



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

Universidade Federal de Ouro Preto

ISSN: 2596-0229

**DANÇA E CAPITAL CULTURAL:
políticas de fomento e a reconversão dos capitais na economia
dos bens simbólicos**

DANCE AND CULTURAL CAPITAL:

public funding policies and the reconversion of capitals in the economy of symbolic goods

Henrique Rochelle

 <https://orcid.org/0000-0002-5208-7334>

Dança e capital cultural:

políticas de fomento e a reconversão dos capitais na economia dos bens simbólicos

Resumo: O artigo investiga as relações entre economia, políticas culturais e capital simbólico no campo da dança, tomando como eixo teórico a Doença dos Custos (Baumol) e o conceito de Capital Cultural (Bourdieu). Os sistemas de fomento e subsídio à produção artística são percebidos como instrumentos de enfrentamento da ineficiência estrutural das “indústrias estanques”, mas que também operam como mecanismos de legitimação e institucionalização de valores culturais. A análise apresentada pontua aspectos das políticas públicas segmentadas para a dança na cidade de São Paulo para examinar como afetam a produção e a reconversão dos diferentes tipos de capital envolvidos no campo artístico. E evidencia que, embora tais políticas contribuam para a mitigação dos efeitos econômicos da doença dos custos, elas frequentemente reproduzem circuitos de validação, demandando revisão das estratégias de fomento para que se orientem não apenas à manutenção da criação artística, mas à ampliação efetiva das dinâmicas de circulação e fruição cultural na sociedade.

Palavras-chave: dança; economia da cultura; subsídio; capital cultural; políticas públicas; doença dos custos.

Dance and cultural capital:

public funding policies and the reconversion of capitals in the economy of symbolic goods

Abstract: The article investigates the relationships between economy, cultural policies, and symbolic capital within the field of dance, taking as its theoretical framework Baumol's Cost Disease and Bourdieu's concept of Cultural Capital. Systems of public funding and subsidies for artistic production are understood as instruments designed to address the structural inefficiency of "stagnant industries," but they also operate as mechanisms for the legitimization and institutionalization of specific cultural values. The analysis highlights aspects of dance-related public policies in the city of São Paulo to examine how they affect the production and reconversion of the different forms of capital involved in the artistic field. The study shows that, although such policies contribute to mitigating the economic effects of the Cost Disease, they often reproduce restricted circuits of validation, which calls for a revision of funding strategies so that they may be oriented not only toward artistic creation, but also toward effectively expanding the dynamics of cultural circulation and participation within society.

Keywords: dance; cultural economy; subsidy; cultural capital; public policies; cost disease.



1 Introdução

As artes da cena ocupam um espaço singular na economia da cultura, por conjugarem sua intensa dimensão simbólica com uma baixa produtividade economicamente mensurável. Desde os estudos de William Baumol (1965), a produção artística vem sendo compreendida como uma das “indústrias estanques”, cuja sustentabilidade econômica depende estritamente de mecanismos de fomento e subsídio. Esses instrumentos, justificados pela necessidade de correção de distorções estruturais de mercado, operam como formas de intervenção sobre o ciclo de reconversão entre diferentes formas de capital.

O presente artigo examina como o sistema de subsídios e fomentos aplicados à dança, especialmente no contexto paulistano, atua sobre a geração e circulação do Capital Cultural (Bourdieu, 1986), questionando seus limites e contradições. Em especial, analisa de que modo as políticas de incentivo, concebidas como solução para o Efeito Baumol, acabam por reforçar dinâmicas de validação e institucionalização do capital simbólico já acumulado, reproduzindo desigualdades de acesso e reconhecimento dentro do próprio campo artístico.

O texto retoma o conceito da Doença dos Custos e sua aplicação às artes da cena; discute as possibilidades de reconversão do Capital Cultural e os modos como o subsídio público intervém nesse ciclo; examina as políticas e programas voltados à dança em São Paulo, com destaque para o ProAC e para o Programa de Fomento à Dança; e, por fim, discute as formas de legitimação presentes nas políticas de fomento e suas implicações para a democratização cultural e a manutenção de hierarquias simbólicas. As conclusões apontam para a necessidade de reavaliação crítica das políticas públicas culturais, de forma a ampliar seus efeitos de redistribuição social e de reconversão efetiva do capital cultural em capital econômico e social.

2 A Doença dos Custos na produção cultural

A questão dos aspectos econômicos das artes da cena tem certo destaque desde a década de 1960, quando William Baumol (1965; 1995) aplicou os conceitos do Destino Manifesto malthusiano e seu modelo de crescimento à economia das indústrias de serviço. Baumol percebia duas perspectivas afetando alguns desses setores, ambas um tanto quanto sombrias. Nelas, via-se ou o aumento relativo dos custos de produção do setor levando à redução da demanda por seus serviços ou, então, na melhor das hipóteses, que com a intervenção de ações para a manutenção do crescimento relativo do setor, a economia tenderia a um crescimento geral de zero (Peacock, 1996).

Sua matemática tem princípios simples: enquanto na maioria das indústrias modernas o avanço tecnológico aumentou a produtividade, tanto por tempo quanto por indivíduo empregado, nas artes da cena o mesmo não se dá: a montagem de uma coreografia exige hoje o mesmo número



de artistas em cena que exigia, por exemplo, no século XIX, e demanda o mesmo tempo de trabalho a cada apresentação, de forma que o aumento dos custos desse tipo de produção não chega, nem de longe, a balancear a minguante demanda econômica pelas artes presenciais.

O fenômeno, que foi chamado de Doença dos Custos, não se trata de uma particularidade das artes do espetáculo, sendo percebido em outros campos de serviço, sobretudo aqueles pertencentes à categoria que o autor chamou de Indústrias Estanques (*Stagnant Industries*), as quais englobam a assistência médica, a educação, os serviços legais, a guarda policial e os restaurantes, além das artes da cena (Buxton, 2004). Em comum, esses setores apresentam formatos de trabalho e de prestação de serviços cujo dispêndio temporal e de mão de obra não conseguem se encaixar na curva de crescimento observada, desde a revolução industrial, em outros tantos setores, nos quais a produtividade econômica tem sido magnificada. Nesses setores estanques, frequentemente há um embate sociocultural, nos momentos em que os mesmos são cobrados por sua eficiência, que, quando se baseia no rendimento medido por volume de produção ou por tempo de trabalho, dificilmente apresenta resultados satisfatórios.

As pesquisas de Baumol foram e continuam sendo usadas como indicador da necessidade de intervenção estatal no financiamento das artes da cena (Throsby, 1996; Nelson, 1993). Ainda que não tenham uma recepção unívoca (Cowen, 1996) por parte de economistas, pesquisadores, governantes e mesmos artistas, elas têm, direta e indiretamente, formado uma base teórica que sustenta certa quantidade de intervenções e de programas de subsídio e fomento para as artes.

O principal questionamento possível a essas formas de intervenção no mercado trata dos limites da própria produção artística e de sua natureza criativa e expressiva: quando estruturas governamentais se tornam os principais mecenás de alguma produção artística, quais limites são impostos à liberdade de expressão, à liberdade artística, e aos avanços do próprio campo? Os métodos de subsídio têm sido questionados desde que se apresentam (Peacock, 1996) e têm sido remodelados e retrabalhados, de acordo com diversas propostas. Em comum, partilham algumas questões: quanto de dinheiro se deve destinar à arte? a que artes e a que artistas esses valores serão repassados? e de que formas eles serão subvencionados, selecionados, e considerados merecedores de tal intervenção?

Para discutir alguns desses aspectos, propõe-se confrontar algumas das formas de intervenção econômica que são aplicadas à dança, ilustrando o entendimento que pode ser feito do princípio que ficou conhecido como Efeito Baumol, sobretudo a partir da consideração dos meios, como esse tipo de proposição econômica afeta a construção e o acúmulo de uma dada forma de Capital Cultural, dentro das perspectivas elaboradas por Bourdieu para este conceito.

3 A Reconversão do Capital Cultural

A justificativa para ações de intervenção econômica no mercado das artes da cena não se pauta simplesmente na percepção de uma necessidade mercadológica, posto que não é o público que acorre à dança e consome seus bens que, neste modelo, seria capaz de sustentar o custo de sua produção. Tal qual ocorre nas demais indústrias estanques, os aportes de seus usuários ou beneficiários diretos são insuficientes para a manutenção das produções e das ofertas de seus produtos.

Se existe intervenção frente a tais indústrias, ela não se dá, então, a partir de uma lógica puramente ligada ao Capital Econômico e financeiro, mas a uma valorização daquilo que Bourdieu (1986) teorizou como o Capital Cultural. Originalmente uma ferramenta para a discussão dos efeitos produzidos pelo acesso à educação sobre o Capital Econômico, a noção de Capital Cultural tem ajudado no entendimento de diversas dimensões da monetização da cultura e de sua sustentação enquanto indústria (não) autônoma.

Bourdieu (1986) observa o Capital e sua acumulação enquanto *lex insita* - um princípio de regularização da vida social. Seu acúmulo, processo natural ao Capital, o evidencia em três distintas instâncias: enquanto Capital Econômico (aquele que pode ser diretamente convertido em dinheiro), Capital Social (ligado às possibilidades de influência e lugar social de cada indivíduo) e Capital Cultural (aquele que lida com o conhecimento do indivíduo e, portanto, suas capacidades de ação na sociedade). No modelo proposto, todas as formas de capital podem ser, em certas circunstâncias, convertidas em capital econômico e institucionalizadas, o que destaca a forma de domínio e predominância social dessa apresentação do capital.

O que se entrevê é uma forma de ciclo socioeconômico: o dinheiro gera acesso à cultura e cria influência, a influência facilita organizações e a continuidade de domínio financeiro, e a cultura valida e dá continuidade às estruturas de controle do financeiro.

Ao se estabelecer um paralelo entre o Efeito Baumol e os incentivos governamentais aplicados sobre as artes da cena notam-se injeções e estímulos em um dos campos desse ciclo do Capital, com uma expectativa de contrapartida que cause maior mobilidade dos indivíduos dentro do sistema. Como pontuado, a necessidade de subsídio das artes não se justifica a partir do mercado que as consome, mas, sobretudo, a partir de uma percepção do papel que elas exercem dentro desse sistema, frente ao conceito de Capital Cultural. Como se trata de uma indústria estanque, a importância atribuída a ela não é da ordem do econômico - caso em que a força de trabalho a ela associada poderia ser remanejada para setores de maior produtividade e eficiência (Cowen, 1996) - mas da ordem do Capital Cultural: a manutenção das produções artística e cultural reflete uma importância dada a elas enquanto geradoras de Capital Cultural.

Assim, facilitar as condições para a realização, apresentação e acesso a essas obras, é uma forma de desenvolver as possibilidades associadas ao Capital Cultural do setor. A partir da mais ampla disponibilização das mesmas e de seu acesso e fruição, os indivíduos ganham mais oportunidades de

acumulação do Capital Cultural que pode, eventualmente, vir a ser convertido em capital econômico. O caminho contrário, no entanto, é um tanto quanto mais trabalhoso, porque a reconversão do Capital Econômico em investimento direto no Capital Cultural, segundo as observações de Bourdieu, está ligada à formação escolar, que já é, em si, também aspecto fundador do âmbito do Capital Cultural, isto é, a maior escolaridade se reflete em mais investimento econômico no campo da cultura. Se por um lado isso indica uma tendência constante de acumulação cultural-econômica-cultural, por outro, o próprio aspecto cíclico identifica certas dificuldades para se interceder com sucesso em um sistema tão engessado.

Fundamentalmente, o Capital Cultural presume um tanto de investimento pessoal. Ele se apresenta em três estados, que Bourdieu (1979) denominou de Institucionalizado, Objetificado e Incorporado. A Institucionalização do Capital Cultural se dá através do reconhecimento sistemático do acúmulo desse capital, o que acontece com diplomas, certificados e títulos, que demonstram à sociedade que um indivíduo atingiu determinado grau no acúmulo do Capital Cultural através do estudo, do mérito, do prêmio, e assim por diante. O Capital Cultural pode ser Objetificado quando depositado em conteúdos materialmente transmissíveis, como, por exemplo, quadros e livros - porém, é fundamental observar que aquilo que é transmissível é a posse do bem e não a apreciação do valor a ele associado. Isso acontece porque a apreciação desses objetos, o interesse por eles e seu consumo, dependem do estado mais fundamental do Capital Cultural, ou seja, sua forma Incorporada.

A Incorporação do Capital Cultural demanda um trabalho de assimilação dos bens, o que deflagra a necessidade e o custo de tempo e de investimento pessoal por parte de cada indivíduo. O Capital Cultural Incorporado não pode ser transmitido instantaneamente - não pode ser deixado de herança -, mas pode ser repassado, de um indivíduo a outro, através do ensino, do compartilhamento, da aprendizagem. Esta é a característica social do Capital Cultural: sua incorporação está diretamente ligada à incorporação de Capital Cultural já realizada pelos indivíduos que participam da formação e da vida de um outro. Como exemplo se colocam o acesso à escola e a escolaridade, o conhecimento e o acesso aos bens artísticos, e seus hábitos de fruição e consumo. Sobretudo, também se coloca um aspecto diretamente financeiro, por demandar tempo e investimento pessoal; a incorporação do Capital Cultural exige, logicamente, a disponibilidade de tempo e, portanto, as condições que permitem a realização e incorporação desse Capital não são as mesmas para cada sujeito na sociedade.

Não só as condições são variáveis, mas, em termos econômicos, o próprio custo é variável. Tomemos o exemplo de um sujeito vivendo em situação extremamente favorável economicamente. Com seus rendimentos garantidos, o trabalho não tem uma função de suprir demandas de necessidades. Este sujeito dispõe de amplo tempo de lazer, que pode ocupar com as atividades que preferir, porque tem o tempo e os recursos para tanto, bem como o acesso às mais diversas possibilidades, desde a infância, que têm formado seus conhecimentos, preferências e hábitos culturais. Com certa liberdade esse sujeito navega entre as opções, escolhe uma ou outra e, caso

não esteja satisfeito com a escolha, tem os recursos para trocar a decisão, ou pelo menos não sentir nenhum arrependimento do investimento do seu tempo com uma ou outra atividade.

No espectro oposto, um sujeito que depende de um trabalho de jornada intensa, que ocupa parte considerável de seu tempo no deslocamento, que não teve acesso a oportunidades culturais e artísticas desde cedo, percebe um custo diferente em suas escolhas. É o chamado custo de oportunidade, que na economia ilustra o custo daquilo que se perde ao se escolher uma opção frente a outras tantas. Como esse segundo sujeito tem poucas horas e poucas possibilidades de descanso e lazer, o tempo que essa pessoa emprega em uma atividade é muito mais escasso, muito mais raro, e portanto muito mais caro.

Essa dinâmica ilustra que o custo de oportunidade no consumo da cultura é diferente para sujeitos diferentes da sociedade e que os valores de ingressos, por exemplo, são apenas um dos fatores que entram em consideração no momento da escolha pela frequência em um espetáculo, museu, cinema, *show*, etc. A lógica demanda pensar as estratégias de subsídio, portanto, para além da realização de ações gratuitas. No entanto, frequentemente o subsídio é percebido, sobretudo nesse contexto de incentivo à produção artística, com sua consequente distribuição gratuita ou a preços mínimos. O que se destaca é que para interceder no sistema de conversão e reconversão do Capital Cultural é preciso levar em conta os aspectos das outras formas de Capital envolvidos no processo.

4 Fomentar o Capital Cultural da Dança

Para ilustrar os aspectos de apresentação, de interação e de resolução dos sistemas deflagrados, algumas das frentes de intervenção na economia da dança - atuantes em São Paulo - serão aqui observadas e discutidas a partir de suas exemplaridades nas dinâmicas de lida com o Capital Cultural e enquanto resposta ao Efeito Baumol.

No nível do município, encontramos a manutenção da Escola de Dança de São Paulo (EDASP) desde 1940 e, do estado, a São Paulo Escola de Dança (SPED) desde 2022. Tanto no âmbito municipal quanto no estadual, encontramos companhias estáveis de dança: o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), fundado em 1968, e a São Paulo Companhia de Dança (SPCD) fundada em 2008. A Secretaria Municipal de Cultura mantém o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo desde 2005, enquanto a Secretaria de Estado da Cultura reserva um espaço para a dança dentro das ações do Programa de Apoio a Cultura (ProAC), tanto em sua modalidade ICMS (que trabalha com patrocínios captados por produtores artísticos junto a empresas que recebem como incentivo formas de renúncia fiscal), como em sua modalidade Editais (que lança editais públicos para seleção de projetos que receberão financiamento direto).

Além dos programas, a cidade e o estado mantêm teatros e espaços culturais de administração ligados às secretarias (de forma direta ou através de OSs), as quais provêm, ao longo do ano,



programações gratuitas, além de frequentes temporadas a preços populares, que carregam o objetivo de tornar o bem cultural (e, portanto, o Capital Cultural) da dança acessíveis a maiores parcelas da população. Este último exemplo ilustra uma das formas mais imediatas de intervenção econômica, pois os espaços e suas programações não são geridos a partir de uma perspectiva empresarial lucrativa, mas a partir da percepção da importância e do valor atrelados ao Capital Cultural, sua fruição e incorporação.

Similarmente, a manutenção das instituições formativas também lida diretamente com o princípio do Capital Cultural enquanto calcado na educação e na formação. A Escola de Dança de São Paulo (EDASP) é a primeira escola de dança pública da cidade e há décadas oferece cursos de formação para gerações de bailarinos. Além disso, mantém um segundo foco em atividades de extensão e na possibilidade de aproximação da comunidade não profissional, mas interessada na dança, em fazer cursos regulares e atividades livres (Saboya, 2017). Por sua vez, a São Paulo Escola de Dança (SPED) oferece cursos profissionalizantes, cursos livres e de extensão em diversos campos da prática da dança e ligados à dança.

Esta é uma das dificuldades da intervenção dentro da operação do Capital Cultural: é possível ampliar a sua possibilidade de acesso, mas a fruição e a incorporação já dependem de uma certa quantia relativa de Capital Cultural, cujas estratégias de influência operam nos longos prazos do sistema educacional e formativo. Fomentar escolas é fomentar o princípio do próprio Capital Cultural ligado ao sistema de ensino, porém em um foco segmentado nessa arte, enquanto fomentar os espaços de apresentação é alimentar, por outra via, o processo de incorporação - ao garantir mais oportunidades do contato do público com o bem e com o Capital Cultural. O que nenhuma dessas ações faz, no entanto, é trabalhar com as formas de acesso e construção de interesse: elas se direcionam para os já interessados na dança e criam situações para que esse interesse e disposição sejam cultivados, transformados e acumulados enquanto Capital. Mas, como o próprio sistema da incorporação do Capital Cultural evidencia, resta necessária, da parte dos interessados, a disponibilização de tempo e dos gastos atrelados ao contato com esse bem para que ele seja de fato incorporado enquanto Capital.

A outra possibilidade de influência que pode ser observada é aquela realizada pelos subsídios direcionados à produção. O ProAC e o Fomento à Dança agem sobre a oferta e a manutenção dos artistas e produtores, ou seja, dos geradores de Capital Cultural, e das instâncias onde ele se manifesta e se disponibiliza. A partir do entendimento de que o trabalho é o gerador de Capital, incentivar as formas de produção das artes da cena é simultaneamente intervir contra a Doença dos Custos e a favor da produção de Capital Cultural. Mantém-se, no entanto, a impossibilidade de agir sobre o processo de incorporação. O que isso demonstra é que os três estados do Capital Cultural (Incorporado, Objetificado e Institucionalizado), ainda que operem integradamente, têm limites distintos no que tange às dinâmicas de reconversão desse tipo de Capital em Capital Econômico.

A ação das formas de incentivo mencionadas afeta diretamente o Capital Cultural Objetificado, aquele que é um existente material, garantindo uma possibilidade de acesso aos bens

das artes da cena, ou uma maior produção de obras dessa natureza. As possibilidades de intervir na Incorporação, no entanto, são mais restritas. Também está em jogo um efeito que se desdobra por sobre o Capital Cultural Institucionalizado e que se reflete no Capital Social, articulando a natureza dessas formas de subsídio, que são costumeiramente estruturadas, apresentadas e interpretadas como prêmio e distribuídas na forma de edital. Os processos de seleção desses instrumentos se baseiam no julgamento realizado por especialistas da área (Urrutiaguer, 2014), o que, historicamente, tem estabelecido questionáveis dinâmicas de poder ligadas às limitações das negociações (Germain-Thomas, 2013), porque

ao avaliar um projeto, os especialistas lidam de fato apenas com o projeto, conforme apresentado textualmente no momento da seleção. As comissões avaliadoras não lidam diretamente com os artistas, tampouco com as propostas colocadas. Não há negociação efetiva, porque não há possibilidade de ajuste, de debate, de modificação. Há consideração, e aceite ou recusa (Rochelle, 2024, p. 14).

Como esses processos têm se dado já por duas décadas, são tangíveis as influências que eles exercem sobre o setor da dança, passando a orientar formas de produzir que podem se estruturar a partir das expectativas do julgamento das comissões, que, ainda que formadas por especialistas, são coordenadas e comissionadas pelo poder público, gerando complexas relações e dependência, dominância e poder (Katz, 2014; Macedo; Pereira, 2015), características desse próprio mercado subvencionado da dança e do sistema que tem sido qualificado como um processo de “editalização” da cultura (Perniciotti, 2015).

O sistema de concorrência dos editais de financiamento desenvolve-se como um sistema de validação não só do Capital Cultural dos sujeitos do campo e não só da dança, mas, também, de formas de dança específicas. A lei do Fomento, por exemplo, inclui em seu artigo primeiro a descrição de seu objetivo como o de “apoiar a manutenção e o desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea” (São Paulo, 2005), enquanto os editais para a dança do ProAC propõem modalidades específicas como “Criação de Obra Inédita” e “Circulação”, historicamente um tanto variáveis.

A afirmação e a insistência do Contemporâneo na Lei do Fomento, por exemplo, pode ser entendida como uma recusa ao ballet e a formas acadêmicas de produção de dança - tendência histórica da dança profissional de São Paulo (Rochelle, 2021; 2023) -, mas, para além do questionamento do que isso representa para a forma artística, que tal projeto fomenta, é fundamental pensar nos resultados que os sistemas de financiamento, elaborados enquanto prêmio, geram no todo das possibilidades do Capital associado à produção em dança.

5 O risco da validação da erudição

Calcados em princípios tais quais interesse público, excelência, relevância artística, e qualificação, os sistemas de editais atuam como esquemas institucionalizantes do Capital Cultural, aferindo graus de valoração e conferindo a certos criadores, obras e propostas artísticas um reconhecimento que lhes é atribuído mesmo antes de sua realização. Esbarramos aqui nos circuitos de validação que também são explorados por Bourdieu (1971), mas não tratando exatamente do museu, do crítico, do reconhecimento da obra enquanto produtos, mas sim de seu reconhecimento especulativo, urdido em seu projeto - que é apresentado antes da existência de uma obra ou de um trabalho e, portanto, causando uma valoração do Capital Cultural mesmo antes de que haja um existente e um trabalho concreto, que podem de fato gerar Capital acumulável.

O risco com esse tipo de sistema é alimentar pré-concepções e diminuir o espaço da inventividade e da criatividade inerentes às produções artísticas. Desde o momento da proposição dos editais são feitas segmentações e seleções do que é que se intende financiar e valorizar, de quem é que pode se candidatar a tais apoios e das formas como as propostas e as obras delas resultantes devam ser estruturadas, apresentadas, realizadas e avaliadas. Ainda que toda a estrutura se baseie em conceitos de equiparidade de chances, seus meios de avaliação e seus resultados cabalmente insistem na valoração da erudição. Deste modo, criadores já estabelecidos e cujo trabalho seja reconhecível podem ter uma maior facilidade de acesso aos incentivos e o mesmo se dá com projetos que se enquadrem melhor em estruturas já aceitas como apropriadas para tais produções.

Esse tipo de problemática foi tônica das discussões em 2015, quando o programa foi alvo de questionamento por parte de representantes de grupos sociais que se viam sub-representados entre seus pares na contemplação pelo Fomento. Em carta pública organizada pelo Fórum de Artes Negras e Periféricas e assinada por 60 grupos, artistas, companhias e instituições da sociedade civil, a lógica do programa de financiamento da produção em dança contemporânea é abertamente colocada em cheque frente ao desconhecimento e à desconsideração de formas artísticas oriundas de experiências estéticas afrodescendentes, de comunidades tradicionais, ou que escapam das lógicas de dominação e colonialidade da dança amplamente reconhecida sob a nomenclatura de dança contemporânea (Periferia em Movimento, 2015).

Dois anos depois, em 2017, matérias jornalísticas denunciaram uma concentração de verbas entre um número restrito de companhias já beneficiadas pelo programa. Ainda naquele ano, a Secretaria de Cultura substituiu o edital em curso propondo uma pulverização de seus recursos. Em resposta, parte da classe artística realizou um boicote do edital e diversos grupos tradicionalmente reconhecidos na cena da dança contemporânea rejeitaram a submeter projetos ao Fomento. A seleção realizada naquele contexto abriu um precedente inesperado com a contemplação de projetos e artistas até então inéditos no programa, intensificando o debate sobre o acesso ao Fomento e sobre os sistemas de validação que ele coloca em operação.

Esta não é uma lógica que se restringe a um programa, mas um desdobramento da premiação através de editais, que demandam a submissão de propostas, sua avaliação e seleção. Se a lógica de avaliação por especialistas busca escapar do dirigismo cultural que seria efeito da escolha direta pelo estado, as bancas e comissões não têm como escapar das próprias lógicas do Capital Cultural. Seus membros e seu “notável saber” na área são demonstrados pelo Capital Cultural Institucionalizado que acumulam ao longo do tempo. Sua seleção, seja por indicação das secretarias de cultura ou da classe artística, articula diretamente as lógicas do Capital Social e nas possibilidades de influência daqueles que são considerados merecedores sobre aqueles que são colocados na posição de avaliação e de julgamento.

De certa forma, ocorre o ciclo já observado de retroalimentação das formas de capital e acaba sendo construída uma armadilha, que arrisca desenvolver formas de fomento e incentivo da produção artística lidando com os problemas e especificidades da dissipação dos valores do Efeito Baumol, mas sem a consideração da necessidade do acesso e acumulação do Capital Cultural por mais amplos grupos. Pois, financiar arte para aqueles que já possuem estruturas de acesso e de acúmulo de Capital Cultural não é uma forma de promover a ascensão social, porque o que este efeito causa é limitado ao reabastecimento e à reconversão do Capital Econômico daqueles que já o possuem e para si mesmos.

Assim, o efeito negativo que se pode entrever nesses riscos é o da manutenção dos controles dos campos de ação social, de influência e de dominância. Essa é a contradição dos mercados subvencionados (Germain-Thomas, 2012), visível sobretudo dentro dos aspectos da subvenção à produção artística em dança. Ao estabelecer predileções entre as possibilidades artísticas e ao moldar os critérios de seleção, mesmo na intenção de criar competições mais justas, lidamos com valorização, incentivo e validação do acúmulo prévio de capital cultural.

No limite, o nível mais preocupante desse ciclo vicioso seria o da manutenção de uma forma de contemporâneo aristocrático, já observada por Jean Michel Guy (1991) como um exemplo de erudição imposta que resultaria - através da conversão desse incentivo e aporte financeiro à produção de Capital Cultural na dança - não em uma melhor distribuição de Capital Econômico, ou uma maior abrangência do acesso ao Capital Cultural. Ela resultaria em outras formas de acúmulo de Capital Social, de validação e institucionalização de um certo grupo por e para si próprio, e sem a consideração dos valores atrelados à fruição social dos bens que tal aporte propicia.

6 Conclusões

Ainda que a perspectiva da necessidade de apoio às indústrias ditas estaques justifique a criação e a manutenção de diversas estratégias para os fomentos artísticos e culturais, diversos de seus impactos demandam uma compreensão maior e mais elaborada acerca de seus retornos. É preciso discutir os modos como os incentivos realizados através das estratégias de subvenção retornam,



amplamente, para o público de fato. Não se trata de negar o interesse nem a importância das formas de apoio já implementadas, nem mesmo de questionar cabalmente sua eficiência e aplicabilidade, mas da extensão de um olhar crítico aos seus efeitos e à limitação dos sujeitos que os colhem.

A intervenção sobre o ciclo de reconversão entre as formas de Capital de Bourdieu não é simples, mas as ações que a almejam não podem se pautar unicamente na percepção da necessidade que é criada pelo Efeito Baumol nas Indústrias Estanques, porque os resultados pensados a partir dessa ordem limitam-se a fortalecer um ciclo, sem aumentar sua abrangência, ou criar formas de integração. Ou seja, ainda que sejam positivas para os trabalhadores e para os sujeitos ligados ao campo, não têm necessariamente um potencial concreto de efeito no sentido da democratização da área e da democracia cultural.

Se a necessidade dos subsídios há muito tempo é observada, defendida e batalhada por classes e setores de trabalhadores, como os ligados à produção de dança, falta ainda avançar a discussão de como os resultados desses subsídios podem ser multiplicadores sociais e econômicos reais. Isto fortaleceria não apenas a reconversão do Capital Cultural em Capital Econômico, acumulado pelos membros produtores dessa indústria, mas enfocaria na integração dos sujeitos consumidores desses bens dentro desse ciclo, o que, simultaneamente, poderia oferecer um maior acesso ao Capital Cultural produzido pela dança e um aumento da quantidade de Capital Econômico reconvertido para esse mercado produtor-receptor.

Os campos que emergem como fundamentais para a continuidade do estudo e da discussão da problemática aqui levantada focam em aspectos da economia da cultura, das particularidades do setor da dança e, sobretudo, da análise de políticas públicas. Frente aos poucos instrumentos de políticas públicas setorizadas que encontramos na dança -, mas também nas artes cênicas, nas artes e, ainda, na cultura em geral - parece temerário avançar a análise e a avaliação das políticas públicas, sob o risco de vê-las desmontadas e desacreditadas. Nem este estudo, tampouco aqueles que aqui são apontados como necessários, tem tal propósito. No entanto, é preciso observar que as políticas culturais setoriais, desde seu estabelecimento há poucas décadas, raras vezes foram tratadas com a responsabilidade devida.

Políticas públicas operam em ciclos que identificam espaços de ação, propõem intervenções e modificam realidades. Para que sejam eficientes e efetivas, precisam de constante acompanhamento, elaboração de dados e análise de resultados. Elas seguem em ciclos, que demandam modificações de suas lógicas, criação de novas iniciativas e, também, por vezes, eliminação de políticas obsoletas. Elas podem chegar a este ponto por diversos motivos, sobretudo positivos, pois se uma política é desenhada para corrigir uma distorção da realidade, caso ela atinja seu pleno objetivo, a realidade que se encontrará após sua aplicação será notavelmente distinta da realidade que justificou a implementação de tal intervenção.

No entanto, sob o receio de analisar as políticas públicas da cultura e o medo de que elas sejam extintas, dada a dependência ainda absoluta do campo frente a esses instrumentos (Rochelle,

2025), muitos estudos têm preferido não abordá-las enquanto políticas públicas propriamente ditas (Rubim, 2022), restringindo-se a seu efeito na manutenção de uma parcela dos artistas do campo. Se essa lógica diminui o risco de sua extinção, também impede seu aprimoramento, sua reelaboração e o desenvolvimento de impactos concretos na mudança das realidades às quais se dirigem. O sucesso das políticas culturais para as artes depende de se ultrapassar a lógica da compensação da doença dos custos para que o Capital Cultural, ao invés de permanecer concentrado em circuitos de validação, se torne efetivo vetor de redistribuição econômica e de participação social e simbólica.



Referências

- BAUMOL, W. J.; BOWEN, W. G. On the Performing Arts. *The American Economic Review*, v. 55, n. 1/2, p. 495-502, mar., 1965. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1816292>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- BAUMOL, W. The Case for Subsidizing the Arts. *Challenge*, v. 38, n. 5, p. 52-56, sep.-oct. 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40721639>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- BOURDIEU, P. Le Marché des Biens Symboliques. *L'Année sociologique* (1940/1948-), Troisième série, v. 22, p. 49-126, 1971. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27887912>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- BOURDIEU, P. Les trois états du capital culturel. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 30, p. 3-6, nov. 1979. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654. Acesso em: 20 jan. 2026.
- BOURDIEU, P. The Forms of Capital. In: RICHARDSON, J.G. *Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport: Greenwood, 1986, p. 241-258.
- BUXTON, B. E. Thoreau's Pencil and Baumol's Cost Disease. *The Journal of Education*, v. 185, n. 1, p. 47-50, 2004. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/002205740518500104>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- COWEN, T. Why I Do Not Believe in the Cost-Disease: Comment on Baumol. *Journal of Cultural Economics*, v. 20, n. 3, p. 207-214, 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41811149>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- GERMAIN-THOMAS, P. Inventer et construire des compromis entre l'art et l'économie: le cas de la danse contemporaine. *Négociations*, n. 20, 2013. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-negociations-2013-2-page-41?lang=fr>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- GERMAIN-THOMAS, P. *La danse contemporaine, une révolution réussie?*. Paris: Arcadi, 2012.
- GUY, J. M. *Les Publics de la Danse*. Paris: Documentation Française, 1991.
- KATZ, H. Lei de Fomento mudou os caminhos da dança em São Paulo. *O Estadão*, São Paulo, 18 de set. de 2014. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11411061436.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- MACEDO, V.; PEREIRA, S. Olhares sobre o Programa de Fomento à Dança. In: ANAIS DO IV ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA, 2015, Santa Maria. Anais eletrônicos [...], Galoá, 2015. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2015/trabalhos/olhares-sobre-o-programa-de-fomento-a-danca?lang=pt-br>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- NELSON, K. The Evolution of the Financing of Ballet Companies in the US. *Journal of Cultural Economics*, v. 7, n. 1, p. 43-62, 1983. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/BF00232392>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- PEACOCK, A. The “Manifest Destiny” of the Performing Arts. *Journal of Cultural Economics*, v. 20, n. 3, p. 215-224, 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41811150>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- PERIFERIA EM MOVIMENTO. Artistas negros cobram acesso a Fomento à Dança na Cidade de São Paulo. *Periferia em Movimento*, São Paulo, 26 maio 2015. Disponível em: <https://periferiaemmovimento.com.br/artistas-negros-cobram-acesso-a-fomento-a-danca-na-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em: 20 jan. 2026.



PERNICOTTI, F. A. *O novo ambiente midiático produzido pela editalização da cultura: o meio transformou-se em mediação*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://sapiencia.pucsp.br/handle/handle/4750>. Acesso em: 20 jan. 2026.

ROCHELLE, H. Ballet is a Dirty Word. Where is Ballet in São Paulo? In: FARRUGIA-KRIEL, Kathrina; JENSEN, Jill Nunes (ed.). *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet*. London: Oxford, 2021.

ROCHELLE, H. Dança em São Paulo Hoje: continuidade e instabilidade, de 1992 a 2022. In: NAVAS, Cássia et al. *Dança Moderna: 1992-2022*. Bauru: Mireveja, 2023.

ROCHELLE, H. Economia da dança em São Paulo: Produtores, produtos e consumo de arte em um mercado subvencionado. *Sala Preta*, v. 24, n. 1, p. 8-39, 2025.

ROCHELLE, H. *Economia da Dança: Produção subsidiada, consumo e mercados em São Paulo*. Dissertação (Mestrado Profissional em Economia) - Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/278799>. Acesso em: 20 jan. 2026.

RUBIM, A. A. C. *Políticas Culturais: Diálogos Possíveis*. São Paulo: Edições Sesc, 2022.

SABOYA, G. A. M. Levantamento Histórico Artístico da Escola Municipal de Bailado. In: MANZINI, Y. D. (org). *Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo*. São Paulo: CPD, 2017.

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.

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

URFALINO, P. *A invenção da política cultural*. São Paulo, Edições Sesc, 2015.

URRUTIAGUER, D. Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine. *Quaderni - Communication, technologies, pouvoir*, v. 83, 2013-2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/quaderni/762>. Acesso em: 20 jan. 2026.



Biografia acadêmica

Henrique Rochelle – Universidade de São Paulo (USP)

Pesquisador de Pós-Doutorado, Universidade de São Paulo, Escola de Artes e Ciências Humanas, São Paulo, São Paulo, Brasil. Bolsista da Cátedra/Rede de Cooperação UNITWIN/UNESCO para a Cooperação da América Latina, Fundação Memorial da América Latina.

E-mail: rochelle.hrq@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Henrique Rochelle

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 23 out. 2025

Data de aprovação: 09 dez. 2025