favorecendo o acesso público a dados, oportunidades e programação, bem como a construção de redes colaborativas. Entre outras, assinalamos o Portal da Dança, que se foca na divulgação e documentação, disponibilizando artigos, notícias, agendas de eventos, listagem de escolas, tornando acessível ao público uma visão abrangente do panorama da dança em várias linguagens e estilos (Portal da Dança, 2024).

De igual modo, a REDE, que se constitui como uma Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea, opera como uma organização que reúne companhias e estruturas independentes de criação e programação. Embora não se configure como uma plataforma digital no sentido estrito, a REDE disponibiliza publicações, propostas políticas, documentos de trabalho, contribuindo para a produção de pensamento crítico e a mobilização coletiva do setor (REDE, 2024). No âmbito mais institucional, a Direção-Geral das Artes disponibiliza uma base de dados pública com informação detalhada sobre estruturas artísticas apoiadas, concursos, relatórios de financiamento e política cultural. Esta base permite acompanhar a evolução do apoio público à dança, a distribuição territorial de apoios e as tendências programáticas nacionais (Portugal, Direção Geral das Artes, 2024b).

A Plataforma Cultura Portugal agrega dados sobre projetos financiados, iniciativas culturais e estruturas em todas as áreas artísticas. Embora a dança não seja o foco exclusivo, esta plataforma apresenta informações sobre financiamento, cartografia institucional e redes colaborativas entre municípios e agentes culturais (Cultura Portugal, 2024). Complementarmente, o programa Cultura em Rede visa promover a descentralização e a mobilidade artística, reunindo dados sobre residências, parcerias intermunicipais e circuitos programáticos, onde a dança tem tido presença (Cultura em Rede, 2024). Através do mapeamento de entidades e práticas culturais na região centro, esta plataforma documenta projetos e artistas de dança, promovendo o acesso ao conhecimento artístico e incentivando a cooperação territorial (Rede Cultura, 2024).

No campo do arquivo e património, destaca-se a Biblioteca Nacional Digital, que disponibiliza documentos históricos, iconografia e cartazes relacionados com a dança, assim como a base de dados TerPsiCore, criada por investigadores do Instituto de Etnomusicologia (Terpsicore, 2024). Por sua vez, a plataforma dados.gov.pt oferece conjuntos abertos de dados culturais, incluindo registos estatísticos sobre estruturas e financiamento nas artes performativas (Biblioteca Nacional

Digital, 2024; DADOS.GOV.PT, 2024). Por fim, companhias como a Companhia Nacional de Bailado, a Companhia de Dança de Lisboa, ou a Associação Pédexumbo, entre outras, desenvolvem a sua presença digital, com plataformas próprias de comunicação e arquivo, contribuindo para a documentação e difusão. Assim, a multiplicidade de plataformas digitais disponíveis constitui um instrumento relevante para a profissionalização e visibilidade do setor da dança em Portugal, exigindo, no entanto, uma maior articulação entre estas. Apesar da existência destas plataformas, ainda se observa fragmentação da informação, falta de atualização regular e ausência de relação entre estas bases de dados.

REFLEXÕES FINAIS

As cartografias em trânsito do setor da dança em Portugal revelam um campo dinâmico, resiliente e em expansão, embora atravessado por assimetrias estruturais e fragilidades institucionais. A análise das dimensões aponta práticas consolidadas e territórios ainda por mapear ou legitimar. Verificou-se que, apesar de avanços recentes, como a criação do Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura e o fortalecimento do Plano Nacional das Artes, persistem entraves à valorização plena do setor da dança. Entre eles, destacam-se a insuficiência de dados específicos sobre o setor, a precariedade laboral dos seus profissionais, a centralização dos recursos em grandes centros urbanos e a desarticulação entre formação e empregabilidade. Estes fatores comprometem a sustentabilidade das estruturas artísticas e a continuidade das carreiras dos intérpretes, coreógrafos, professores e agentes culturais ligados à dança. No plano educativo, a concentração geográfica da oferta, o número reduzido de alunos e de diplomados, demonstram uma fragilidade estrutural no campo da formação especializada em dança. Simultaneamente, o ensino não formal e as academias desempenham um papel vital na democratização do acesso, mas enfrentam desafios de reconhecimento, apoio e articulação com os dispositivos públicos. Além disso, verifica-se uma articulação entre cultura e educação, especialmente através do Plano Nacional das Artes (PNA) que têm aproximado artistas, escolas e comunidades. Outro ponto relevante é a presença territorial de companhias e estruturas fora dos grandes centros urbanos, o que revela um potencial importante para a descentralização cultural e para a coesão territorial.

Constatou-se também a existência de redes colaborativas ativas, plataformas regionais, estruturas, e outras iniciativas que promovem a cooperação entre agentes culturais. A relevância das plataformas digitais, tem facilitado a circulação de informação, oportunidades de trabalho e articulação profissional. Todavia, o setor enfrenta limitações estruturais que comprometem a sua consolidação. A ausência de dados desagregados e sistemáticos sobre a dança dificulta a construção de diagnósticos robustos e informados. O financiamento público tende a estar concentrado em estruturas consolidadas e localizadas nos grandes centros, criando assimetrias no acesso aos recursos. A precariedade laboral continua a ser uma das características dominantes da profissão, com fraca proteção social efetiva, vínculos instáveis e dependência de modelos intermitentes de apoio. Há ainda uma lacuna significativa na formação de professores, dificultando a plena inclusão da dança nos currículos escolares e a sua valorização como área do saber. A articulação entre formação acadêmica e mercado profissional permanece frágil, resultando na descontinuidade de carreiras.

Neste contexto, emergem questões em aberto que apontam caminhos futuros para a reformulação estratégica do setor. Coloca-se a questão de como estruturar um observatório especializado em dança: deverá tratar-se de um organismo autônomo com apoio público, uma rede colaborativa entre universidades, governo e setor artístico, ou uma estrutura híbrida com forte participação profissional? Por outro lado, é essencial definir quais os indicadores que um observatório desta natureza deveria monitorizar, como o emprego no setor, o acesso educativo à dança, os níveis de financiamento, a cobertura territorial, a diversidade estética e os níveis de inclusão e acessibilidade. Outra questão prende-se com a influência efetiva sobre políticas públicas: que canais de interlocução garantiriam que as análises e recomendações do observatório sejam consideradas por decisores políticos, e como transformar os diagnósticos em ação? Finalmente, deve-se ponderar a abrangência temática e prática: deverá o observatório contemplar todas as expressões da dança, do ballet clássico ao hip-hop, do amador ao profissional, do educativo ao performativo, ou focar-se em segmentos estratégicos? Embora uma abordagem holística pareça mais representativa da diversidade do setor, ela exige recursos humanos, técnicos e metodológicos alargados.

A dança, enquanto prática estética, educativa e social, constitui não apenas um campo artístico, mas um espaço de cidadania e transformação. Reconhecer a sua centralidade é garantir a diversidade cultural, a coesão territorial e a justiça

simbólica num país que se quer plural, criativo e inclusivo. Estas cartografias são, portanto, um convite à continuidade do mapeamento, à densificação dos dados, à ampliação da escuta e à formulação de políticas públicas culturalmente sensíveis, informadas e sustentáveis. Por fim, estas cartografias esboçadas a partir de fragilidades e potencialidades poderão servir como ferramenta de ação em torno de uma investigação mais aprofundada. Que estas reflexões possam fomentar a construção de conhecimento diversificado e sustentável para a dança em Portugal.

REFERÊNCIAS

- ALVES, L.; MOURA, D. A. C. *A dança na educação artística em Portugal: contextos, práticas e desafios*. Lisboa: Direção-Geral da Educação, 2020.
- ALVES, M. J.; MOURA, M. O. O lugar da dança no sistema educativo português. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, Madeira, v. 6, n. 1, p. 7-24, 2020.
- ALVES, R.; MOURA, L. A dança no ensino secundário artístico especializado: contextos e desafios. *Revista Educação e Cultura Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 45, p. 113-130, 2020.
- ARTEMREDE. *Artista residente nas escolas*. Santarém: Cultura 2030, 2024a. Disponível em: <https://www.cultura2030.pt/projeto/artista-residente-nas-escolas/>. Acesso em: 19 jun. 2025.
- ARTEMREDE. *Plano Nacional das Artes: avaliação intermédia 2019–2023*. Lisboa: Artemrede, 2024b. Disponível em: https://www.artemrede.pt/wp-content/uploads/2024/03/PNA_Avaliacao_Intermedia_2019_2023.pdf. Acesso em: 20 jun. 2025.
- BARRETO, D. J. T.; OLIVEIRA, L. R. P. F. de. Cartografia como método de investigação: traçando linhas. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 81, p. 792-809, 2021. Disponível em: <https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/issue/view/14>. Acesso em: 19 jun. 2025.
- BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. *Acervo digital sobre dança*. Lisboa, 2024. Disponível em: <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- CINTRA, A.; MACHADO, F.; ZANOLLI, D. Cartografias na pesquisa em educação: movimentos e devires. *Educar em Revista*, Curitiba, v. 33, n. 66, p. 141-158, 2017.

CULTURA EM REDE. *Base de dados de mobilidade artística e cultural*. Lisboa: GEPAC, 2024.

CULTURA PORTUGAL. *Divulgadas estatísticas da cultura 2022 INE*. Lisboa, 13 dez. 2023a. Disponível em: <https://www.culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2023/12/divulgadas-estatisticas-da-cultura-2022-ine/>. Acesso em: 6 jun. 2025.

CULTURA PORTUGAL. *Perfil dos alunos à saída da escolaridade obrigatória*. Lisboa, 2024. Disponível em: <https://www.culturaportugal.gov.pt/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

CULTURA PORTUGAL. *Plano Nacional das Artes regressa às escolas*. Lisboa, 12 set. 2023b. Disponível em: <https://www.pna.gov.pt/escolas-pna/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

DADOS.GOV.PT. *Plataforma nacional de dados abertos*. Lisboa, 2024. Disponível em: <https://dados.gov.pt>. Acesso em: 21 jun. 2025.

DAMBRÓS, K. O estatuto dos profissionais da cultura: desafios na efetivação dos direitos laborais. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 19., 2023, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: ENECULT, 2023.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

FARINHA, R. Descentralização da cultura: um passo em frente rumo à democracia cultural. *Comunidade Cultura e Arte*, [Lisboa], 9 abr. 2024. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/descentralizacao-da-cultura-um-passo-em-frente-rumo-a-democracia-cultural/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

FARINHA, C. *Desigualdades territoriais no apoio à criação artística*. Lisboa: Observatório de Políticas de Cultura, 2024.

FONSECA, T. *Mapeamentos em dança: metodologias e emergências*. Lisboa: INET-md, 2021.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. *Conta Satélite da Cultura – 2023*. Lisboa: INE, 2023a.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. Cultura: emprego, remunerações e despesa das administrações públicas. *Destaque*, Lisboa, 21 nov. 2023b. Disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=562487609. Acesso em: 18 jun. 2025.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência. *Estatísticas da educação 2021/2022: ensino superior – alunos*

inscritos em artes e humanidades. Lisboa: DGEEC, 2022a. Disponível em: <https://estatisticas-educacao.dgeec.medu.pt/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. *Ensino artístico em Portugal – dados estatísticos 2024*. Lisboa: INE, 2024a. Disponível em: <https://www.ine.pt/xurl/pub/439486173>. Acesso em: 18 jun. 2025.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. *Estatísticas da cultura – 2023*. Lisboa: INE, 2024b.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. *Estatísticas da cultura*. Lisboa: INE, [2025]. Disponível em: <https://www.ine.pt>. Acesso em: 18 jun. 2025.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais. *Conta Satélite da Cultura 2018–2020*. Lisboa: INE: GEPAC, 2022b. Disponível em: <https://www.ine.pt>. Acesso em: 18 jun. 2025.

JORNAL ECONÓMICO. Corte no apoio às companhias de dança ameaça continuidade de projetos. *Jornal Económico*, Lisboa, 2023a. Disponível em: <https://jornaleconomico.pt>. Acesso em: 8 jun. 2025.

JORNAL ECONÓMICO. Cortes no apoio à dança afetam companhias. *Jornal Económico*, Lisboa, 15 mar. 2023b. Disponível em: <https://www.jornaleconomico.pt>. Acesso em: 14 jun. 2025.

JORNAL ECONÓMICO. OE2024: fim da precariedade laboral na cultura é objetivo dos trabalhadores. *Jornal Económico*, Lisboa, 2 nov. 2023c. Disponível em: <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/oe2024-fim-da-precariedade-laboral-na-cultura-e-objetivo-dos-trabalhadores-1052788>. Acesso em: 18 jun. 2025.

LIMA, A. *Centralização e desigualdade no apoio às artes em Portugal*. Coimbra: CES, 2025.

LIMA, J. Há 10 anos a descentralizar a dança contemporânea em Portugal. *Urbi et Orbi (UBI)*, [s. l.], 4 abr. 2025. Disponível em: <https://urbietorbi.ubi.pt/ha-10-anos-a-descentralizar-a-danca-contemporanea-em-portugal/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

MONTEIRO, E. *Dança em contextos educativos*. Vila Nova de Gaia: Universidade de Aveiro, 2014.

MONTEIRO, L. *A dança como disciplina escolar: tensões e desafios*. Porto: Universidade do Porto, 2014.

MONTEIRO, M. Dança e escola: entre a expressão e a exclusão. *Revista Educação e Sociedade*, Campinas, v. 35, n. 127, p. 771-788, 2014.

OBSERVATÓRIO PORTUGUÊS DAS ATIVIDADES CULTURAIS. *Atlas cultural de Portugal*. Lisboa: OPAC, 2024a.

OBSERVATÓRIO PORTUGUÊS DAS ATIVIDADES CULTURAIS. *Base de dados institucional*. Lisboa: OPAC, 2024b. Disponível em: <https://www.opac.pt>. Acesso em: 7 jun. 2025.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2022.

PINHO, L. Manuela Barros, co-fundadora do Balletteatro: “A dança empobrecida”. *JPN – Jornalismo Porto Net*, [Porto], 13 fev. 2013. Disponível em: <https://www.jpnp.pt/2013/02/13/manuela-barros-co-fundadora-do-balletteatro-a-danca-empobrecida/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

PORTAL DA DANÇA. *Arquivo digital de dança em Portugal*. Lisboa, 2024. Disponível em: <https://portaldadanca.pt>. Acesso em: 9 jun. 2025.

PORTUGAL. Decreto-Lei nº 105/2021, de 29 de novembro. Aprova o Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura em Portugal. *Diário da República*: série 1, Lisboa, 30 nov. 2021.

PORTUGAL. Decreto-Lei n.º 176/2012, de 2 de agosto. Estabelece o regime jurídico do ensino artístico especializado dos níveis básico e secundário. *Diário da República*: série 1, Lisboa, n. 149, 2 ago. 2012.

PORTUGAL. Despacho Normativo nº 10-B/2018, de 6 de julho. Estabelece normas de organização, funcionamento e avaliação no ensino artístico especializado. *Diário da República*: série 2, Lisboa, n. 129, 6 jul. 2018.

PORTUGAL. Direção-Geral das Artes. Financiamento público da dança em Portugal: dados e evolução 2023–2026. *DGARTES*, Lisboa, 2023b. Disponível em: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/apoios>. Acesso em: 18 jun. 2025.

PORTUGAL. Direção-Geral das Artes. Programa de apoio sustentado às artes 2023–2026 com aumento de verba de 114%. *DGARTES*, Lisboa, 2022a. Disponível em: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/node/5649>. Acesso em: 19 jun. 2025.

PORTUGAL. Direção-Geral das Artes. Relatório de apoios 2023–2026. *DGARTES*, Lisboa, 2023a. Disponível em: <https://www.dgartes.gov.pt>. Acesso em: 13 jun. 2025.

PORTUGAL. Direção-Geral das Artes. Resultados provisórios do Programa de Apoio Sustentado 2023–2026 – Dança. *DGARTES* anuncia resultados de três dos seis concursos de apoio sustentado. *DGARTES*, Lisboa, 2022b. Disponível em: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/node/5259>. Acesso em: 19 jun. 2025.

PORTUGAL. Direção-Geral da Educação. Perguntas frequentes – Plano Nacional das Artes. *DGE*, Lisboa, 2024a. Disponível em: <https://www.pna.gov.pt/perguntas-frequentes/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

PORTUGAL. Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência. *DGEEC*, Lisboa, [2024]. Disponível em: <https://www.dgeec.mec.pt>. Acesso em: 18 jun. 2025.

PORTUGAL. Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais. *Estudo setorial da dança*. Lisboa: Ministério da Cultura, 2021a.

PORTUGAL. Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais. *Indicadores de financiamento cultural em Portugal – relatório técnico*. Lisboa: GEPAC, 2022c.

PORTUGAL. Direção-Geral da Educação; Direção-Geral das Artes. *Linhas orientadoras para o Plano Nacional das Artes – RCM nº 51/2021, de 11 de maio de 2021*. Lisboa: PNA, 2021b. Disponível em: <https://culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2021/05/linhas-orientadoras-para-o-plano-nacional-das-artes-rcm-512021/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

PORTUGAL. Direção-Geral da Educação; Direção-Geral da Cultura. *Manifesto Estratégia PNA 2024–2029*. Lisboa: PNA, 2024b. Disponível em: https://www.pna.gov.pt/wp-content/uploads/2024/10/Manifesto_Estrategia_PNA_2024_2029.pdf. Acesso em: 19 jun. 2025.

PORTUGAL. Direção-Geral da Educação; Direção-Geral das Artes. Plano Nacional das Artes: relatório de execução. *DGE*, Lisboa, 2024c. Disponível em: <https://www.pna.gov.pt>. Acesso em: 14 jun. 2025.

PORTUGAL. Ministério da Educação. *Perfil dos alunos à saída da escolaridade obrigatória*. Lisboa: Ministério da Educação, 2017. Disponível em: https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Curriculo/Projeto_Autonomia_e_Flexibilidade/perfil_dos_alunos.pdf. Acesso em: 20 jun. 2025.

PORTUGAL. Ministério da Cultura. *Plano Nacional das Artes: indicadores e metas*. Lisboa: Ministério da Cultura, 2024d.

PORTUGAL. Ministério da Cultura; Ministério da Educação. *Plano Nacional das Artes: documento estratégico 2019–2029*. Lisboa: Ministério da Cultura; Ministério da Educação, 2024e.

PORTUGAL. Portaria nº 223-A/2018, de 3 de agosto. Regula o regime de avaliação do ensino artístico especializado. *Diário da República*: série 1, Lisboa, n. 149, 3 ago. 2018.

PRAGMÁCIO NETO, M. *O estatuto do artista e a precarização cultural em Portugal*. Lisboa: Fórum Cultura, 2023.

PRAGMÁCIO NETO, M. O estatuto dos profissionais da cultura e a precarização legalizada. *Revista de Direito e Cultura*, Snato Ângelo, v. 12, n. 2, p. 1-15, 2023.

PTC RECRUITMENT. *A escassez de talento em Portugal pode ser atribuída a vários fatores*. Lisboa, 26 maio 2023. Disponível em: <https://ptcrecruitment.pt/2023/05/26/a-escassez-de-talento-em-portugal-pode-ser-atribuida-a-varios-fatores-alguns-dos-principais-motivos-incluem/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

PTC RECRUITMENT. *Saídas profissionais no setor artístico em Portugal*. Lisboa, 2022.

RÁDIO RENASCENÇA. *Ensino artístico especializado continua sem garantia de financiamento*. Lisboa, 2024. Disponível em: <https://rr.sapo.pt>. Acesso em: 10 jun. 2025.

REDE ESCOLAS PNA. *Rede de Escolas PNA – lista de agrupamentos por município*. Lisboa: Plano Nacional das Artes, 2024. Disponível em: <https://www.pna.gov.pt/rede-escolas-pna/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

REDE. *Mapeamento de estruturas de dança contemporânea*. Lisboa: REDE, 2024. Disponível em: <https://redecultural.pt>. Acesso em: 8 jun. 2025.

REDE. *Relatório de atividades e recomendações políticas*. Lisboa: Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea, 2022.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Vozes, 2020.

SILVA, A. S.; BABO, E. Mapeamentos culturais e políticas públicas: desafios e perspectivas em Portugal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 124, p. 101-126, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rccs.12147>. Acesso em: 20 jun. 2025.

TAVARES, D. *Extinção do Ministério da Cultura: impactos e cenários*. Lisboa: Fórum Permanente de Cultura, 2024.

TERPSICORE. *Base de dados sobre património coreográfico em Portugal*. Lisboa: INET-md, 2024.



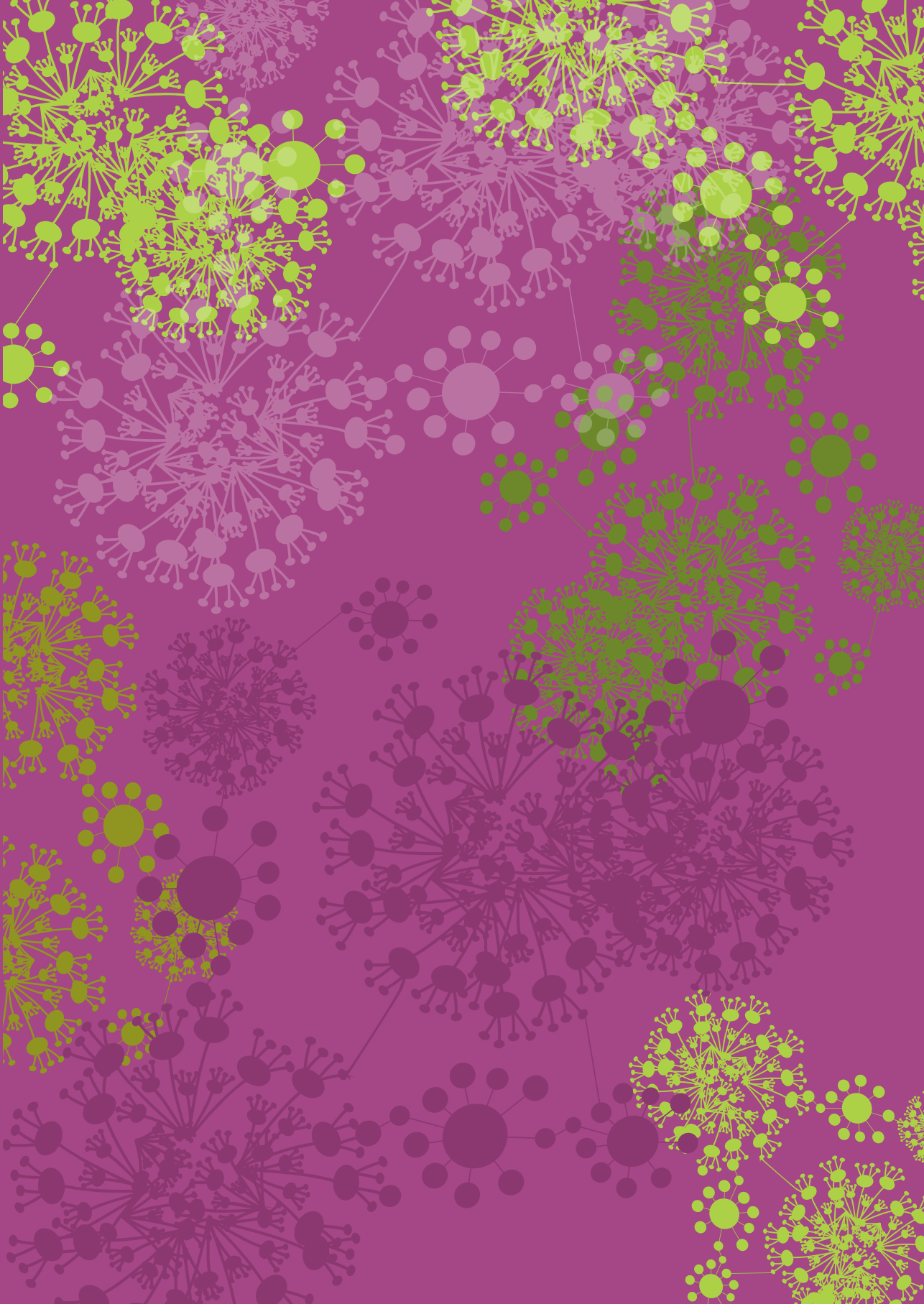
Políticas em Portugal para a Dança

**um estudo preliminar a escutar
quem dança**

Cecília De Lima (IPL)

Ângelo Neto (IPL)

Ezequiel Santos (ULisboa)





CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTUDO

O presente estudo insere-se no contexto do Observatório Ibero-Americano de Políticas para a Dança (OIAPODAN) que, numa fase inicial, procura monitorizar as políticas públicas e culturais do setor da dança em 3 países parceiros – Brasil, Argentina e Portugal -, definindo-se como um projeto de investigação internacional.

Ter a valência de um observatório implica, como consta no projeto de implementação do OIAPODAN, que este se substancie num espaço de intercâmbio, produção de conhecimento, colaboração e trabalho em rede já que os observatórios permitem abordar a complexidade e o “carácter multifacetado dos fenômenos sociais, desenvolvendo investigações e análises sistemáticas para acompanhamento e fiscalização de situações políticas e públicas” (Ruiz, 2008, *apud* Matos, 2023, p. 10). Neste sentido, encetámos um trabalho para o mapeamento das políticas, recursos, atividades e desafios das estruturas e agentes do setor da dança em Portugal, trabalho que permitirá, no decurso do projeto, promover a conexão e a comparação entre as distintas territorialidades na criação do conhecimento que compõem o setor nos três países iberoamericanos.

O trabalho da equipa portuguesa tem-se manifestado em três frentes, sendo que o estudo agora em curso reflete a terceira delas: a) enquadramento político, legislativo e de estruturas de apoio governamental no setor (Monteiro; Lebre; Gouveia, 2025); b) levantamento e mapeamento de uma base de dados de estruturas, instituições e recursos relevantes no âmbito da formação e da criação; e c) debate com profissionais do setor, através da metodologia de grupos focais organizados em 5 grupos: Instituições de ensino formal, Bailarinos e coreógrafos, Instituições de ensino não formal, Companhias de dança/ Estruturas de criação, e Professores de dança. Até ao momento, o estudo foi iniciado apenas com a in-



clusão dos dois primeiros grupos de participantes referidos, pelo que este artigo é um contributo para uma análise em processo, apresentando resultados preliminares, inserindo-se, pois, no decurso de um desenho investigativo que se pretende mais abrangente e heterogéneo.

Os dados sobre as atividades culturais e artísticas dos mais diversos domínios produzidos sobre Portugal sugerem que a área da cultura regista uma grande dinâmica nas últimas décadas (Neves; Ferreira; Sousa, 2024). Porém, o setor da dança em Portugal não tem um mapeamento detalhado havendo poucos dados para a sua caracterização. Por exemplo, segundo as Estatísticas da Cultura 2023 (Instituto Nacional de Estatística, 2023), para efeitos estatísticos a dança insere-se no domínio das artes do espetáculo que engloba o conjunto de atividades de produção e apresentação de espetáculos de teatro, circo, música, dança e ópera, os quais podem decorrer em salas de espetáculos ou ao ar livre, para o público em geral. Como as estatísticas são relativas ao conjunto das artes do espetáculo não é, assim, possível estabelecer um quadro de análise específico para o setor da Dança, o que nos permite constatar que os dados disponíveis são escassos e pouco específicos quanto à dinâmica do domínio da dança, não espelhando, portanto, toda a realidade do setor.

Recentemente o Atlas artístico e cultural de Portugal, realizado no âmbito da parceria entre a Direção-Geral das Artes (DGARTES) e o Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), através do Observatório Português das Atividades Culturais (OPAC), realizou um mapeamento e caracterização dos equipamentos culturais existentes e das entidades artísticas em atividade, analisando os impactos da crise causada pela pandemia SARS-CoV-2, propondo indicadores para suportar a tomada de decisões estratégicas por parte da área governativa da cultura e informar entidades públicas, privadas assim como os cidadãos (Neves; Ferreira; Sousa, 2024). Nesse Atlas, assente em dados estatísticos, identifica-se um conjunto de indicadores relevantes para uma caracterização do setor da Dança em Portugal, nomeadamente; entidades com atividade na área da dança, entidades apoiadas da área artística da dança, número de estudantes diplomados no ensino superior em dança, recintos de artes do espetáculo com atividade de dança, sessões de espetáculos de dança. Pode constatar-se que os dados nacionais oficiais existentes são abrangentes, mas retomando uma crítica anterior (Gomes; Lourenço; Martinho, 2006), eles são maioritariamente apresentados em publicações que não se debruçam especificamente sobre a dança nem, acrescentamos,

resultam de estudos empíricos que abarquem as percepções existentes entre os agentes no terreno, auscultando-os, tratando de perceber como reagem ao campo das políticas culturais e educacionais no setor da dança.

Uma abordagem dirigida aos atores sociais é tanto mais importante, diríamos, quanto se constata que a acesa realidade de um mundo assente numa globalização neoliberal tem recentemente inserido no domínio cultural ocidentalizado e no seu mercado as concepções de “economia criativa”, “indústrias culturais” e “economia da cultura” (Barbosa, 2013).

Paralelamente, no quadro Português, e inserido numa dinâmica europeia de apoio ao Património e às Cidades Criativas, recordamos que em 2017 o projeto The Cultural and Creative Cities Monitor, da União Europeia (Montalto *et al.*, 2017) posicionou Lisboa em primeiro lugar, numa lista de 34 cidades, na área Dinamismo Cultural para cidades com mais de meio milhão de habitantes, e em 15.º lugar para Ambiente Propício, o que se traduz na capacidade de captar talentos e estimular o envolvimento cultural, recomendando-se o incremento de programas de apoio cultural. Outras cidades portuguesas como Porto (13.º), Coimbra (15.º) e Guimarães (32.º) foram incluídas. Neste sentido, partimos para realização deste estudo, numa aproximação a esses campos de ação, não confinados à esfera das tutelas da cultura e da educação e que são habitualmente menos estudados e conhecidos, se bem que, como apontam Gomes, Lourenço e Martinho (2006) estes agentes que detém protagonismo no campo cultural e artístico constituam uma intermediação da atuação do Estado e do mercado.

Esta investigação tem como objeto de estudo o setor da dança em Portugal. É de carácter exploratório, e tem como objetivo identificar as percepções de bailarinos e coreógrafos, e de representantes de instituições do ensino formal, relativamente às condições de funcionamento. Está assente numa metodologia qualitativa (Guba; Lincoln, 1994; Santos, 2017), que seguidamente se expõe, e que privilegia a interação na recolha e na clarificação de dados, i.e., trata-se de um método que atenta aos contributos dos participantes e assenta na abertura e na espontaneidade das suas narrativas, permitindo trazer informações adicionais e originais para as questões em estudo.

METODOLOGIA

No contexto do OIAPODAN, e como primeira etapa para monitorizar as políticas públicas e culturais do setor da dança, a equipa portuguesa propôs-se realizar um estudo que se debruça sobre as perceções da própria população alvo, intitulado: “Estudo exploratório do setor da dança em Portugal – Percepções sobre as profissões, condições de funcionamento das instituições de ensino formal e não formal, companhias de dança ou outras estruturas artísticas”. Para dar início a este estudo a equipa decidiu proceder a uma abordagem de contacto direto com os diversos grupos de intervenientes no meio artístico da dança, através da metodologia de Grupos Focais.

Enquanto metodologia de investigação qualitativa a técnica de Grupos Focais assume uma amostragem não-probabilística em que os resultados obtidos não são estatisticamente projetáveis para a população (Malhotra, 2019), em vez disso envolve preocupação com o significado e um processo de análise indutivo, tendo em vista uma tentativa de capturar a “perspetiva dos participantes” (Bogdan; Bilken, 2003). Mais especificamente, Morgan (1997) define os grupos focais como uma técnica metodológica que: a) Discute um tópico especial sugerido pelo investigador; b) Recolhe dados por meio das interações grupais em que a unidade de análise é o próprio grupo; c) O papel do moderador é orientar e facilitar o processo de discussão; d) Situa-se entre a observação participante e as entrevistas em profundidade.

No nosso estudo encontramos correspondência com Fern (2001) ao afirmar que a orientação teórica dos grupos focais exploratórios é voltada para a geração de hipóteses e permite fazer uma análise prévia na construção de modelos para a pesquisas. Além disso, desdobra as dimensões do tópico de investigação e promove insights de como os itens devem ser apresentados, podendo servir de pré-teste de questionários e escalas (Charmaz, 2000). A metodologia Grupos Focais revelou ser especialmente adequada para o nosso estudo na medida em que permite que os participantes compartilhem suas experiências, pareceres e desafios, o que é essencial para a construção de um retrato provisório do panorama da dança no país. Assim sendo, delineamos a estrutura das questões gerais e das questões específicas de cada grupo e preparámos um documento aprovado pelo comitê de ética do Instituto de Etnomusicologia: Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md).

O guião desenvolvido pelo grupo de investigação é composto por um conjunto de questões estruturadas, mas permitindo flexibilidade para que novas ideias surjam durante o debate. As categorias das questões abrangem os seguintes tópicos: 1) Descrição Geral consistindo em uma pergunta de abertura; 2) Caracterização da Instituição da Estrutura ou Profissional; 3) Definição da situação laboral; 4) Financiamento/Progressão; 5) Condições de Trabalho; 6) Reconhecimento Social/Cultural; 7) Políticas Culturais/Apoios; 8) Desafios e Oportunidades futuras.

As sessões iniciaram-se com um momento introdutório, no qual os dois moderadores apresentaram o contexto e objetivos do projeto, incluindo a relevância do Grupo Focal. Foram explicadas as orientações gerais sobre o decorrer da sessão e confirmou-se ainda o acordo sobre a privacidade e proteção de dados. De seguida deu-se início às questões orientadoras da sessão, elucidando que se iria seguir uma ordem circular sobre cada questão. As sessões duraram entre 90 a 100 minutos. Deixou-se a conversa fluir sem se desviar das linhas orientadoras. No final da sessão e ao fazer a análise de conteúdos, entendemos que esta flexibilidade se tornou claramente fértil, os participantes manifestaram estar bastante confortáveis, motivados, abertos e interativos entre eles.

Neste estudo, a intenção da análise de conteúdo não é categorizar, mas sim a procura de aprofundamento e desdobramento dos tópicos em estudo. Nesse sentido, a análise foi feita numa perspetiva apriorística (Bardin, 2016) seguindo os eixos explicitados nos tópicos das questões das entrevistas de ambos os grupos. Estes tópicos foram concebidos pelo grupo de consultores especialistas da equipa portuguesa e aprovados pela comissão de ética do INET-md. As entrevistas foram realizadas em maio de 2025 e posteriormente transcritas. A sua análise limitou-se aos dados textuais. Foram consideradas as respostas de cada participante a cada tópico, sublinhando tendências, diversidades e especificidades do grupo e estabelecendo ligações com referências bibliográficas.

Assim, tendo em conta os tópicos previamente determinados, no grupo focal dedicado às Instituições de Ensino Formal da Dança, foram escolhidos quatro eixos de análise principais: 1) a caracterização dos principais atores no Ensino Artístico¹: discente e docente; 2) condições laborais definindo, não só os

.....
1 O Ensino Artístico Especializado em Portugal é um modelo de educação que combina o currículo académico geral com uma formação artística intensiva nas áreas da música, dança, teatro e artes visuais e audiovisuais. Dirigido a alunos do ensino básico e secundário (equivalente ao ensino fundamental e

aspetos formais da contratação, como os requisitos legais para a profissão de docente no Ensino Artístico; 3) As condições de trabalho no que respeita ao aspeto estrutural das instituições; 4) a relação com o contexto e de que forma é que a instituição se projeta no futuro. Permitindo entender, deste modo, um pouco mais a complexidade da rede que se forma em torno de diferentes instituições. No grupo focal dedicado a bailarinos/as e coreógrafos/as os eixos previstos foram conciliados do seguinte modo: 1) Como gerem o trabalho de criação artística e a necessidade produção de projetos e relação com estruturas? - financiamento, progressão de carreira e relações/ condições de trabalho; 2) O que imaginam que faz falta politicamente - desafios e oportunidades futuras no que toca à gestão de poderes e apoios? 3) Como experienciam o reconhecimento Social/Cultural de bailarinos e coreógrafos?²

ESCOLHA E CARACTERIZAÇÃO DOS/AS PARTICIPANTES

Face aos objetivos definidos, e para persecução deste estudo, a equipa de investigação em Portugal definiu um conjunto de: I. instituições de ensino formal e II. bailarinos/coreógrafos, ambos considerados representativos da atividade em Portugal. A escolha dos participantes obedeceu a um processo metodológico da parte da equipa de investigação³. Os critérios preestabelecidos foram: regularidade no tempo de atividade; qualidade e inovação reconhecidas insti-

.....
 médio noutros países), este sistema permite que os estudantes desenvolvam competências técnicas e criativas, preparando-os tanto para o ensino superior artístico como para carreiras no setor cultural. É regulado pelo Decreto-Lei nº 55/2018 (Portugal, 2018a) e a Portaria nº 223-A/2018 (Portugal, 2018b), que definem a organização curricular e os regimes de frequência: integrado (dentro do horário escolar) ou suplementar (fora do horário escolar). No âmbito deste estudo, optámos por designar Ensino Artístico Especializado quando nos referimos a ensino formal da dança dentro da escolaridade obrigatória (cursos básico, secundário ou profissional) e Ensino Artístico Superior no ensino superior (embora não esteja definido legalmente).

- 2 O tópico relativo à caracterização da situação laboral e caracterização do profissional da dança, foi também abordado na entrevista, contudo, após uma análise preliminar, devido à sua complexidade e à dimensão deste texto, foi decidido não o incluir aqui.
- 3 Esta equipa de investigação integra um grupo diversificado de professores e investigadores universitários, programadores, e diretores de estruturas ligadas à produção e difusão da dança contemporânea. Semelhante ao que Xavier (2017, p. 74) apresenta, concebemos a equipa como sendo um conselho consultivo, i.e., “personalidades que pela sua atividade profissional garantiam o domínio e conhecimento sobre a realidade atual da dança”.

tucionalmente/profissionalmente; período de carreira compreendendo tanto profissionais consagrados quanto os emergentes; âmbito geográfico nacional; amplitude quanto à variedade e géneros de dança (e.g., desde o erudito ao comercial, da dança clássica às danças urbanas e clubbing). Seguidamente, a partir de uma listagem com cerca de 20 entradas, os participantes foram formalmente contactados por email, avaliando-se a sua disponibilidade a fim de se conseguir um grupo de seis participantes para cada entrevista (infelizmente, na véspera 2 participantes tiveram de cancelar a sua participação). Após a formalização da participação, com marcação da data para a realização da entrevista por via remota, garantiram-se todos os procedimentos de natureza ética implícitos ao processo e aprovados pela Comissão de Ética do INET-md.

Dos quatro participantes do Grupo Focal I estiveram representantes (direções pedagógicas e coordenações) de três instituições de ensino formal de dança: duas escolas de ensino artístico especializado (do centro norte de Portugal) e uma escola de ensino superior (do centro sul de Portugal). Simultaneamente, estiveram também representadas várias modalidades de ensino: curso básico de dança (5 anos de formação), curso secundário de dança (3 anos de formação), curso profissional de intérprete de dança contemporânea (3 anos de formação) e licenciatura em dança (3 anos de formação). O Grupo Focal II foi constituído por dois elementos do sexo masculino e dois do sexo feminino, dois elementos com carreiras de mais de 30 anos e dois com carreiras de menos de 10 anos, todos integrados no âmbito de criação artística em dança.

APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE RESULTADOS DAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO FORMAL

Caracterização do/a docente e do/a discente do ensino artístico

No ensino formal de dança, o papel do/a docente é multifacetado e, profundamente, ligado tanto à dimensão pedagógica quanto à artística. É referido que,

É um professor que tem como preocupação, antes de mais, o aluno que tem à frente, olhando para as características de cada aluno e de cada turma, que difere bastante. Tem em consideração o programa que é aprovado e que tem que implementar. Tem em consideração o que são

as orientações gerais, desde o perfil à saída da escolaridade obrigatória aos programas. E preocupações do foro artístico. (SF, 2025)⁴.

Assim, no contexto do Ensino Artístico Especializado, o/a docente é um profissional formado e especializado que se preocupa com as características individuais de cada grupo. Sendo um ponto de ligação das orientações pedagógicas estabelecidas, mas aportando a expressão artística, a criatividade e a singularidade dos/as discentes. Promovendo um ambiente aberto à experimentação e à proposta de novas ideias. Já no ensino superior, o/a docente assume um papel de facilitador/a e mediador/a do processo de aprendizagem, promovendo a autonomia dos/as discentes. Como exemplo, é referido que,

Um professor de técnicas de dança não vai dar a metodologia que a escola impõe, ou seja, vai dar aquilo que sabe. Portanto, valorizar também aquilo que é o background individual de cada professor, porque isso também potenciará um melhor processo de ensino-aprendizagem. (JF, 2025).

Assim, o/a docente não se limita a transmitir conteúdos impostos, mas a valorizar o seu próprio percurso e experiência, contribuindo para um ensino mais personalizado e significativo. Em ambos os contextos, o/a docente é visto como alguém com autonomia na gestão da aula e com um papel ativo na formação crítica e criativa dos/as discentes. Por sua vez, o/a discente no ensino formal de dança é descrito como alguém com diferentes perspetivas sobre a dança e o futuro profissional. No ensino artístico especializado, os/as discentes são geralmente muito empenhados/as e trabalhadores/as, enfrentando cargas letivas exigentes. Assim, é visto/a como uma figura única e irrepetível, com características próprias que exigem uma abordagem pedagógica diferenciada. Apesar da diversidade, é possível identificar um terreno comum de qualidades e competências que se procuram desenvolver. O/A discente “ideal” é aquele/a que sabe estar tanto nas aulas de técnica de dança, em que se exige rigor e disciplina, como em aulas de composição coreográfica ou expressão criativa, no qual se valoriza ainda mais a opinião pessoal, a autenticidade e a liberdade. Assim,

.....
4 Em todas as citações derivadas dos Grupos Focais decidimos não identificar os participantes, colocando apenas duas iniciais do seu nome.

Perante as várias disciplinas que tem na escola de dança — e também fora dela — o aluno deve ser organizado, saber gerir o tempo e aprender a não se frustrar perante a falha. O bailarino é treinado para isso: para lidar com as suas fragilidades e, como se costuma dizer, ‘agarrar o touro pelos cornos’. (SC, 2025).

Tal como é referido, há uma necessidade de desenvolver valores cívicos fundamentais para a convivência em ambiente escolar. Estas qualidades são trabalhadas em paralelo com o processo de ensino-aprendizagem técnico e artístico. Outro aspeto essencial é a gestão emocional e a resiliência. O/A discente deve aprender a lidar com a frustração, a reconhecer as suas fragilidades e a enfrentá-las com determinação. No ensino superior, espera-se que o/a discente seja autónomo/a, responsável e dedicado/a, capaz de gerir o seu tempo entre as horas de contacto com o/a docente e o trabalho autónomo. O/A discente “ideal” é aquele que alia competências técnicas, artísticas e criativas, desenvolvendo um pensamento crítico e divergente. A formação visa não apenas a excelência técnica, mas também a construção de uma identidade artística singular e a capacidade de pensar e refletir sobre a sua prática. No final do percurso, o/a discente deverá estar preparado/a para aplicar as competências adquiridas em contextos profissionais diversos, dentro ou fora do campo da dança.

Caracterização da situação laboral do/a docente do ensino formal

O/A trabalhador/a da dança, no contexto de uma escola pública de ensino artístico especializado, está inserido num sistema regulamentado pela legislação nacional. A sua situação laboral pode variar entre duas modalidades principais: professores do quadro, com vínculo efetivo, e professores contratados em função das necessidades específicas da escola. Estes últimos estão sujeitos à chamada “norma-travão”, Decreto-Lei nº 132/2012, de 27 de junho (Portugal, 2012), que prevê a efetivação após quatro contratos sucessivos, garantindo maior estabilidade laboral. O acesso à profissão é feito através de concursos públicos, que obedecem a critérios legais e transparentes. Estes concursos incluem provas práticas em contexto de ensino, entrevistas e a avaliação de portfólios, nos quais são considerados elementos como formações complementares e experiência profissional. Todo o processo é público e os critérios de avaliação são previamente-

te definidos e divulgados. Existe uma preocupação institucional em assegurar que os membros dos júris sejam profissionais da área da dança, garantindo que a avaliação seja feita por especialistas com conhecimento técnico e artístico adequado. Embora nem sempre seja possível cumprir este requisito na totalidade, o esforço para manter a qualidade e a justiça na seleção dos docentes é constante. Uma vez que,

Embora a gestão burocrática não seja da responsabilidade direta dos docentes, existe uma preocupação constante em garantir que os processos sejam conduzidos com rigor e justiça. Um dos cuidados tomados é assegurar que os membros do júri sejam especialistas na área da dança, sempre que possível, garantindo que a avaliação seja feita por profissionais com conhecimento técnico e artístico adequado. (SF, 2025).

Assim, o/a trabalhador/a da dança neste contexto é um profissional que, além de cumprir exigências legais e formais, deve demonstrar competência técnica, pedagógica e artística, estando sujeito a um sistema que valoriza a especialização, a transparência e a meritocracia. A situação laboral dos/as professores/as de dança no ensino artístico especializado público em Portugal é regulada por legislação específica que visa responder às particularidades pedagógicas e artísticas desta área. O Decreto-Lei nº 15/2018, de 7 de março, estabelece o regime específico de seleção e recrutamento de docentes do ensino artístico especializado da música e da dança. O objetivo é garantir que os docentes contratados possuam não só competências técnicas e pedagógicas, mas também sensibilidade artística e capacidade de adaptação às exigências do ensino artístico especializado. Posteriormente, o Decreto-Lei nº 94/2023, de 17 de outubro, veio alterar e alargar o regime anterior. Este diploma reforça ainda o combate à precariedade laboral, prevendo concursos extraordinários para a vinculação de docentes contratados, e sublinha a importância da estabilidade profissional como fator essencial para a qualidade do ensino. Fator que é revelado também pelo testemunho dos/as representantes das instituições de ensino formal.

No contexto do ensino superior artístico, o/a trabalhador/a da dança tem a sua atividade profissional enquadrada em diferentes regimes contratuais, todos eles regulados por legislação nacional e institucional. Os/As docentes podem exercer funções ao abrigo de contratos por tempo indeterminado – no caso dos/

as professoras/as de carreira — ou por tempo determinado, como sucede com os/as professores/as convidados/as. Estes vínculos podem variar em termos de carga horária, refletindo a flexibilidade e a diversidade de funções desempenhadas no seio das instituições de ensino superior. As categorias profissionais incluem professores/as adjuntos/as, professores/as coordenadores/as, professores/as adjuntos/as convidados/as e assistentes convidados/as. A diferenciação entre estas categorias está diretamente relacionada com o nível de qualificação exigido: os/as professores/as adjuntos/as convidados/as devem possuir, no mínimo, o grau de doutor ou o título de especialista, enquanto os/as assistentes convidados/as devem deter, pelo menos, uma licenciatura. Esta estrutura evidencia a valorização da formação académica e da experiência profissional no exercício da docência em dança. Contudo, este tipo de requisitos, muitas vezes, condiciona a possibilidade de contratação de profissionais de muita relevância artística e pedagógica, mas que não detêm os pré-requisitos. Embora seja difícil o seu cabimento, existem situações de exceção para a contratação de profissionais da área, tal como é descrito seguidamente,

A escola pode recorrer a prestação de serviços para atividades pontuais, como seminários ou projetos artísticos específicos, que não estão integrados no plano de estudos. Estas situações são raras, mas podem ocorrer, como aconteceu recentemente com a colaboração da coreógrafa Tânia Carvalho. (JF, 2025).

Assim, a contratação pública de docentes no ensino superior português é regulada por um conjunto articulado de diplomas legais que visam assegurar a transparência, o mérito e a adequação dos profissionais às exigências pedagógicas e científicas das instituições. No centro deste enquadramento jurídico encontram-se os estatutos das carreiras docentes, que definem as categorias, os requisitos de habilitação e os regimes de progressão. No caso do ensino universitário, aplica-se o Estatuto da Carreira Docente Universitária, aprovado pelo Decreto-Lei nº 448/79, de 13 de novembro, enquanto o ensino politécnico é regido pelo Estatuto da Carreira do Pessoal Docente do Ensino Superior Politécnico, aprovado pelo Decreto-Lei nº 185/81, de 1 de julho. Em síntese, o/a trabalhador/a da dança no ensino superior é um agente educativo e artístico altamente qualificado, cuja atuação se pauta pela excelência, pela interdisciplinaridade e pela

constante atualização profissional. A sua integração num sistema académico exigente reforça a importância da dança enquanto área de conhecimento e prática artística no panorama do ensino superior em Portugal.

Definição das condições de trabalho nas instituições de ensino formal

O Ensino Artístico especializado em Portugal, particularmente na área da dança, apresenta uma realidade multifacetada no que diz respeito às condições físicas de trabalho dos/as docentes. Contudo, a análise de testemunhos com diferentes experiências institucionais permite identificar aspetos comuns. As limitações físicas e materiais são uma constante nas escolas de ensino artístico. Nas duas instituições de Ensino Artístico Especializado, a escassez de estúdios adequados obriga à sobreposição de horários e compromete a qualidade do ensino. A falta de recursos como fisioterapeutas e nutricionistas, essenciais num contexto de formação profissional em dança, evidencia uma lacuna significativa face a padrões internacionais. Em algumas escolas, a insuficiência de estúdios para um elevado número de alunos obriga ao aluguer de espaços externos e à constante deslocação dos/as docentes. Esta mobilidade, embora assegure melhores condições para os/as discentes, representa um desgaste físico e logístico para os/as docentes, que sacrificam o seu conforto em prol da qualidade pedagógica. Por outro lado, existem contextos em que se verifica uma maior estabilidade contratual e um esforço institucional para adequar horários e funções às especializações dos/as docentes. Contudo, mesmo nestes contextos mais favoráveis, surgem desafios relacionados com a gestão do tempo e a conciliação entre vida profissional e pessoal. Um aspeto transversal aos testemunhos é a valorização da colaboração entre pares. A coesão do corpo docente e a partilha de práticas pedagógicas são elementos fundamentais para o bom funcionamento das escolas. A escuta ativa e a tomada de decisões partilhadas promovem um sentimento de pertença e valorização profissional.

Não sei se somos a exceção, mas o facto de termos um corpo docente pequeno – oito professores para cerca de 250 alunos – e de já estarmos juntos há muitos anos, permite um verdadeiro intercâmbio de ideias e formas de estar na dança e na escola, o que, enquanto direção pedagógica, nos agrada muito. Somos muito amigas, muito parceiras.

Partilhamos, damos aulas de portas abertas, se necessário, e acompanhamos o trabalho uns dos outros. Do ponto de vista humano e profissional, entre pares, acho que funcionamos bem. Estamos no bom caminho. (SC, 2025).

Apesar dos esforços internos, os testemunhos revelam uma carência de apoio político e institucional. A ausência de financiamento municipal limita a capacidade de resposta das escolas e acentua a precariedade das condições de trabalho. A gestão financeira apertada compromete não só os recursos disponíveis como também o acesso a espaços de apresentação pública, essenciais para a formação artística. No que diz respeito ao Ensino Artístico Superior, a realidade infraestrutural e organizacional revela desafios significativos,

Provavelmente, somos a única escola no país – e talvez na Europa – que não possui instalações próprias. As que utilizamos pertencem a outra instituição, o que nos torna altamente dependentes. Para se ter uma ideia, há situações em que precisamos pedir autorização apenas para utilizar umas escadas. (JF, 2025).

Assim, a inexistência de instalações próprias, a dispersão geográfica dos espaços de ensino e apresentação pública, e a escassez de recursos materiais e humanos são traços marcantes das condições laborais. A instituição em questão opera em regime de dependência de outras instituições, sem estúdios ou auditórios próprios, o que compromete a regularidade das aulas e a logística dos espetáculos. A obsolescência dos equipamentos, a sobrecarga docente, a dificuldade de progressão na carreira e a fraca dedicação institucional de parte do corpo docente agravam ainda mais as condições laborais. Esta situação, embora extrema, é indicativa de um padrão transversal a várias instituições públicas, com exceções pontuais, e levanta questões estruturais sobre a sustentabilidade e valorização do ensino artístico da dança em Portugal.

Relação com o contexto e projeção no futuro

Os testemunhos recolhidos revelam uma visão crítica e profundamente informada sobre os desafios estruturais, pedagógicos e políticos enfrentados pelo en-

sino artístico da dança em Portugal nos dois contextos. Em comum, destaca-se a insuficiência das políticas culturais e a sua fraca articulação com a realidade das escolas públicas. Embora se reconheçam iniciativas como o Plano Nacional das Artes e os esforços da Direção-Geral das Artes, são apontadas limitações significativas na sua implementação, sobretudo no que diz respeito à formação de professores, à integração de artistas nas escolas e à adequação dos planos de estudo à realidade dos/as discentes.

O Plano Nacional das Artes é, em teoria, uma excelente iniciativa. Promove a apreciação estética, o sentido crítico e a experimentação. No entanto, muitas vezes é pensado de cima para baixo, sendo executado por profissionais que não têm formação específica para o fazer. Refiro-me, sobretudo, a professores de outras áreas disciplinares – como o 1.º ciclo, inglês ou música – que não sabem como integrar a dança nas suas práticas pedagógicas. Falta formação de base e, por vezes, o plano é implementado por quem não tem as ferramentas adequadas, quando existem tantos artistas que poderiam ser integrados como artistas residentes nas escolas. (SC, 2025).

É referida a fragmentação da comunidade da dança e a ausência de diálogo entre ministérios, escolas e estruturas artísticas, defendendo uma maior coesão e investimento na ligação entre formação e inserção profissional. É referida a sobrecarga horária dos/as discentes, a ausência de conteúdos teóricos e culturais no currículo e a falta de formação específica dos/as docentes que implementam projetos artísticos nas escolas. Assim, sugerem a necessidade de uma revisão profunda das políticas públicas para o ensino artístico, que promovam maior diálogo institucional, valorização da cultura da dança, adequação curricular e apoio efetivo às escolas e aos seus profissionais. A construção de uma comunidade mais coesa e colaborativa é apontada como condição essencial para garantir a sustentabilidade e a qualidade do ensino artístico especializado em dança.

A criação de cursos de microcredenciação, a revisão dos planos de estudo com maior flexibilidade e autonomia para os/as discentes, e o reforço do diálogo entre estruturas educativas e artísticas, são algumas das propostas para o futuro. Defende-se também uma maior valorização da dança enquanto investimento cultural e social, com impacto na formação integral dos cidadãos, e não apenas

como via profissionalizante. O Ensino Superior é identificado como um potencial pólo aglutinador da comunidade artística, com responsabilidade na promoção de redes colaborativas e na reivindicação de políticas públicas mais justas e eficazes. A visão de um conservatório multidisciplinar, em que diferentes áreas artísticas possam coexistir e colaborar, surge como símbolo de uma ambição coletiva de repensar o ensino artístico em Portugal.

APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE RESULTADOS DO GRUPO INTÉRPRETES E CRIADORES DE DANÇA

A gestão entre o trabalho de criação artística e a necessidade produção de projetos e relação com estruturas

No âmbito de um estudo que visa contribuir para melhorar as políticas para a dança, as narrativas partilhadas revelam imagens distintas num espírito de respeito e interesse pela diversidade na atividade. Uma constatação inicial que podemos partilhar, nesta fase de análise dos resultados, é a referência a um pensamento sólido e a capacidade discursiva, entre os participantes, de conciliar a teoria com a ação. Um artista é um investigador através do médium da sua arte, o artista em dança investiga através de um pensamento incorporado em movimento (De Lima, 2023).

No ciclo de vida das criações em dança, e em conformidade com o mercado da gestão cultural, a necessidade de ter o respaldo de uma estrutura⁵ para as funções de produção executiva, disseminação, promoção e proteção jurídica para efeitos de contratação torna-se uma mais-valia entre criadores, contudo as respostas do grupo evidenciam uma dualidade. NQ desabafa: “Quando vem o peso da produção e de ter uma estrutura por trás, nós acabamos por nos fechar mais dentro da nossa bolha [...] se não tentamos ter estes momentos de escape e de ir beber a outros sítios, acabamos por ficar engolidos dentro da nossa própria bolhinha”. E AG complementa: “Fui artista residente do Kampnagel [Hamburgo, Alemanha] durante 10 anos, o que me facilitou bastante a nível de produção e

.....

5 Em Portugal, o termo estrutura é habitualmente utilizado na área das políticas culturais para denominar uma organização formalizada legalmente, como por exemplo uma associação, uma empresa ou fundação. Trata-se, portanto, do uso de linguagem coloquial quando nos referirmos à natureza jurídica de uma entidade.

ter um financiamento muito bom, mas percebi que ficava muito agarrada a uma estrutura que não me agradava [...] às vezes essas estruturas também são claustrofóbicas”. Por outro lado, como referiu BC, conciliar o trabalho de criação e investigação com o trabalho de gerir uma estrutura própria para gestão financeira, de produção e divulgação torna-se extremamente pesado e impraticável. O foco de trabalho deveria ser criar ou pensar artisticamente, ao necessitar de gerir o peso financeiro, burocrático e de produção de um projeto, esse foco divide-se e desvia-se, tornando-se frustrante e comprometedor do trabalho central.

“Teremos, cada criador, que ter uma associação?” Questiona AG. “Trabalhei muito com colaboração e sempre envolvido também como movimento associativo, portanto, com essa necessidade de criar a estrutura, digamos assim, para poder trabalhar”, complementa JA. Surge então uma ponderação do grupo sobre a importância do movimento associativo e da colaboração entre estruturas de produção. As respostas do grupo ilustram o que tem sido a reflexão da dança europeia desde os anos 2000, numa leitura apoiada na sociologia da cultura (Santos, 1999) que olha as sucessivas gerações artísticas como afectadas por uma onda oscilatória quanto à redistribuição de recursos públicos e à ocupação do espaço simbólico. Prosseguir a solo, ou associar-se a um movimento comunitário de transformação movido pelo descontentamento, e que se respalda no trabalho em redes de produtores e programadores nacionais e internacionais, pode ser uma opção (Artemrede, 2025; IETM, 2025). O movimento dos signatários do 20 de agosto, no ano 2000 em França, ou o projeto do Museu da Dança (Charmatz, 2009) são exemplos que têm inspirado o/a coreógrafo/a na contemporaneidade europeia, desdobrando-se em múltiplos papéis profissionais que tocam o campo da produção, da criação, da curadoria, do ensino e da investigação, do pensamento na dança. Nesse percurso, a colaboração, não só entre artistas, mas também com estruturas, afigura-se como um recurso valioso.

Contudo, interrogamo-nos se esta múltipla exibição de recursos ilustra uma reação meramente do foro corporativo, ou se esconderá também, implicitamente, uma estratégia de sobrevivência perante um vazio laboral e legal? De facto, quanto às relações de trabalho, os depoimentos sublinham o labor em dança como uma trabalho de questionamento, diálogo, confrontação e reflexão que se desenvolve em colaboração, num espaço partilhado entre diferenças, com outras artes, populações humanas, e outras formas de conhecimento.

Trabalhar horizontalmente sempre foi uma necessidade super difícil de concretizar... subsiste ainda uma mentalidade muito entranhada sobre a responsabilidade hierárquica, onde a responsabilidade final cabe a um ou dois elementos da equipa. [ex. de Kampnagel, Hamburgo]. (AG, 2025).

Foi salientada a apologista do trabalho verdadeiramente horizontal entre todos os colaboradores de um projeto artístico. Porém, como na prática existe ainda muita dificuldade na vivência de uma real responsabilidade coletiva partilhada, é importante sondar qual o papel que as organizações (públicas e privadas) de apoio às artes, assim como o poder central detém, na representação social do que implica ser coreógrafo/a, i.e., se o campo político é favorável, facilitando o reconhecimento profissional, ou adverso, promovendo a desintegração.

Percepções sobre o que faz falta politicamente

Na tentativa de imaginar um futuro possível, as respostas do grupo entrevistado distribuem-se entre a Humanização da atividade vs. a criação de nichos pessoais. “Cada vez mais nos deparamos com uma desumanização geral [...] acho que falta de facto recursos para humanizar este processo e recursos para humanizar este processo passa pelo nosso país dar um reconhecimento político à cultura que não dá” comenta AG, porém NQ contrapõe que essa proximidade pode gerar nichos: “Percebo o que dizes da proximidade e da falta dela, mas depois também é normal que existam nichos”.

Se por um lado os artistas sentem falta de uma relação mais humana com as suas plataformas de trabalho e os mecanismos de sustentação financeira, por outro eles são chamados constantemente a servirem de catalisadores de relações humanizadas nomeadamente através de programas de arte participativa (Cruz, 2023; Matarasso, 2019) ou em micropolíticas de afecto (Greiner, 2017), ou ainda pelo recurso municipal e institucional do uso de coletivos artísticos no espaço Europeu para reparar relações comunitárias desgastadas pelo turismo (Santos; Joaquim, 2020).

Na senda de uma desejada humanização do processo de interação e diálogo entre artistas, os representantes das entidades de apoio financeiro e aqueles que definem políticas culturais, um pensamento emerge de JA, expressivo do pensa-

mento do grupo: “O que é que se pode dizer para convencer alguém [instituição] que se merece ter um apoio?”

Durante a conversa foi ainda realçada a tensão entre a necessidade de demonstrar um planeamento detalhado nos formulários dos concursos e a natureza emergente e imprevisível do trabalho artístico. O trabalho artístico deriva de questionamentos e investigações pela prática de linguagens subjetivas, pela desconstrução de percepções e pelo estudo de relações. Esta necessidade de descoberta através do processo é confrontada pela necessidade de apresentar uma definição muito concreta e detalhada daquilo que irá acontecer. De que modo as políticas estruturais podem abrir espaço para o imprevisível, para aquilo que é o emergente? A luta entre a exigência da burocracia, por via dos requisitos de apoio às artes, e o fluxo livre da imaginação criadora, potencia tensões ontológicas e que afetam o *munus*.

“A impressão que eu tenho é que as próprias pessoas da programação e da produção, e os artistas também, de certa forma, começamos a funcionar em Excel”, lamenta AG. Foi apontado o problema de que os regulamentos nacionais e europeus, assim como as respetivas plataformas de candidatura e de acompanhamento e avaliação, são profundamente burocratizadas (e.g. Europa Criativa, Direção Geral das Artes - DGARTES), com um peso muito grande centrado nas componentes da gestão (em relação aos princípios imaginativos e criativos) e com muita ênfase na demonstração de desenvolvimento social com esferas discursivas em torno da “inclusão”, “diversidade”, “acessibilidade”, “sustentabilidade” e “eco-responsabilidade”. Porém esses procedimentos incitam desafios:

Como é que nós criamos espaço de abertura em relação ao modo como podemos fazer as coisas, não só em relação aos temas e práticas que nós temos, mas também o modo como podemos concretizar um projeto artístico [...] A minha perspetiva tem sido questionar como é que eu posso usar a minha posição, seja ela qual for, enquanto curador, enquanto artista, enquanto produtor, etc., para também abrir novos espaços de trabalho. Ou seja, não só para repetir técnicas ou formas de fazer, mas também para poder pensar, repensar constantemente que eu faço. Acho que é muito importante olharmos para qual é a prática de determinado espaço, festival ou teatro, de que forma é que a nossa atividade pode incluir práticas mais avançadas, mais de risco, mais experimentais. (JA, 2025).

Se por um lado é importante uma distribuição orçamental justa que justifique uma normalização de procedimentos e necessidade de planeamento detalhado, por outro lado é importante abrir espaço para o imprevisível, o emergente por via de distintos modos de criação. Nesse movimento de procura de equilíbrio é fundamental criar curadorias para abrir novos espaços de trabalho com diferentes parâmetros de apoios e de criação. A forma como esta realidade captura também o próprio imaginário das pessoas que gerem as estruturas, dos programadores e também dos artistas em relação àquilo que eles podem fazer, é um ponto fulcral da discussão.

“Faz falta uma comissão de ética na cultura” refletiu AG. Neste ponto da conversa, a proposta de uma comissão ética das artes foi recebida com muito entusiasmo, porque a ética (Aristóteles, 2004) se desenvolve como uma virtude através do diálogo com a comunidade, ajudando a definir o quadro político, estruturando-nos e reparando as relações de fragilidade: “O ponto a que chega a comunidade é o ponto até onde vai a amizade: e assim também o direito. [...] Porque a amizade radica na comunidade [...] Mas todas as formas de comunidade assemelham-se a partes de uma mesma comunidade de estado” (Aristóteles, 2004, Livro VIII, 1159b-1160a). Na relação com esta proposta surgiu a ideia sobre a realização de uma mesa redonda entre artistas e agentes políticos de instituições de apoio financeiro como, e.g., a DGARTES e a Fundação Calouste Gulbenkian.

Observando a política cultural em maior escala, na esfera macro-económica, existe um reconhecimento de que dança e poder político sempre se relacionaram (Guzzo; Spinky, 2015). A visão de uma política cultural em Portugal, instigada desde 1996 sob inspiração do modelo cultural francês executado por Jack Lang nos anos 1980 e que ainda mantemos no nosso imaginário pode desestruturar-se, uma vez que a sucessão dos ciclos políticos pode significar também alteração de valores ético-morais e ético-sociais, logo, transformando a própria missão e visão de um serviço público, e do desenho de políticas culturais:

Eu fiz um exercício nas últimas eleições que foi ler os programas de todos os partidos políticos. E é muito informativo, é muito interessante, por exemplo, ver o programa do Chega o partido de extrema direita. Quero dizer, ler aquilo é horrível, mas é muito interessante ver contra o que se está de alguma forma a lutar, porque, por exemplo, neste programa a palavra cultura simplesmente desaparece. Não existe cultu-

ra, mas há um Ministério da Portugalidade. A Portugalidade, que é precisamente a promoção do país, a ideia de que a cultura do país é promover os valores nacionais, sem dizer exatamente quem é que cria estes valores. (JA, 2025).

Depois há uma outra questão em relação à política também tem a ver com a questão dos ciclos políticos? Porque no fundo a dificuldade de poder avançar com algumas coisas tem a ver também com obviamente que a mudança a nível partidário. É necessária e é muito bom que assim seja, mas o que acontece é que já houve vários momentos em que pura simplesmente entra um novo governo que diz, pronto, não precisamos do Ministério da Cultura, então destrói-se todo um programa anterior. (AG, 2025).

Curiosamente, entre o dia desta entrevista e a redação do presente capítulo foi precisamente isso que aconteceu; o novo governo resultante das Eleições Legislativas de 18 de maio decidiu juntar o Ministério da Cultura ao do Desporto e Juventude. Adicionalmente, há toda uma relação com crises económicas locais e globais (às quais poderemos juntar as políticas) e o modo como isso influencia a implementação de políticas para as artes nomeadamente através de concursos públicos. Por exemplo, Matos e Fiadeiro (2022) num diálogo profícuo sobre a ação entre a dança e política concordam que isso é coincidência em vários países devido ao enraizamento de lógicas capitalistas e neoliberais que se instalaram globalmente.

Experiências em relação ao reconhecimento Social/Cultural de bailarinos e coreógrafos

A representação social da profissão de bailarino/a mistura o próprio autoconceito dos participantes, mas também a interiorização do sentimento de instabilidade profissional e das forças favoráveis ou agonísticas que se absorvem em distintos ambientes culturais. Neste ponto, ser profissional da dança em Portugal oferece limitações mas também pode comportar outras valências simbólicas (Matos; Fiadeiro, 2022). Os testemunhos seguintes atestam um padrão desafiador comum e implícito face à profissão, localizável em Portugal, mas extensível a nível Europeu:

Muitas vezes as pessoas vêm até comigo e perguntam qual é a tua profissão. - Sou bailarina e coreógrafa. Então as pessoas fazem uma cara de, o que é que é isso? Hoje em dia, muita gente não sabe ainda o que isso é, ou que é uma profissão [...] Eu acho que Portugal está mais avançado até que numa Alemanha. Na Alemanha, muitas vezes as pessoas pensavam que eu estava a dançar no Red Light District. Quando dizia que era bailarina, eles olhavam para mim de alto a baixo, achando que eu estava no pole dance. Esse preconceito também sempre esteve em cima das artes performativas e, em particular, infelizmente, nas mulheres. Portanto, infelizmente, nós ainda não conseguimos fugir. (AG, 2025).

Acho que de facto vivemos num país que não reconhece a nossa profissão e isso tem um impacto não só na precariedade das nossas vidas como até na dificuldade de alguns de nós se assumirem como profissionais [...] no meu caso, a instabilidade que isto me cria também na vida, põe-me a questionar um bocado o futuro. (BC, 2025).

Em geral, no entendimento destes protagonistas, a relevância da arte e particularmente da dança ainda não é verdadeiramente reconhecida, não só a nível de políticas culturais mas também a nível da maioria da população. A precariedade, a instabilidade, a falta de reconhecimento, a procura constante de financiamento para criar projetos, tudo isso requer uma resiliência desgastante. Nas questões da precariedade laboral, como realçam Lachino e Matos (2022), a situação de análise da dança como trabalho começa nos primórdios do século XXI; a precariedade é gerida na própria criação ou na situação laboral e social do artista da dança. E num mundo globalizado no qual, como aponta Bauman (1999), a característica das sociedades desenvolvidas foi a de terem conquistado o tempo, depois de assentarem no espaço, a questão da precariedade e do sub-desenvolvimento da dança dá-se pela falta de espaços de trabalho seguros e contínuos, quer para escolas quer para companhias e intérpretes. A Dança ainda não conquistou o seu espaço vital.

O trabalhador surge como uma figura ilusória (Matos; Fiadeiro, 2022) já que o vazio legal e laboral – e.g. quanto à existência de um estatuto de segurança social para o profissional das artes do espetáculo, ou a vantagem fiscal do estatuto de intermitência, ou a questão da reforma - sempre contrasta com a função vital

da qual a arte se ocupa, e que é a repartição do sensível pelo mundo. Então, o discurso sobre indústrias criativas e a economia das artes (Barbosa, 2013) esbarra numa realidade movida por laços de trabalho precários.

CONCLUSÃO

A pesquisa apresentada é de caráter qualitativo, baseada na metodologia dos grupos focais realizada com duas unidades de estudo (entrevistas), e teve uma finalidade exploratória e descritiva. Pretendeu-se envolver os sujeitos, e seus ambientes/contextos profissionais que constroem as suas narrativas e descrevem formas de ser e de atuar no mundo da dança em Portugal. Ao integrar as percepções de outros profissionais da dança, este estudo revelou-se muito profícuo no levantamento e reflexão de considerações a ter em conta num próximo trabalho de mapeamento. Os resultados preliminares, inseridos numa investigação em processo, foram voltados para a análise de duas dimensões: a política e a educativa.

No grupo de trabalho com coreógrafos/as e bailarinos/as deparámo-nos com criadores que têm muito mundo, i.e., apresentam vivências culturais diversas: cruzam toda a narrativa de corpo, a identidade com diferentes populações e perspectivas, com diversos modos de fazer e relacionar, com diferentes disciplinas artísticas, dão espaço para que outras áreas se cruzem e se infiltrem num caminho partilhado instigando uma abertura ao mundo, como uma ontologia hermenêutica (Heidegger, 2010). Porém, nesse percurso há sempre um receio de chegar a um bloqueio, de que o trabalho seja cerceado de condicionalismos que o destroem. Por um lado, é bom ter estabilidade, ter estrutura, mas por outro lado a liberdade criativa e o imaginário podem ficar ameaçados. Esta conversa levou-nos a pensar as políticas culturais para a dança como um modo de gerir a nossa liberdade e evitar a estagnação – criação de mundo e de pensamento, cruzamentos disciplinares, dividir espaço com outras artes e intensificar relações entre pessoas. Estamos ainda numa fase de análise em processo, contudo verificámos já algumas observações e preocupações dos participantes que nos pareceram bastante relevantes no contexto deste estudo:

- A importância e valorização do ensino não formal e diversificado;

- O valor de interligação da criação artística com investigação de índole académica;
- A dificuldade em conciliar o trabalho de criação e investigação artística com a necessidade de gestão financeira, de produção e divulgação.
- A necessidade de conceber soluções para mitigar uma política burocrática excessiva.
- A importância de defender e lutar para o reconhecimento do valor da dança enquanto contributo essencial para ampliar modos de perceber, sentir e refletir (-nos) em relação com o mundo.

O termo *flutuação* está muito presente no discurso e na experiência dos profissionais da dança refletindo-se também nos Grupos Focais. De facto os profissionais da dança resistem no espaço de movimentar-se entre, entre disciplinas artísticas, estruturas, comunidades, geografias diversas, colaborações, experimentação, diversidade de espaços de apresentação... atividades diversas associadas à criação: produção, promoção, curadoria, investigação, educação, dança-terapia.

No grupo de trabalho com as Estruturas de Ensino Formal, foi referido que o ensino artístico em Portugal, particularmente na área da dança, enfrenta atualmente um conjunto de desafios estruturais, pedagógicos e institucionais que comprometem a sua sustentabilidade e desenvolvimento. No entanto, a partir da reflexão crítica dos representantes, emerge também uma visão clara e ambiciosa para o futuro, assente na valorização da arte como pilar educativo e cultural. As condições de trabalho dos professores de ensino artístico oscilam entre a precariedade estrutural e a resiliência organizacional. A escassez de recursos e o esforço pessoal dos docentes contrastam com práticas colaborativas e estratégias institucionais que procuram mitigar os desafios. A valorização do trabalho docente neste setor exige, contudo, um maior investimento público e um reconhecimento efetivo da especificidade e exigência do ensino artístico. Entre o debate possível acerca de políticas públicas abrangendo a educação (Portugal, 2024) ou a criação artística (Portugal, 2023), e os pressupostos teóricos que nos religam ao poder simbólico (Bourdieu, 1989) a mediação da Dança profissional

revela um entrelaçamento complexo e contínuo entre o Estado e as associações artísticas, os cidadãos, e a academia.

Se por um lado, o valor da arte na produção cultural é um dado reconhecido nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável 2030 (Culture 21, 2018), na insistência com que o artista é solicitado em programas de arte participativa, ou quando a prática artística e educativa é atraída até processos de reflexividade identitária em populações urbanas, por outro lado, a condição profissional vive na precariedade, ou num *território-entre*: entre a possibilidade de expansão profissional e estrutural e a precariedade laboral, orçamental e logística (comum a estruturas formais e a bailarinos e coreógrafos); entre a sua ação micropolítica com projetos educativos e criativos transformadores, mas sofrendo, a nível macropolítico, de falta de reconhecimento e excessiva burocratização nos processos de candidatura a apoio financeiro ou à inadequação de políticas públicas que permitam desenvolver plataformas e programas de apoio em conformidade com as transformações sociais, ou seja, adequadas à realidade e necessidades atualizadas de alunos, escolas e artistas.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. Lisboa: Quetzal, 2004.

ARTEMREDE. *Compromisso Cultura 2030*. Santarém: Cultura 2030, 2025.

Disponível em: <https://www.cultura2030.pt/carta-de-compromisso/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

BARBOSA, J. *Por uma economia desenvolvimentista da dança*. 2013. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2016.

BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora, 2003.

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. [Lisboa]: Difel, 1989.

CHARMATZ, B. Manifesto for dancing museum. *MoMA*, [Berlin], 2009. Disponível em: www.museedeladance.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse.html. Acesso em: 5 maio 2017.

CHARMAZ, K. Grounded theory: objectivist and constructivist methods. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. (org.). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2000. p. 509-536.

CRUZ, H. (coord.). *Arte, Reinvenção e Futuros: práticas artísticas na comunidade PARTIS 2019-2022*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2023.

CULTURE 21. *Culture in the Sustainable Development Goals: a guide for local action*. Barcelona: UCLG, 2018. Disponível em: https://agenda21culture.net/sites/default/files/culturesdgs_web_en.pdf. Acesso em: 20 abr. 2025.

DE LIMA, C. Retornos entre a criação artística e a pesquisa científica: uma metodologia de transmutação entre a experiência artística e a escrita académica. *Revista Estud(i)os De Dança*, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 1-24, 2023. Disponível em: 370352269_Retornos_entre_a_criacao_artistica_e_a_pesquisa_cientifica_Uma_metodologia_de_transmutacao_entre_a_experiencia_artistica_e_a_escrita_academica. Acesso em: 20 abr. 2025.

FERN, E. F. *Advanced focus group research*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2001.

GOMES, R.; LOURENÇO, V.; MARTINHO, T. *Entidades Culturais e Artísticas em Portugal - documento de trabalho nº 8*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2006.

GREINER, C. O reenactment político da performance e seus microativismos de afetos. In: PAIS, A. (org.). *Performance na Esfera Pública*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017. p. 183-194.

GUBA, E. G.; LINCOLN, Y. Competing paradigms in qualitative research. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. (org.). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994. p. 105-117.

GUZZO, M. S. L.; SPINKY, M. J. P. Arte, Dança e Política(s). *Psicologia Social*, Porto Alegre, v. 27, n. 1, p. 3-12, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1807-03102015v27n1p003>. Acesso em: 30 mar. 2025.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

IETM. *IETM Global Connect*. Bruxelas, 2025. Disponível em: <https://www.ietm.org/en/membership/globalconnectors>. Acesso em: 10 maio 2025.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. *Estatísticas da Cultura – 2023*. Lisboa: INE, 2023. Disponível em: <https://www.ine.pt>. Acesso em: 19 jun. 2025.

LACHINO, H.; MATOS, L. Danza y Trabajo, entre política y acción. In: LACHINO, H.; MATOS, L. (org.). *Danza, trabajo, creación y precariedad - Dance, Work, Creation and Precariousness*. Ciudad de México: Difusión Cultural UNAM - Dirección de Danza, 2022. p. 23-34.

MALHOTRA, N. *Pesquisa de marketing*. Porto Alegre: Bookman, 2019.

MATOS, L. *PROJETO: Observatório Ibero-americano de Políticas para a Dança (OIAPODAN)*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2023.

MATOS, L.; FIADEIRO, J. Entre territorios, gestión, políticas y precariedades: com.poniendo con los restos, los rastros y los trazos del Atelier RE.AL. In: LACHINO, H.; MATOS, L. (org.). *Danza, trabajo, creación y precariedad - Dance, Work, Creation and Precariousness*. Ciudad de México: Difusión Cultural UNAM - Dirección de Danza, 2022. p. 281-322.

MONTALTO, V. et al. *The Cultural and Creative Cities Monitor: 2017 edition*. Luxemburgo: Publications Office of the European Union, 2017.

MONTEIRO, E.; LEBRE, P.; GOUVEIA, R. “*Cartografias da Dança em Trânsito: Políticas e Práticas em Portugal*”. [S. l.: s. n.], 2025. No prelo.

MORGAN, D. Focus Groups. *Annual Review of Sociology*, San Mateo, v. 22, p. 129-152, 1996.

MORGAN, D. *Focus group as qualitative research*. 2. ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 1997. (Qualitative Research Methods Series, v. 16).

NEVES, T.; FERREIRA, A.; SOUSA, M. J. de. *Participação cultural e dinâmica sociocultural em Portugal*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais, 2024.

PORTUGAL. Decreto-Lei nº 132, de 27 de junho de 2012. Estabelece o novo regime de recrutamento e mobilidade do pessoal docente dos ensinos básico e secundário e de formadores e técnicos especializados. *Diário da República*: série 1, Lisboa, n. 123, 27 jun. 2012. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/132-2012-178492>. Acesso em: 20 jun. 2025.

PORTUGAL. Decreto-Lei nº 15, de 7 de março de 2018. Aprova o regime específico de seleção e recrutamento de docentes do ensino artístico especializado da música e da dança. *Diário da República*: série 1, Lisboa, n. 47, 7 mar. 2018a. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/15-2018-114825661>. Acesso em: 20 jun. 2025.

PORTUGAL. Decreto-Lei nº 185, de 1 de julho de 1981. Aprova o Estatuto da Carreira do Pessoal Docente do Ensino Superior Politécnico. *Diário da República*: serie 1, Lisboa, n. 148, 1 jul. 1981. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/185-1981-578678>. Acesso em: 20 jun. 2025.

PORTUGAL. Decreto-Lei nº 448, de 13 de novembro de 1979. Aprova o Estatuto da Carreira Docente Universitária. *Diário da República*: serie 1, Lisboa, n. 262, 13 nov. 1979. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/448-1979-367673>. Acesso em: 20 jun. 2025.

PORTUGAL. Decreto-Lei nº 55, de 6 de julho de 2018. Estabelece o currículo dos ensinos básico e secundário. *Diário da República*: serie 1, Lisboa, n. 129, 7 jul. 2018b. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/55-2018-115652962>. Acesso em: 20 jun. 2025.

PORTUGAL. Decreto-Lei nº 94, de 17 de outubro de 2023. Altera o regime específico de seleção e recrutamento de docentes do ensino artístico especializado da música e da dança, alargando-o aos docentes das artes visuais e dos audiovisuais. *Diário da República*: serie 1, Lisboa, n. 201, 17 out. 2023. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/94-2023-222877158>. Acesso em: 20 jun. 2025.

PORTUGAL. *Plano Nacional das Artes*: documento estratégico 2019–2029. Lisboa: Ministério da Cultura: Ministério da Educação, 2024.

PORTUGAL. Portaria nº 223-A, de 3 de agosto de 2018. Procede à regulamentação das ofertas educativas do ensino básico previstas no n.º 2 do artigo 7.º do Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho. *Diário da República*: serie 1, Lisboa, n. 149, 4 ago. 2018c. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/223-a-2018-115886163>. Acesso em: 20 jun. 2025.

PORTUGAL. *Relatório de Apoios 2023–2026*. Lisboa: DGARTES, 2023. Disponível em: <https://www.dgartes.gov.pt>. Acesso em: 20 jun. 2025.

REDE. *Relatório de Atividades e Recomendações Políticas*. Lisboa: Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea, 2022.

SANTOS, B. S. *Pela Mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade. Lisboa: Edições Afrontamento, 1999.

SANTOS, C. Grupos focais: uma reflexão metodológica. *CIES e-Working Papers*, Lisboa, n. 211, p. 1-19, 2017. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/14533/1/CIES-WP211_Cristina%20Santos.pdf. Acesso em: 29 abr. 2025.

SANTOS, E.; JOAQUIM, G. Artists, Cities and Tourism: the case of Lisbon Metropolitan Area. In: CAGICA, L.; CALISTO, L.; GUSTAVO, N. (ed.). *Strategic Business Models to Support Demand, Supply, and Destination Management in the Tourism and Hospitality Industry*. Hershey: IGI Global, 2020. p. 50-69.

SOARES, L. C.; FERNEDA, E.; PRADO, H. A. do. Observatórios: um levantamento do estado do conhecimento. *Brazilian Journal of Information Studies: Research Trends*, Marília, v. 12, n. 3, p. 86-110, 2018. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/bjis/article/view/7958>. Acesso em: 10 jun. 2025.

XAVIER, M. *Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica*. 2017. Tese (Doutorado em Motricidade Humana) – Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.



SOBRE OS AUTORES

Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra)

Professora Livre-Docente no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP), no qual atua nas linhas de pesquisa “Arte e Contexto” e “Pedagogia das Artes da Cena”. Seus principais temas de pesquisa são pedagogias, formação de professores/as, contextos de ensino e políticas educacionais para a Dança. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4088-4838>. *E-mail*: anatterra@unicamp.br

Alexandre Molina

Artista da dança, pesquisador e gestor cultural. Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Coordenador geral do Observatório Ibero-americano de Políticas para a Dança (OIAPODAN). Doutor em Artes Cênicas e mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e especialista em gestão e políticas culturais pela Unidade de Girona (ES). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5099-7270>. *E-mail*: alexandre.molina@ufu.br

Ângelo Neto

Artista, professor e investigador na área da dança contemporânea e criação coreográfica. Desenvolve uma investigação em múltiplos contextos em torno da criação coreográfica e dos seus potenciais educativos (PhD Educação Artística – Universidade de Lisboa - UL). Trabalha como criador-intérprete em projetos articulando a escrita, movimento, artes visuais e ciência. É membro do Science Art and Philosophy Laboratory (SAP Lab) do Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA). É professor adjunto na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), e Faculdade de Motricidade Humana - UL. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7090-8474>. *E-mail*: aneto@esd.ipl.pt

Agustina Coloma

Graduada em Sociologia pela Faculdade de Humanidades e Ciências da Educação da Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP) e doutoranda em Ciências Sociais (FaHCE-UNLP), pesquisa trabalhos artísticos, trabalho não clássico e trajetórias profissionais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7883-9899>. *E-mail*: colomaagustina@gmail.com

Ayelen Clavin

Bolsista de doutorado do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), doutoranda na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA). Mestre em Estudos Teatrais e Cinematográficos Latino-Americanos e Argentinos (FFyL, UBA). Membro do Grupo de Estudos de Dança Argentina e Latino-Americana do Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IHAAL, FFyL, UBA). Bacharel em Composição Coreográfica pela Universidad Nacional de las Artes. Sua pesquisa se concentra nas relações entre dança e trabalho. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7016-2457>. *E-mail*: clavinayelen@gmail.com

Cecília de Lima

Doutorada em Dança pela Universidade de Lisboa. Investigadora Associada do Instituto de Etnomusicologia - música e dança (INET-md). Professora adjunta de licenciatura e mestrado pela Escola Superior de Dança no Instituto Politécnico de Lisboa (IPL). Coreógrafa e ex-bailarina. A sua investigação foca o campo da relação da criação coreográfica com a fenomenologia, ciências cognitivas e práticas somáticas, abrangendo ainda a educação pela arte e a dança em expansão tecnológica. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5097-5602>. *E-mail*: cteixeira@esd.ipl.pt

Cláudia Malbouisson

Doutora em Economia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora Associada do Departamento de Economia e Programa de Pós-Graduação em Economia (PPGE/UFBA) e pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Economia Aplicada, Economia da Educação (GEdu) e do Grupo de Pesquisa em Política e Gestão da Educação. Tem experiência em avaliação de indicadores educacionais, análise de impacto sobre desempenho e evasão na educação

básica e no ensino superior, ações afirmativas, avaliação de políticas públicas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4244-0672>. *E-mail*: cmalbo@ufba.br.

Elisabete Monteiro

Doutorada em Motricidade Humana na especialidade de Dança. Professora no Departamento de Educação, Ciências Sociais e Humanidades, (FMH-ULisboa). Coordenadora adjunta da Licenciatura em Dança. Membro Integrado de Investigação do Instituto de Etnomusicologia - música e dança (INET-md). Coordenadora da Especialidade de Dança do PhD e coordenadora do Grupo de Investigação Estudos em Dança. Representante Nacional da daCi (Dance and The Child International). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8488-1826>. *E-mail*: emonteiro@fmh.ulisboa.pt

Eugenia Cadús

Pesquisadora do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), atua no Departamento de Artes do Movimiento da Universidad Nacional de las Artes (UNA), onde leciona no Departamento de Folclore. Doutora em História e Teoria das Artes pela Universidad de Buenos Aires (UBA), onde leciona e dirige o Grupo de Estudos da Dança Argentina e Latino-Americana. Sua pesquisa se concentra em dança e política latino-americanas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0918-9095>. *E-mail*: eugeniacadus@gmail.com

Ezequiel Santos

Psicólogo/Psicoterapeuta. Doutor em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (CAUC). Professor Auxiliar convidado da Faculdade de Motricidade Humana (FMH) Universidade de Lisboa. Professor Adjunto convidado na Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril (ESHTE), na área de Ciências Sociais. Ex-bailarino, é diretor na Forum Dança e investigador colaborador do Instituto de Etnomusicologia - música e dança (INET-md) da FMH. As suas investigações e publicações centram-se nas áreas da fenomenologia do corpo, do arquivo em artes performativas e no turismo criativo. ORCID ID: 0000-0002-2956-6978. *E-mail*: ezequielsantos@fmh.ulisboa.pt

Lilian Vilela

Professora no Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Arte-Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG Artes) e ProfArtes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) em São Paulo. Graduada em Dança, mestra em Educação Motora e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Pós-Doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAC-UDESC). É líder do Grupo de Pesquisa sobre Educação, Movimento Somático e Artes da Cena (GEMA/CNPq). ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8446-7788>, *E-mail*: lilian.f.vilela@unesp.br

Lúcia Matos

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com Pós-Doutorado em Estudos em Dança pela Universidade de Lisboa (ULisboa). Coordenadora geral do Observatório Ibero-americano de Políticas para a Dança (OIAPODAN) e líder do Grupo de Pesquisa Políticas, Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança (PROCEDA). Pesquisadora e professora da graduação e pós-graduação da Escola de Dança da UFBA. Desenvolve pesquisas nos campos de políticas educacionais e culturais para a dança; aprendizagem inventiva e processos educacionais em dança, corpo e diferença. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9760-9231>. *E-mail*: luciamatos@ufba.br

Mariana Lucía Sáez

Possui bacharelado na Universidad Nacional de La Plata (UNPL) e doutorado em Antropologia pela Universidad de Buenos Aires (UBA). É assistente de pesquisa do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e professora na UNLP. Diplomada em Antropología da Arte pelo Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) e em Soberania e Políticas Culturais para a América Latina pelo Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). É especialista em artes cênicas, com ênfase em dança contemporânea e circo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1887-9247>. *E-mail*: marianasaezsaez@gmail.com

Mariana del Mármol

Doutora em Antropologia pela Universidad de Buenos Aires (UBA), professora da Universidad Nacional de La Plata (UNLP) e pesquisadora assistente do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Possui Pós-Graduação em Soberania e Políticas Culturais para a América Latina pelo Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), pesquisa trabalho artístico, políticas culturais e produção cênica autogerida. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2489-338X>. *E-mail*: marianadelmarmol@gmail.com

Paula Lebre

Professora Auxiliar na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH-ULisboa), doutorada em Motricidade Humana, coordenadora da Licenciatura em Dança e investigadora no Instituto de Etnomusicologia - música e dança (INET-md). Atua na promoção da saúde mental, inclusão, resiliência e mediação artística em contextos psicomotores, integrando projetos nacionais e internacionais com foco em dança, educação e bem-estar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8440-2415>. *E-mail*: pmelo@fmh.ulisboa.pt

Rita Gouveia

Bolsista no Instituto de Etnomusicologia - música e dança (INET-md), na área da Dança, na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. Licenciada em Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da U Lisboa, é atualmente aluna do mestrado em Educação Artística na Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade. O seu trabalho centra-se na interseção entre a educação artística, a dança e as suas políticas culturais. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5915-3068>. *E-mail*: ritamargouveia@gmail.com

Valéria Figueiredo

Professora Titular do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás (UFG). Coordenadora dos Estágios Curriculares Obrigatórios, atual vice-coordenadora do curso. Pesquisadora do Laboratório de Pesquisas Interdisciplinares em Artes da Cena (LAPIAC/CNPq). Atua nos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFG e ProfArtes do Instituto Federal de Goiás (IFG) em Aparecida de Goiânia-GO. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4963-4875>. *E-mail*: valeria_figueiredo@ufg.br

Formato: 17 x 24 cm

Fontes: Tiempos Text, Outfit

Extensão digital: PDF



LÚCIA MATOS é pesquisadora e docente da graduação e do Programa de Pós-Graduação em Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordenadora-geral do Observatório Ibero-Americano de Políticas para a Dança (OIAPODAN). Foi gestora em instituições públicas e privada, e articuladora em associações e movimentos da dança, no Brasil e no exterior. Possui livros e capítulos de livros publicados no Brasil, Estados Unidos e México.



ALEXANDRE MOLINA é artista da dança, pesquisador e gestor cultural. Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Coordenador-geral do Observatório Ibero-Americano de Políticas para a Dança (OIAPODAN). Doutor em Artes Cênicas e Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

ESTA OBRA REÚNE TEXTOS produzidos no âmbito do Observatório Ibero-Americano de Políticas para a Dança (OIAPODAN) e constitui uma singular publicação, no campo da dança, voltada à análise crítica das políticas públicas em contexto ibero-americano. Destinado a pesquisadores, artistas, educadores, gestores culturais e estudantes da área, o livro se destaca por sua abordagem colaborativa, transnacional e situada, ao articular dados empíricos, mapeamentos e diagnósticos dos cenários do Brasil, Argentina e Portugal. Diferencia-se por sua perspectiva pluriversal e pela valorização das especificidades culturais e linguísticas, oferecendo um panorama inédito sobre os desafios enfrentados pelos profissionais e as estratégias de resistência e articulação em curso no setor. É, portanto, uma contribuição relevante e necessária para o fortalecimento das políticas públicas para a dança na Ibero-América.

Realização



Apoio



Rede OIAPODAN

