

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
FACULDADE DE ECONOMIA

O BALLET NO BRASIL E A ECONOMIA CRIATIVA: EVOLUÇÃO HISTÓRICA E
PERSPECTIVAS PARA O SÉCULO XXI

GIOVANA GALVÃO PUOLI

Monografia de Conclusão de Curso
apresentada à Faculdade de Economia
para obtenção do título de Graduação em
Relações Internacionais, sob orientação
do Prof. José Maria Rodriguez Ramos.

São Paulo, 2010

PUOLI, Giovana Galvão. O BALLET NO BRASIL E A ECONOMIA CRIATIVA: EVOLUÇÃO HISTÓRICA E PERSPECTIVAS PARA O SÉCULO XXI, São Paulo, FAAP, 2010, 115 p.

(Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Economia da Fundação Armando Alvares Penteado)

Palavras-chave: Ballet. Economia Criativa. Economia da Cultura. Marketing Cultural. Globalização. Leis de Incentivo.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO

Monografia de conclusão de curso

**FACULDADE DE ECONOMIA
CURSO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**O BALLET NO BRASIL E A ECONOMIA CRIATIVA: EVOLUÇÃO
HISTÓRICA E PERSPECTIVAS PARA O SÉCULO XXI**

GIOVANA GALVÃO PUOLI

Professor Orientador: José Maria Rodriguez Ramos

2010

Dedico esse trabalho à minha família,
minha base mais sólida, que faz eu ser a
mulher que sou hoje.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho é fruto da dedicação, da persistência e da seriedade que sempre tive em tudo o que faço. É a ilustração da minha paixão pelo ballet há dezenove anos.

Agradeço a Deus por ter me dado a possibilidade de dançar, pois somente assim me sinto livre, capaz de realizar o impossível sob as luzes do palco. Apenas dançando me sinto completa, de corpo e alma.

É com grande satisfação e consideração que agradeço ao meu orientador José Maria Ramos. Sem ele, acredito que não teria sido possível realizar a presente Monografia. Obrigada pelas orientações semanais, pelas bibliografias indicadas, pelas conversas sobre o tema e pela constante dedicação para comigo e para com o meu trabalho.

Obrigada a minha mãe Eliana, por estar sempre ao meu lado, me apoiando em tudo o que faço. Sem você esse trabalho não teria sido realizado, pois se você não tivesse me levado ao ballet desde os quatro anos, talvez eu não tivesse tido recursos para ter chegado aonde cheguei hoje. Obrigada ao meu pai Vito, por apesar de às vezes não concordar com as minhas decisões, me dar suporte e acreditar em mim. Obrigada por não medir esforços quando te peço algo. À minha maravilhosa irmã Bruna, por estar comigo em qualquer situação, me auxiliando e torcendo pelo meu sucesso. À minha avó Yvette, que sempre costurou todas as minhas sapatilhas, assistindo a todos os meus espetáculos aplaudindo de pé. Ao meu namorado Marcel, que torce por mim e me incentiva a ir atrás do meu sonho.

Agradeço aos meus tios, que me incentivam a fazer o que eu gosto e me apoiam no que quer que eu faça.

Não poderia deixar de agradecer aos queridos amigos que possibilitaram o desenvolvimento desse trabalho me emprestando livros e discutindo sobre o tema comigo por terem feito ou por fazerem parte do mundo do ballet: Marina Mantoan, Patrícia Alegre, Mali Cohen, Raíssa Rossi, Luísa Righetto, Flávio Freitas, Glauco Fernando, Regina Zaidan, Rosana Faraco e Ana Luísa Vasconcellos.

Agradeço a minha professora de projeto e também bailarina Paola Juliano, por ter me incentivado quanto ao tema do trabalho.

À Edna dos Santos, chefe da Economia Criativa da UNCTAD por ter me enviado *newsletters* mensais sobre o assunto.

À Ana Carla Fonseca Reis, autora de diversos livros sobre o tema, por ter sido sempre muito solícita em responder meus e-mails e enviar artigos, bibliografias sobre o

tema.

Ao Embaixador Rubens Ricupero, por ter conversado comigo sobre a Economia Criativa e ter exposto suas ideias e comentários sobre o futuro do ballet no século XXI.

Agradeço as minhas queridas amigas Bárbara Lacerda, Beatriz Nigro, Beatriz Sannuti e Beatriz Lacaz, por terem estado ao meu lado ao longo desses quatro anos de faculdade.

Agradeço as minhas amigas Marcela Muniz, Lúcia Lourenço, Juliana Blau, Renata Navarro, Cássia Cunha, Mariana Schvartsman, Fernanda Castelo Branco e Marília Velloso, por serem minhas fãs número um.

Agradeço a minha amiga Luiza Zaidan por ter estado junto comigo desde os meus primeiros *pliés* e *pirouettes*.

Agradeço a minha amiga Thaís Diniz por ser tão amiga e companheira no ballet.

Por fim, agradeço especialmente aos meus mais importantes professores de ballet: Halina Biernacka, Kyone Ogura, Sérgio Bruno, Gisele Bellot, Andrei Bossov e Natalya Getman.

Muito obrigada a todos!

RESUMO

O objetivo deste estudo, após apresentar a evolução histórica do ballet do século XV ao XXI, é discutir as perspectivas para o ballet se desenvolver com profundidade no Brasil no século XXI. Na evolução histórica do ballet, foram enfatizados os seguintes países: Itália e França, por serem os países que começaram o desenvolvimento da técnica; Rússia, por ter influenciado quase todos os outros países do mundo devido à fusão da técnica italiana com a francesa e ao grande nome dos *Ballets Russes* Serge Diaghilev; Estados Unidos, por terem recebido forte influência dos bailarinos russos que se radicaram no país; e Brasil, que é o foco de análise da presente Monografia. Para discutir as perspectivas para o ballet no século XXI, alguns conceitos são abordados para formar uma estrutura de discussão com possíveis conclusões e mecanismos para se atingir o objetivo colimado. O principal conceito tratado é o da Economia Criativa, que é atualmente uma poderosa e positiva força global. Apesar de haver diversas definições para este conceito, é por meio dele que artistas podem produzir bens e serviços culturais que impactam a economia produzindo emprego, receita e qualidade de vida. Outro conceito imprescindível, que está dentro do anterior, é o da Economia da Cultura, que é de extrema importância para que a cultura seja reconhecida como investimento e não como despesa. A pesquisa também aborda os conceitos de Marketing Cultural e de Globalização. Por último, são abordadas as Leis de Incentivo, os Editais e os possíveis projetos que possibilitem o maior e total desenvolvimento do ballet no Brasil no século XXI. Dentre deles, o projeto do “Ballet Criativo” merece destaque por ter o objetivo de ser uma união articulada entre a forma tradicional de ensinar o ballet clássico (*tutu*) e das sapatilhas; um glossário dos termos; e a legislação das leis de incentivo: Rouanet, ICMS e Mendonça.

Palavras-chave: ballet, economia criativa, economia da cultura, marketing cultural, globalização, leis de incentivo.

ABSTRACT

The objective of this study, after presenting the historical evolution of ballet from the 15th to the 21st Century, is to discuss the prospects for the ballet to develop in depth in Brazil in the 21st Century. In the historical evolution of ballet, the following countries were emphasized: Italy and France for having been the forerunners in the development of this technique; Russia, for having influenced almost all other countries in the world due to the union of the Italian with the French technique added to the important name of *Ballets Russes* Serge Diaghilev; the United States, for having received strong influence of the Russian dancers who settled in this country; and Brazil, that is the focus of analysis of this monograph. To discuss the prospects for the ballet in the 21st Century, some concepts are covered as guidelines to lead to possible conclusions and mechanisms to achieve the main goal of this study. The main concept studied is the Creative Economy, which is currently a powerful and positive global strength. Despite the fact that there are many definitions for this concept, it is due to it that many artists are able to produce goods and cultural services that impact the economy generating job opportunities, income and quality of life. Another essential concept, which is within the previous one, is the Culture of Economy that is of extreme importance for the culture to be seen as an investment and not as an expense. The research also covers the concepts of Cultural Marketing and Globalisation. Finally, it deals with the Incentive Laws, Edicts and projects that may promote a broad and whole development of ballet in Brazil in the 21st Century. Among them, the project of "Creative Ballet" worthy of mentioning for having the objective of being an articulated union between the traditional way to teach classical ballet, with a creative way to teach, that takes into account the inventiveness, contemplating the creative ability and diversity of each student and each teacher. By way of illustration, this essay brings as attachments images of the typical ballet cloth (*tutu*) and shoes; a glossary of terms; and the legislation of incentive laws: Rouanet, Mendonça and ICMS.

Keywords: ballet, creative economy, economy of culture, cultural marketing, globalisation, incentive laws.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Classificação Nacional de Atividades Econômicas.....28

TABELA 2 – Exemplo de incentive fiscal.....61

SUMÁRIO

RESUMO

LISTA DE TABELAS

INTRODUÇÃO.....	1
1 A DANÇA E O BALLET DO SÉCULO XV AO XIX.....	3
1.1. Definição de dança.....	3
1.2. Definição de ballet.....	6
1.3. Origem e desenvolvimento do ballet.....	8
2 A ECONOMIA CRIATIVA E O BALLET.....	16
2.1. Economia Criativa.....	16
2.2. Economia da Cultura.....	20
2.3. Marketing Cultural	22
2.4. Globalização da dança.....	24
2.5. O Ballet como atividade econômica criativa.....	26
3 O BALLET NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX – RÚSSIA, BRASIL E ESTADOS UNIDOS.....	30
3.1. O ballet na Rússia.....	30
3.1.1. Principais companhias de dança na Rússia.....	34
3.1.2. Ballet Bolshoi.....	34
3.1.3. Kirov Ballet.....	34
3.2. O ballet no Brasil.....	35
3.2.1. Principais companhias de dança no Brasil.....	38
3.2.2. Ballet da Cidade de São Paulo.....	39
3.2.3. Grupo Corpo.....	39
3.2.4. Cisne Negro Companhia de Dança.....	39
3.2.5. Companhia de Dança Deborah Colker.....	40
3.2.6. Escola do Ballet Bolshoi no Brasil.....	40
3.2.7. São Paulo Companhia de Dança.....	40

3.3. O ballet nos Estados Unidos.....	41
3.3.1. Principais companhias de dança nos Estados Unidos.....	42
3.3.2. San Francisco Ballet.....	43
3.3.3. American Ballet Theatre.....	43
3.3.4. New York City Ballet.....	43
3.3.5. Boston Ballet.....	44
3.3.6. The Joffrey Ballet.....	44
3.4. Grandes mestres e companhias.....	44
3.4.1. Ana Botafogo.....	45
3.4.2. Cecília Kerche.....	45
3.4.3. Roberta Marquez.....	45
3.4.4. Enrico Cecchetti.....	46
3.4.5. Vaslav Nijinski.....	46
3.4.6. George Balanchine.....	47
3.4.7. Rudolf Nureyev.....	47
3.4.8. Natalia Makarova.....	47
3.4.9. Mikhail Baryshnikov.....	48
3.4.10. Kevin McKenzie.....	48
3.5. O ballet no Brasil à luz do ballet na Rússia e nos Estados Unidos.....	49
4 IMPULSOS PARA O FORTALECIMENTO DO BALLETO NO BRASIL NO SÉCULO XXI.....	50
4.1. Introdução a um cenário mais favorável para o ballet.....	50
4.2. Leis de incentivo à cultura no Brasil.....	52
4.2.1. Lei Rouanet.....	54
4.2.2. Lei do ICMS.....	60
4.2.3. Lei Mendonça.....	61
4.3. Editais de incentivo à cultura.....	62
4.4. Possíveis projetos para impulsionar o ballet no Brasil.....	65
4.4.1. Contratos e convênios de cooperação cultural.....	66
4.4.2. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - Osesp e “Bcesp” - Ballet Clássico do Estado de São Paulo.....	66
4.4.3. Dança e educação.....	67
4.4.4. “Ballet Criativo”.....	68

4.5. Ausência de uma política cultural.....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	75
ANEXOS.....	79
ANEXO I - IMAGENS.....	80
ANEXO II - GLOSSÁRIO DOS TERMOS.....	82
ANEXO III - LEGISLAÇÕES.....	90

INTRODUÇÃO

Viver em um país de terceiro mundo, marcado por histórias de corrupção, despreocupação com a estética e falta de uma política educacional consciente é uma tarefa árdua. Sobretudo aos que têm um sentimento de paixão pela arte e uma certeza consciente de que, no Brasil, o ballet precisa encontrar algum meio para melhor se desenvolver e adentrar na vida de todos, de modo a sensibilizar a população, aculturando-a de uma forma geral. Sei que não se muda uma mentalidade de um dia para o outro, muito menos se muda a história de um país, mas de qualquer modo, acredito que atualmente temos recursos e meios propícios para uma mudança estrutural.

Busco encontrar uma maneira de possibilitar a profissionalização do ballet no Brasil, ideia essa que surgiu em minha mente em 2005, numa pequena cidade em Maine, nos Estados Unidos. Ao receber bolsa de estudos por um ano para estudar ballet clássico com mestres russos em uma escola nos Estados Unidos no ano de 2004, a emoção de entrar no palco e dançar tornou-se ainda mais forte e contagiante. Desde os quatro anos de idade os palcos foram a minha casa e as respostas das minhas dúvidas e aflições. Aos dezoito, tive que optar entre os palcos americanos e a minha vida no Brasil. Ao ser convidada para permanecer em uma companhia de ballet em Maryland, não aceitei. Voltei para o Brasil, mas tinha um objetivo em mente: encontrar uma maneira de profissionalizar o meu ballet no meu país. Assim, tenho o intuito de apresentar na presente Monografia as possibilidades e perspectivas para o ballet no Brasil no século XXI, a fim de concluir meu objetivo iniciado no ano de 2005.

A dança é uma arte bastante ligada à juventude, que se move no tempo e no espaço. Seu contínuo progresso faz com que se tenha uma incrível variedade de propostas que nos dão a medida exata da sua constante e permanente atualização. Com a globalização, as artes farão parte cada vez mais da vida das pessoas, tendendo a cultura a ser não somente parte do lazer, mas também parte da economia, com base na Economia Criativa. Por isso, proponho uma análise da evolução histórica do ballet com apresentação de conceitos que servirão de base para sustentar as perspectivas para o ballet no século XXI no Brasil.

O capítulo um tem o objetivo de contextualizar a dança e apresentar o início da evolução histórica do ballet até o momento em que a sede do ballet, que era a França, passou para a Rússia, depois da segunda metade do século XIX, após o declínio do interesse do público pelos ballets românticos. No segundo capítulo, o ballet é analisado como uma atividade relacionada à Economia Criativa. Nesse capítulo, apresentam-se

alguns conceitos que auxiliarão o desenvolvimento do ballet no século XXI. A Economia Criativa unida ao ballet pode produzir ao mesmo tempo valor econômico e simbólico, tendo por base a inventividade, possibilitando que o ballet se torne uma atividade econômica criativa. A Economia da Cultura apresenta metodologias para destacar que investimentos realizados no setor cultural resultam efeitos positivos na economia, em muitos casos, superiores ao montante investido em setores tradicionais da economia. O Marketing Cultural possibilita a formação conceitual e prática do planejamento e da gestão de patrocínio cultural alinhado à estratégia empresarial. A globalização pressupõe um diálogo direto, favorecido pelo intercâmbio entre as culturas, e o ballet entra como beneficiário da atual situação global que tende a movimentar cada dia mais o mundo da cultura.

O capítulo três apresenta uma continuação da história do ballet na Rússia, nos Estados Unidos e no Brasil, ressaltando grandes nomes do ballet e companhias de dança dos três países citados, situando a posição do Brasil frente os Estados Unidos e a Rússia. O último capítulo tem como objetivo apresentar um cenário mais propício, com mais recursos e possibilidades para o ballet poder se firmar no Brasil no século XXI. Para isso, por meio das Leis de Incentivo, e dos Editais, além de desenvolver possíveis projetos de impulso para tal objetivo, o capítulo quatro finaliza a Monografia com as perspectivas para o século XXI.

Nesse trabalho são levantados dados e informações para discutir as questões abordadas. A evolução histórica do ballet tem o intuito de contextualizar o cenário dessa arte, apresentando o início de seu desenvolvimento até a situação nos dias de hoje, especificamente em três países: Rússia, Estados Unidos e Brasil. A apresentação de diversos conceitos objetiva poder discutir e traçar caminhos para se atingir o objetivo de encontrar as perspectivas para o ballet no século XXI no Brasil.

1. A DANÇA E O BALLET DO SÉCULO XV AO XIX

Em um primeiro momento, o capítulo 1 apresenta um histórico da dança, uma forma de expressão que em seus primórdios servia como recurso para a comunicação entre os homens. Ela se apresenta como a necessidade natural e instintiva do ser humano de expressar um estado emocional por meio da movimentação corporal. Assim, é a arte do movimento e da expressão, na qual prevalecem a estética e a musicalidade.

Depois, o capítulo se direciona ao ballet, foco de análise da presente Monografia. As cinco posições dos pés, as pernas viradas para fora desde o quadril e o uso da sapatilha de ponta, difere a técnica do ballet clássico das demais formas de dança. Os exercícios praticados buscam a verticalidade, o alongamento, a extensão, a flexão, a impulsão, a coordenação e o controle do corpo como um todo, sempre apresentando caráter estético e artístico.

A história do ballet teve início na Itália e depois, com a chegada dos Medicis na França, passou a dominar nesse país. O período do ballet romântico vai de 1830 até mais ou menos a década de 1870 e depois dele, essa arte passou a declinar na Europa. Porém, na Rússia, devido ao patrocínio do czar, esse declínio não ocorreu. O centro mundial da dança transferiu-se assim, de Paris para São Petersburgo. A Rússia passou a ser atraente para muitos bailarinos e coreógrafos franceses que foram trabalhar lá.

O capítulo um apresenta o desenvolvimento do ballet em dois países especificamente: França e Itália, pois esses foram os principais locais que desenvolveram essa arte no início. Com o passar do tempo, depois da segunda metade do século XIX, após o período do ballet romântico, o centro do ballet passou para a Rússia¹. O objetivo deste capítulo é definir e contextualizar a dança e o ballet para depois analisá-lo como uma atividade relacionada à Economia Criativa. Ainda mais, traçar uma relação direta e necessária entre o ballet com as possibilidades de melhor desenvolvê-lo no século XXI por meio de alguns conceitos como: Marketing Cultural Globalização e Leis de Incentivo.

1.1. Definição de dança

A dança surge como primeira manifestação do homem. Ela é o elo com a estruturação dinâmica e gradual das outras possibilidades de expressão, tais como a música, a fala articulada e a expressão gráfica. Para o homem primitivo, a dança passou

¹O capítulo três tratará desse momento em que a Rússia ultrapassou a França no ballet.

a ser manifestação da sua expressão evolutiva. Aprofundando-se ainda mais nessa vertente de pensamento, a dança pode ser tida como o elemento responsável pela sociabilidade do homem (BERTONI, 1992:7-9).

A mais antiga imagem da dança data do Mesolítico mais ou menos 8300 A.C, descoberta na caverna de Cogul, que fica na província de Lérida, na Espanha. Outra imagem é fornecida pela observação de grupos cuja cultura se identifica com a da Idade da Pedra. Esse é o caso dos *bushmen* da África do Sul, com suas danças em torno de animais a serem abatidos. Dança semelhante é executada pelos *kurnai* da Austrália meridional. Nesses dois grupos, a atividade de sobrevivência - a caça, advém de uma dança ritual. As máscaras constituem outro elemento dos ritos, pois se acreditava que com o rosto coberto, podiam assimilar o poder da divindade, a força do animal a ser abatido ou de algum espírito que beneficiaria a comunidade. Além disso, também eram vistas como ferramentas para espantar os demônios. Assim, perpetua o artifício do uso de máscaras nas danças até a época do rei Luís XIV (MARIBEL, 1989: 18-19).

É difícil determinar exatamente quando, como e por que o homem veio a dançar pela primeira vez. O que se pode afirmar com certeza é que como todas as outras artes, a dança é o fruto da necessidade de expressão do homem. Como essa necessidade está ligada ao que há de básico na natureza, provavelmente ela provém da necessidade de exprimir a alegria por algo conquistado. A dança, de cerimônia religiosa a arte dos povos, nasceu da necessidade interna da criatura humana de expressar sentimentos, desejos, realidades, sonhos e traumas (FARO, 2004: 13-16).

A necessidade interna de extravasar um sentimento fez o homem dançar, antes mesmo de utilizar a linguagem e a música. Dançou com passos simples e místicos, dançou para anunciar a guerra e descobriu que poderia dançar também por prazer (ACHACAR, 1998: 44).

De acordo com Gariba (2005), a dança é uma arte que não deve ser apenas contemplada e admirada. Deve ser aprendida, compreendida, experimentada e explorada, numa tentativa de levar o homem a vivenciar o corpo em todas as suas dimensões, por meio da relação consigo mesmo, com os outros e com o mundo, a fim de criar novos sentidos e movimentos, a fim de exteriorizar pensamentos e sensações.

A dança é uma união de movimentos e gestos que precisam estar dentro de um tempo, divididos em intervalos, dentro de um ritmo, que pode ser marcado pelo som de música ou não. Pode ser considerada como a mais antiga manifestação de arte, uma vez que pode exprimir emoções sem o auxílio da palavra e da imagem. Entretanto, há quem

denomine dança não como *emotion* (emoção), mas sim como *motion* (movimento), expressando nada mais do que a simples execução de movimentos em sequência. Independente de uma definição ou de outra, o que importa não é definir a dança, mas sim, senti-la com a alma, avaliando o prazer que ela causa a quem a assiste e a quem a executa (MENDES, 1987: 5-10).

Shimizu *et al.* (2004) reforçam a importância de poder perceber a dança como uma arte e delineiam suas possibilidades educacionais. Acreditam que a dança é uma forma de conhecimento, que pode mobilizar e educar de uma forma mais companheira e menos opressora do que diversas pedagogias. A dança permitirá, de acordo com Barros (2003), a melhora das possibilidades, potencialidades de movimento e a consciência corporal para atingir objetivos relacionados à educação, saúde, prática esportiva, expressão corporal e artística.

A dança independe de materiais e ferramentas, é desenvolvida apenas com o corpo, por isso, dizem-na ser a mais antiga, a qual o ser humano carrega em si desde os tempos mais remotos. Antes de polir a pedra, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar. Por isso, das cavernas à época do computador, a dança tem seu espaço e importância (MARIBEL, 1989: 11).

Em relação à dança como primeira forma de expressão e comunicação do ser humano, ela é uma das raras atividades humanas em que a pessoa se encontra totalmente englobada: corpo, espírito e coração. O movimento se inicia desde a vida intra-uterina com o “pontapé”. O movimento é a base da dança. A partir dele se transmite uma forma, pois como o movimento é contínuo, proporciona um sentimento, uma sensação, que possibilitam a criação de uma forma. A organização em sequência dos movimentos dos bailarinos no espaço nada mais é do que a execução de uma coreografia (BAMBIRRA, 1993:22).

Segundo Achacar (1980), a dança em sua forma elementar é uma necessidade natural e instintiva do homem exaurir, pela movimentação, um estado emocional. Como afirma Denis (1994), das demais formas de arte, a dança acompanha o homem no seu processo evolutivo, evoluindo com ele: “Como há evolução nos seres, há evolução nas artes. Têm-se os primitivos nas artes da mesma forma que nas ações e nas virtudes, porém a centelha sempre brilha nas condições nas quais pode manifestar-se para afirmar a grandeza de Deus”.

Em suma, a dança é arte em movimento e expressão, em que prevalece a estética, a beleza, a musicalidade e o irreal. Ela é a necessidade natural do homem de

libertar-se, revelar-se, manifestar-se e posicionar-se por meio do movimento. Apresenta um entendimento completo das possibilidades físicas do corpo humano, que permite exteriorizar um estado emocional seguido do ritmo, da precisão, da coordenação, da flexibilidade, da imaginação e do belo. Engloba o resgate da própria personalidade, pois por meio dessa arte, o indivíduo expressa algo internalizado em si, se tornando mais capaz de viver por completo, realizando-se plenamente, de corpo e alma.

1.2. Definição de ballet

A palavra ballet tem a sua origem na palavra italiana “ballare”, que significa bailar ou dançar (DI DONATO, 1994: 10). Ballet pode ser definido como uma arquitetura em forma de dança. É resultado da fusão de outras artes – música, pintura, poesia – com a dança. Pelo fato dos movimentos e das figuras que se formam no ar serem muitos e constantes, é a única forma de dança que não se limita às dimensões da terra. Ainda mais, o que essencialmente diferencia a dança do ballet, é que a primeira é fundamentalmente instintiva, enquanto o ballet é composto por diferentes passos, ligações, gestos e figuras já elaboradas para um ou mais intérpretes (ACHCAR, 1980:41).

“Le Ballet” pode ser definido como uma forma de dança teatral com base no *en-dehor*², no alongamento, nos pés esticados, na forma dos braços, nas cinco posições dos pés, na técnica de batidas, giros, elevação e extensão. Também pode ser definido como um entretenimento dançado em grupo ou solo, geralmente com acompanhamento musical ou vocal, com fantasias, cenário e iluminação. O ballet pode apresentar a combinação das seis artes fundamentais, através das quais pode-se expressar sentimentos: dança, música, arquitetura, escultura, literatura e pintura. Por isso, o ballet é uma atividade que vai além de um esporte³. O ballet aumenta a força muscular sem encurtar os músculos, desenvolve a coordenação motora, melhora o equilíbrio e favorece o alinhamento postural (BIDERMAN, 2008:8).

O ballet pode ser tido como uma das atividades mais puras do espírito, pois elabora uma linguagem poética nas mãos de artistas criadores e criativos, procura transmitir a sensibilidade em forma expressiva e se esforça por exprimir os símbolos evocativos de presenças invisíveis no universo. Arte de alusões e transposições que

²Princípio de equilíbrio que “coloca” os pés, os joelhos, as coxas do bailarino abertos e virados para fora

³Esse parágrafo foi escrito com base nas anotações de aula da matéria *Ballet History*, ensinada pelo maître de ballet russo Andrei Bossov em Pittsfield, Maine, Estados Unidos, na escola Maine Central Institute no ano de 2005

toma como realidade apenas um apoio, a música, a qual é responsável por um dos maiores motivos do prestígio do ballet no decorrer dos anos. Não só pode exprimir emoções, sentimentos, movimentos da alma e do pensamento, como também permite abrir os domínios do sonho e do irreal (MICHAUT, 1971: 8).

O ballet clássico nasceu em consequência do desenvolvimento e da transformação da dança primitiva, a qual se baseava no instinto para uma dança formada por passos diferentes, com ligações e figuras previamente elaborados para um ou mais participantes (DI DONATO, 1994: 11). Por isso, segundo Arnold Haskell, crítico em dança inglês, “o ballet é uma arte moderna e a dança é pré histórica. A história do ballet é apenas um momento de toda a história da dança”.

A arte do ballet atinge o auge de sua popularidade por meio do rei Luiz XIV, que se tornou um grande bailarino e aos doze anos dançou, pela primeira vez no ballet da corte. O monarca também é conhecido como “rei sol”, título que vem de um triunfante espetáculo que durou mais de doze horas (BURNS, 1993: 30).

A evolução da técnica clássica se baseou na busca de leveza e agilidade, na qual o bailarino procura o domínio do corpo, de seus músculos e movimentos. Assim, o bailarino pode usar a sofisticação e a beleza da técnica clássica como forma expressiva interna, sem estar preso a limitações naturais de qualquer corpo. A técnica clássica possui princípios de postura e colocação específica do corpo que devem ser mantidos na execução de todos os movimentos, levando ao máximo as potencialidades de equilíbrio, agilidade e movimento harmônico (MALANGA, 1985: 51).

Dinâmico, o ballet pode ter sua estrutura técnica modificada e enriquecida de acordo com a necessidade artística de dado momento histórico. Assim, o ballet não é algo antiquado, pois amadurece ao longo do tempo e favorece o aperfeiçoamento técnico e artístico da técnica clássica. Enquanto arte é preciso o corpo dance com sintonia, com troca, com paixão e com sensação. O trabalho para um artista é, desse modo, um processo altamente consciente e racional. Processo ao fim do qual resulta a obra de arte, como realidade dominada, e não de modo algum – um estado de inspiração embriagante. (BERTONI, 1992:73-74).

Ballet requer uma técnica especial. Quando se inicia o aprendizado da técnica, as aulas começam com exercícios de alongamento no chão. Mais tarde, se passa a fazer exercícios que desenvolvem a coordenação e depois vêm os exercícios na barra. Com mais tempo de estudo da técnica, as aulas sempre se iniciam com exercícios na barra. Ela é um instrumento preso a uma parede geralmente com espelho, que provê suporte e

equilíbrio para que os bailarinos executem sequências que desenvolvam os músculos e o alinhamento corporal. A barra auxilia o bailarino a estabelecer e manter seu centro de gravidade para poder depois, no centro, executar quaisquer movimentos com precisão. Depois de finalizar esse primeiro momento da aula, ela continua com exercícios no centro, sem o auxílio do instrumento.

Bailarinos profissionais fazem aula pelo menos cinco vezes na semana. A duração é de noventa minutos. Dividem-se geralmente em sessenta minutos de exercícios na barra e trinta minutos de exercícios no centro. Para as bailarinas, são dadas aulas inteiras com sapatilha de ponta pelo menos três vezes por semana. Dançar na ponta dos dedos⁴ é um símbolo do ballet e para isso, o corpo precisa estar devidamente preparado, com a extensão e força necessárias. No momento em que os calcanhares saem do chão, os tornozelos devem estar fortemente esticados, o pé arqueado e os dedos esticados. Atualmente, as sapatilhas de ponta são feitas de lona, depois cobertas com cetim. Elas apresentam finas solas de couro e uma espécie de *box* feito de gesso que envolve os dedos, garantindo a sustentação total do corpo em uma base pequena⁵.

1.3. Origem e desenvolvimento do ballet

O ballet, forma de expressão plástica, desenvolvido por meio do corpo, apresenta uma técnica de movimento específica extremamente complexa e elaborada. Engloba um conjunto de regras que para realizar o movimento com perfeição é preciso compromisso, dedicação e trabalho diário. Além disso, a história do ballet é formada por períodos de intensas descobertas e avanços técnicos, durante a qual uma visão perspicaz a codifica, desenvolvendo sua real e profunda aplicação como forma de arte (BERTONI, 1992:71).

O ballet clássico tem sua forma definida na escola da Itália⁶ e na escola da França⁷. A vontade de imobilizar o movimento em regras, a fim de fornecer-lhes um rótulo oficial de beleza formal e profissional, acontece efetivamente com o rei Luís XIV na França. Porém, o ballet teve suas primeiras execuções na Itália. Nos primeiros tempos

⁴Para fazer com que as mulheres pudessem dançar encostando apenas a ponta dos pés no chão, os passos de elevação e sustentação por meio de fios invisíveis foram incorporados. Em seguida, o símbolo da bailarina clássica foi solidificado com a implantação da sapatilha de ponta, que por fazer a bailarina dançar na ponta dos dedos, promovia leveza, rapidez, verticalidade, idealização e magia. Isso aconteceu por volta de 1830, data que marca o início dos ballets românticos

⁵Ver imagem de uma sapatilha de ponta nos anexos

⁶Conhecida pela força, técnica e virtuosidade dos bailarinos

⁷Conhecida pela elegância, delicadeza e graça dos movimentos muito mais do que pela técnica

do ballet, não existia o profissionalismo desenvolvido pelo rei, pois antes, os coreógrafos e executantes eram todos cortesãos (BOURCIER, 2001:75-77).

Ballet de Corte foi o nome dado aos espetáculos apresentados nos séculos XVI e XVII nas cortes italianas em um primeiro momento, e nas cortes francesas depois. Nesses ballets, os espectadores apreciavam a dança de cima de balcões, devido ao constante recurso das figuras geométricas, em que os conjuntos se moviam em passos cadenciados e contados. Conhecem-se apenas fragmentos de cerca de duzentos e quinze ballets compostos antes dos ballets de corte. Os assuntos e temas desses ballets eram inspirados na Antiguidade e interpretados com alusões à atualidade, à política e à diplomacia (BOURCIER, 2001: 77-79).

O século XVII foi o grande século do ballet. O seu treinamento formal começou em 1661, quando o rei Luís XIV formou a Royal Academia de Dança, sob a direção de Pierre Beauchamps. Assim, a profissionalização do ballet clássico nasceu apadrinhada pela monarquia absoluta. O vocabulário oficial e as terminologias do ballet são em francês, a língua internacional dessa arte. Até os dias de hoje, grande parte dos passos e posições originais, são os mesmos. Naquela época, todos os bailarinos eram homens e dançavam os papéis femininos com máscaras (MENDES, 1987:27).

Luís XIV nomeou em 1672 Pierre Beauchamps o primeiro *maître de ballet*⁸. Ele foi o responsável pela definição das cinco posições básicas dos pés⁹ e pela invenção de um complexo sistema de notação em dança, porém não chegou a publicá-lo. Raoul-Auger Feuillet, um aluno de Beauchamps, publicou *Coreografia ou Arte de Anotar a Dança*, em que escreveu a totalidade dos passos codificados pelo seu professor (BOURCIER, 2001: 114-118).

O *maître de ballet* nomeado pelo monarca Luís XIV formou os quatro primeiros bailarinos profissionais: Mlles Roland, Lepeintre, Fernon e Lafontaine. Além de ter codificado as cinco posições básicas dos pés, criou alguns passos como o *glissé*, *coupé*, *jeté*, *assemblé*¹⁰, etc. Dois anos antes da morte do *maître*, o rei fundou a Escola de Dança francesa, que sobrevive de 1713 até os dias de hoje, conhecida como a Escola de

⁸Termo usado para o profissional que dirige e ensina com grau mais elevado em uma companhia

⁹Primeira posição: calcanhar com calcanhar, formando uma linha reta de 180 graus. Segunda posição: as pernas separadas na direção da primeira posição numa distância calculada de um pé e meio entre os dois calcanhars. Terceira posição: o calcanhar de uma das pernas vem de encontro ao meio do outro pé. Quarta posição: os pés são paralelamente separados com uma distância de mais ou menos um pé e meio entre os dois; o calcanhar do pé que está na frente fica na direção da ponta do outro pé. Quinta posição: um pé paralelo ao outro, o calcanhar do pé da frente fica junto à ponta do pé de trás

¹⁰Ver glossário dos termos nos anexos

Dança da Opéra de Paris, a mais antiga e mais prestigiada instituição de ballet no mundo (MOATTI e SIRVIN, 1998:7).

A Ópera de Paris é o berço do ballet clássico. Possibilitou a expansão e a evolução do ballet pela Europa desde o século XVIII. Os coreógrafos e bailarinos franceses eram convidados para diversos lugares para difundir a escola francesa. Assim, o ballet foi à Alemanha, Londres e Viena com Jean-Georges Noverre, à Dinamarca com August Bournonville, à Itália por intermédio das famílias Vigano e Taglioni e à Rússia com Charles-Louis Didelot, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon e Marius Petipa (OPERA NATIONAL DE PARIS, 2002: 24).

Até o ano de 1611, apenas o *libreto* do *Ballet Comique de La Reine* (Ballet Cômico da Rainha) de Balthasar de Beaujoieux havia sido publicado na França pela rainha Catarina de Medicis. O ballet cômico da rainha data de 1581 e se transformou no marco oficial dos ballets de corte, fixando esse gênero na época. A música, a poesia, a coreografia, a decoração, a iluminação e os artifícios de encenação mesclavam-se em um espetáculo confuso e cômico ao mesmo tempo. Reconheciam-se nele simultaneamente elementos tradicionais das antigas festas, empréstimos aos espetáculos vindo da Itália. O ballet era uma obra coletiva com um tema dramático que apresentava forte relação com o teatro (MICHAUT, 1971: 9-11).

Beaujoieux, responsável pela criação do ballet cômico da rainha de 1581, concebidos como uma ação falada, cantada e dançada segundo os costumes da época. Como havia refletido sobre as experiências precedentes e notado que a dinâmica do ballet de corte era um “teatro total”, ele escreveu no prefácio de seu *libreto*:

“Não se deve atribuir tudo ao ballet sem prejudicar a comédia. Assim, animei e fiz falar o ballet e retumbar a comédia e, acrescentando representações e ornamentos ricos, raros, posso dizer ter contentado, em um corpo bem proporcionado, os olhos, os ouvidos e a compreensão” (BOURCIER, 2001:87).

A rainha Catarina de Medicis¹¹ viabilizou a execução do Ballet Cômico da Rainha convidando artistas e cortesãos da Itália especializados na preparação dos luxuosos espetáculos. Os ballets eram uma combinação de dança, canto e textos falados, com objetivo social e político. Marcou o início da dança teatral, que adveio de uma nobreza vazia e fútil, que encontrava nos espetáculos uma maneira de preencher o vazio de sua

¹¹Rainha consorte francesa nascida na Itália. Reinado: 1547-1559

existência. A utilização do espaço em quatro direções, as perpendiculares dos cantos da sala, foi regra até o século XVII. Atualmente oito direções são utilizadas, contando as perpendiculares e as diagonais. (FARO, 2004: 31-32).

Entre 1400-1600, época da Renascença, nascem na França e na Itália, duas formas modernas da arte lírica; a ópera¹² e o ballet. A partir de 1600, a moda do ballet de corte francês foi imitada por todas as cortes da Europa e o gênero foi aperfeiçoado em sua forma, ficando mais refinado e rebuscado. Entretanto, pelo fato de não ter mudado em sua estrutura, sem apresentar elementos inovadores, acabou não evoluindo em profundidade, se apagando no decorrer dos tempos. Acredita-se que o interesse da corte nos ballets declinou no final do século XVII pela constante repetição no ballet. Desse modo, o *ballet de la reine* se desestruturou no reinado de Luís XIV, sendo substituído por novas formas como o Comédia Ballet¹³ e o Ópera Ballet¹⁴. (BOURCIER, 2001: 102).

O Comédia Ballet resulta da união de trabalhos de Jean-Baptiste Poquelin¹⁵ e Jean-Baptiste Lully¹⁶. Em 1681, Lully compôs ballets ainda dançados pelas principais personalidades da corte e com a participação de bailarinos da academia fundada em 1661 por Luís XIV. Exigia bailarinos profissionais já acostumados com o desenvolvimento que a dança acadêmica alcançara ao longo dos vinte anos desde a fundação da Royal Academia de Dança. O ballet *Le Triomphe de L'Amour* foi levado a cena no Teatro do Palais Royale com a participação de Lafontaine, lembrada como a primeira bailarina profissional no principal papel feminino. Era a primeira vez que uma mulher pisava no palco de um teatro público. Por isso, a data marca tanto a profissionalização definitiva dos bailarinos, como o começo da ascensão do elemento feminino no ballet. Depois de Lully, Campra (1660-1714), autor de vinte e cinco óperas e ballets, desenvolveu a Ópera Ballet, quebrando o elo com as obras de seu antecessor que ligava a dança à ação dramática (MENDES, 1987: 28-29).

Como toda a arte da época de Luís XIV, o sistema de Beauchamps tende à beleza das formas, à conformidade, à rigidez, e isso implica em dois fatores. Por um lado a virtuosidade é uma consequência natural da primazia da forma sobre o conteúdo. Por outro, a regularidade, o compromisso, a constante dedicação, a repetição e a beleza

¹²Ópera é uma arte que apresenta drama encenado com música

¹³Junção do ballet com a comédia francesa. Aparição do elemento feminino

¹⁴É a união do ballet e da ópera de maneira mais uniforme, dando origem ao ballet clássico

¹⁵Mais conhecido como Molière, francês apreciador de espetáculos

¹⁶Italiano, chegou a França em 1652 e trabalhou na corte de Luís XIV

formal, são o preço da conquista da técnica estabelecida pelo mestre de ballet. Desse modo, são duas fronteiras estreitas que podem ser vistas como uma ameaça de endurecimento, uma vez que a repetição mata a inspiração, salvo se for revitalizada por uma mudança de finalidade. É o que tentará Noverre um século mais tarde, com ideias e visões revolucionárias de seu tempo (BOURCIER, 2001:116).

No começo do século XVIII, a dança apresentava esplendor e autonomia, executada nos palcos dos teatros por profissionais de ambos os sexos. Na segunda metade do mesmo século, a técnica clássica foi fortemente questionada por alguns teóricos que acreditavam que a dança precisava de uma reformulação. Nesse momento, se destaca o grande revolucionário Jean Jacques Noverre, um sonhador e pai dessa arte. Ele defendia a necessidade da técnica como meio e não como fim. Noverre produziu o seu primeiro ballet em 1754 e em 1760 publicou o livro *Cartas sobre a Dança*, em que deixava claras as suas ideias revolucionárias em relação à dança. Apresentou suas teorias e métodos de ensino, enfatizando a necessidade dos reais e sinceros sentimentos humanos como meios a serem expressos na ação dançada. Suas idéias não tiveram bom acolhimento inicialmente, e por isso, foi buscar apoio fora da França, a fim de completar a revolução nessa arte, que na visão dele, não era apenas uma sucessão de entradas dançantes e narrações cantadas (BERTONI, 1992:72).

A dança do século XVIII deve grande parte de seu desenvolvimento e sucesso dos seus executantes. Por isso, alguns grandes bailarinos desse século foram: Marie Allard, primeira bailarina da comédia francesa; Gasparo Anglioni; Jean-Pierre Aumer, anuncia o pré-romantismo; Barbara Companini, dita la Barbarina; Marie-Anne de Cupis de Camargo, a primeira que dançou como um homem; Dauberval; Charles-Louis Didelot; David Dumoulin; Louis Duport, rival de Auguste Vestris; Louis Dupré; Gardel; Marie-Madeleine Guimard; Anne Heinel, a rainha da dança; Jean-Baptiste Lany, professor de Dauberval e Gardel; Charles Le Picq, compositor dos ballets de corte até 1799; Françoise Prévost, se apresentou a partir de 1699 em Atys; Maria Sallé, se preocupava mais com a expressão do que com a técnica; Vestris, deu aulas a Jules Perrot, formou Bournonville e Marius Petipa; e Salvatore Vigano (BOURCIER, 2001: 178-198).

Em 1781, Jean Dauberval sucedeu Noverre como *mâitre de ballet*. Bailarino e coreógrafo talentoso, influenciado pelas teorias de seu antecessor, deixa a Opéra de Paris em 1785 e vai para Bordeaux, onde cria em 1789 o ballet *La Fille Mal Gardée*, o primeiro ballet que vai a cena sem a presença de deuses ou de heróis da Antiguidade. Essa criação humorística e ao mesmo tempo sentimental do criador é o ballet francês

mais antigo e ainda presente no repertório de grandes companhias internacionais (MOATTI e SIRVIN, 1998:7).

As dançarinas, que agora se igualavam aos grandes bailarinos, também passavam a contribuir para a renovação do ballet. Dentre elas se destaca a figura de Maria Sallé, extraordinária personalidade feminina. Inconformada com o tipo de vestuário da época, Maria Sallé dançou vestida com um traje de passeio sem máscara. Mais tarde, revolucionou totalmente o vestuário com uma simples túnica de musselina drapeada, abandonando a clássica saia cheia e os ornamentos de cabeça. Ela visava a libertação muscular da bailarina, que tinha sua técnica prejudicada pelo vestuário, e por isso, afirma-se que a técnica da dança clássica está intimamente ligada à história do vestuário (MENDES, 1987: 33).

O conceito de que a arte reflete ou expressa a sociedade em que se insere, poderia ser utilizado para analisar a evolução do Romantismo, movimento que durou pouco mas que teve grande influência em diversos setores da atividade humana e artística. A Revolução Francesa (1789) não chegou a atingir diretamente a estrutura do ballet, mas contribuiu indiretamente para a sua mudança. Possibilitou o desenvolvimento do Romantismo, e por volta de 1830, começou a época do ballet romântico¹⁷, com as criações magníficas e inesquecíveis pela singularidade de Marie Taglioni (*A Sílfide*) e Carlota Grisi (*Giselle*). Teve seu marco inicial com a família Taglioni, quando em 1832, Marie Taglioni apresentou-se em *La Sylphide*, chamando atenção do público por conta do belo trabalho de ponta e pelo *tutu*¹⁸, que fora introduzido nesse período. A decadência do ballet romântico advém da perda de entusiasmo do público no decorrer dos anos. O último ballet romântico foi *Coppelia*, de Saint-Léon de 1870. No final da era romântica, o centro mundial do ballet passou de Paris para São Petersburgo, na Rússia¹⁹ (MENDES, 1987:42-46).

O ballet se tornaria a expressão de sentimentos pessoais sob uma forma diferente dos gestos codificados um século e meio antes. Ao mesmo tempo em que os artistas mudavam suas fontes de inspiração tradicionais, procuravam novas emoções, diferentes das da Antiguidade grega e romana desde a Renascença. Os românticos tinham a sensação de uma libertação, conquistada pelos princípios de liberdade e igualdade de 1789. Cada artista tinha o direito de se exprimir sem restrições (BOURCIER, 2001:200)

¹⁷O período romântico marcou sua idade de ouro e predomínio da figura feminina, junto com a implementação da sapatilha de ponta

¹⁸Saia usada como fantasia para garantir leveza à bailarina. Ver anexo II

¹⁹A história do desenvolvimento do ballet continuará no capítulo três

O romantismo consagrou a supremacia da bailarina. Elevada nas pontas dos pés, glorificada, leve e vaporosa, a figura feminina irradiou beleza de 1830 a 1850. As cinco bailarinas que regeram esse período foram: Marie Taglione, Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Lucile Grahn e Fanny Cerrito. Os bailarinos homens, *patners* das bailarinas: Joseph Mazilier, Lucien Petipa, Jules Perrot e Arthur Saint-Léon. Dentre os ballets românticos: *La Sylphide*, *Giselle*, *Pas de Quatre*, *Le Conservatoire*, *Sylvia* e *Coppélia*. Os coreógrafos da época: Philippe Taglioni e Jean Coralli (MOATTI e SIRVIN, 1998:13).

Não é possível falar da evolução histórica do ballet sem ressaltar a importância do ballet romântico. O romantismo atingiu seu auge por volta de 1832, quando a italiana Marie Taglioni (1804-1884) emocionou a plateia da Ópera de Paris. A bailarina era caracterizada pela sua mensagem de beleza espiritual com movimentos e expressões etéreos. A intérprete de *La Sylphide* teve como sua rival a austríaca Fanny Elssler (1810-1884), que se destacou por ser o oposto da primeira, isto é, mais viva, mais humana e mais sensual. Ficou famosa pelas danças folclóricas que levou ao ballet, como a tarantela e a cachucha. Uma terceira bailarina, Carlota Grisi (1819-1899), se destacou na fase romântica. Ela reunia as qualidades etéreas de Taglioni e as vivas e sensuais de Elssler. Théophile Gautier, poeta francês que havia definido claramente o ballet romântico por seus princípios estéticos, escreveu para ela o *libreto* de *Giselle*, e transformou o ballet no elemento clássico da época. No mesmo ano em que morreu o poeta Gautier, nasceu Serge Diaghilev (1872), o primeiro nome do ballet do século XX. Trouxe para o mundo da dança as obras de Marius Petipa e Michael Fokine e a beleza dos movimentos de Anna Pavlova e Nijinsky (ACHACAR, 1980:48).

Montar um ballet é muito complicado e trabalhoso. Poucas pessoas estão cientes da preparação que existe por trás nos bastidores. No começo do desenvolvimento do ballet, por volta dos séculos XVII e XVIII, o coreógrafo trabalhava em conjunto com outras pessoas, que eram reconhecidos artistas, como compositores ou pintores. Quando o ballet se tornou não só um lazer da corte, e com o advento dos ballets românticos, o cenário passou a ser menos importante. O interesse pelo desenvolvimento da técnica das bailarinas passou a ser essencial. Qualidades da bailarina passaram a ser princípios básicos para uma coreografia ser profundamente contemplada e visualmente agradável: a beleza da face, as proporções do corpo, a musicalidade, as qualidades intelectuais, a graça, a força como consequência da dinâmica e os gestos claros e sensíveis. Esses elementos devem estar tecnicamente avançados em conjunto, o suficiente para que a

bailarina possa dançar qualquer papel, uma vez que estará, desse modo, preparada para o que quer que tenha que encenar em forma de dança (CROWLE, 1957:14).

Por fim, a dança é uma arte viva e a mais efêmera de todas. Quando uma peça de teatro não é mais apresentada, permanece o seu texto, que é essencial e imutável. Quando uma ópera não é mais representada, ela perpetua devido à partitura que contém as partes vocais e pela orquestra. Entretanto, quando um ballet não é mais dançado, ele morre. A música, que é sua base e suporte, não conserva nenhum traço da coreografia, uma vez que se pode criar uma quantidade ilimitada de coreografias diferentes com a mesma música. É o exemplo de *Le Sacre Du Printemps* de Stravinski e *Roméo et Juliette* de Prokofiev, ballets que apresentam diversas versões desde suas criações. Desse modo, a música não garante a autenticidade da coreografia. O argumento, o *libreto*, não é muito confiável, pois todo coreógrafo o adapta, desenvolve um papel mais do que outro, transpõe a ação à certa época ou tempo e enfatiza ao trabalho um sentido totalmente novo e diferente (MOATTI e SIRVIN, 1998:140).

A dança produz arte e conhecimento, exercita o corpo e a mente. Pode ser englobada tanto na área da arte como na área da educação e da atividade física. Ela consiste em uma coordenação estética que conta com o ritmo plástico que constroi movimentos corporais no espaço.

O ballet prepara o controle motor para qualquer tipo de dança, sendo a base para todas as outras técnicas, como o ballet moderno, ballet contemporâneo, jazz, flamenco, sapateado, dança caráter e outras. A disciplina, a musicalidade, o equilíbrio, a responsabilidade e a capacidade de superar limites, fazem do ballet clássico uma atividade completa e imprescindível para o desenvolvimento de pessoas interessadas em dança.

Assim, em um primeiro momento, o capítulo 1 teve por objetivo apresentar uma definição de dança e seu desenvolvimento histórico. Depois, a partir da definição da palavra ballet, foi visto seu desenvolvimento na Itália e na França. Explora o período dos ballets românticos e por fim, finaliza no momento de declínio, quando a sede do ballet no mundo passou para a Rússia. Vale ressaltar que o momento em que a Rússia ultrapassou a França será tratado no capítulo três. O próximo capítulo tratará do ballet e da Economia Criativa.

2. A ECONOMIA CRIATIVA E O BALLE

O capítulo dois apresenta inicialmente a definição de Economia Criativa. Depois, aborda a chamada Economia da Cultura, que está inserida dentro do contexto da Economia Criativa. Adiante, por meio do Marketing Cultural, proporciona uma visão estratégica ampla e metodológica sobre atuação empresarial em cultura com foco no Ballet. Depois, relaciona o fenômeno da Globalização com os termos definidos anteriormente, pois ele impulsiona intercâmbios culturais por permitir um diálogo direto entre as mais diversas culturas.

O presente capítulo une a Economia Criativa ao Ballet, pois ele é mais abrangente do que apenas uma forma de manifestação cultural. Também é um entretenimento, uma expressão do ser humano capaz de produzir valor agregado, que apresenta um campo de atuação profissional crescente nas últimas e futuras décadas do século XXI. Aborda-se por fim, o Ballet como atividade econômica criativa, traçando um breve panorama histórico de dados da cultura no país e apresentando as possibilidades para os anos subseqüentes.

Economia Criativa engloba tudo o que depende da inovação e da inventividade. É a produção de valores e símbolos. O conceito de economia, assim como a definição da palavra criatividade, não são termos novos. Assim sendo, esse capítulo diz respeito ao fato de que juntas, economia e criatividade, promovem valor e riqueza. Isoladamente, criatividade não é necessariamente uma atividade econômica, mas a partir do momento em que produz uma ideia com implicações econômicas, pode se tornar uma.

O objetivo deste capítulo é definir e relacionar os conceitos para chegar-se à conclusão de que aparentemente divergentes, Economia Criativa e Ballet, são inseparáveis. A Economia Criativa preserva a cultura por meio da criação de modelos e estruturas de trabalho que favorecem a produção cultural. O Ballet, que é uma atividade cultural, quando unido à Economia Criativa, se torna uma atividade econômica cultural. Assim, ambos estão intimamente ligados e são necessários para poder propor formas inovadoras de financiamento e produção cultural no presente século. Ressalta-se que o capítulo dois é uma prévia da discussão que virá a ser apresentada de forma mais prática no último capítulo da Monografia.

2.1. Economia Criativa

Existem diversas definições de economia e de acordo com Ramos (1993) “é a ciência social que estuda o comportamento humano (individual e social) como

adequação do uso dos meios limitados de que o homem dispõe para a realização de fins diversos, em função de sua natureza, que pressupõe a liberdade”²⁰. A teoria econômica costuma ser dividida em microeconomia e macroeconomia. A microeconomia estuda os agentes econômicos individuais, como empresas, famílias, governo, trabalhadores, teorias de oferta, demanda e preço. Por outro lado, a macroeconomia trata da economia de um modo mais amplo, lidando com a contabilidade nacional, a demanda e a oferta agregadas e o equilíbrio entre renda, produto, moeda e juros (REIS, 2007:3-4).

Criatividade, de acordo com Howkins (2007), é a habilidade de produzir algo novo por uma ou mais pessoas. É um talento, uma aptidão particular singular única. Ela acontece quando alguém diz, faz ou produz algo inovador, tanto no sentido de criar algo inédito ou mesmo no sentido de agregar novo valor e sentido a algo pré existente. É importante estar ciente de que todos os seres humanos são criativos de determinada maneira e que a criatividade está relacionada à personalidade de cada um. Entretanto, apenas algumas pessoas vão além e fazem da criatividade sua maneira de viver, seu trabalho.

Segundo Reis (2007), criatividade diz respeito à capacidade de fazer surgir o novo, de reinventar, de diluir paradigmas, de unir pontos a princípio desconexos e, com isso, equacionar soluções. Em termos econômicos, a criatividade é um combustível renovável que aumenta conforme o uso. Ainda mais, a concorrência entre agentes criativos, em vez de saturar o mercado, atrai e estimula a atuação de novos e potenciais produtores.

Em sentido amplo, a competição e a luta por espaço no mercado pelas empresas, existentes tanto nos países desenvolvidos quanto nos países em desenvolvimento, somente podem ser superadas pelos inovadores modelos advindos da criatividade. Nesse ponto, a Economia Criativa deve obrigatoriamente incluir todos os produtos e serviços relacionados ao conhecimento e à capacidade intelectual, sem se restringir, apenas, às chamadas *Creative Industries*. As Indústrias Criativas impulsionam a Economia Criativa, que não se limita aos conceitos de direitos autorais, patentes, marcas comerciais e design²¹.

O conceito de Economia Criativa origina-se do termo *Creative Industries*, inspirado no projeto *Creative Nation*, da Austrália, de 1994, que defendia o potencial econômico da criatividade aplicada. Une a força tradicional da chamada cultura clássica com o

²⁰Essa definição é uma reelaboração de Lionel Robbins

²¹Disponível em: http://www.garimpodesolucoes.com.br/downloads/ebook_br.pdf. Acesso em junho de 2010

valor agregado do talento. Entre outros elementos, o termo defendia a importância do trabalho criativo, sua contribuição para a economia do país e o papel das tecnologias como aliadas da política cultural. Devido à revolução da tecnologia da informação e à onda de cultura de massa global, o que é distintivamente nosso e que faz parte da nossa identidade, fica ameaçado. Deve-se assim, acolher a revolução da informação, reconhecendo que é possível transformar o poder dessa nova tecnologia em um propósito cultural criativo e democrático. Ela pode nos informar e enriquecer, gerando novos campos de oportunidade criativa, gerando direitos de propriedade intelectual e outros (REIS, 2008:16).

No entendimento da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), as Indústrias Criativas combinam criação, produção e comercialização de conteúdos culturais intangíveis por natureza. Esses conteúdos são protegidos pelos *copyrights*, ou direitos autorais. Esses direitos constituem a essência das Indústrias Criativas: reprodutibilidade técnica²² possibilitada pela produção em grande escala e com rendimentos crescentes, embasada nas inovações tecnológicas do século XX e XXI. Nessa categoria enquadram-se: edição, publicações em geral, fotografia, audiovisuais, música, multimídia e artes, ou seja, setores que reproduzem um segmento detentor de valores culturais²³.

Indústrias Criativas podem assim, ser classificadas como aquelas que têm sua origem na criatividade, habilidade e talento, como potenciais para a criação de renda e empregos, por meio da geração e exploração da propriedade intelectual. Inclui propaganda, arquitetura, mercados de arte, antiguidades, artesanato, *design*, moda, filme e vídeo, *software* de lazer, edição, jogos de computador, televisão e rádio.²⁴

Não há uma definição única para o termo Economia Criativa, pois é um conceito subjetivo, que ainda está sendo definido. De qualquer maneira, de acordo com o relatório das Nações Unidas (2008), é um conceito baseado na produção de ativos criativos gerando desenvolvimento e crescimento econômico; engloba economia, cultura e aspectos sociais relacionados à tecnologia e à propriedade intelectual; é uma possível opção de desenvolvimento para diversas disciplinas; e por fim, pode ao mesmo

²²Termo utilizado por Walter Benjamin em 1936 em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”

²³Disponível em: www.unesco.org. Acesso em junho de 2010

²⁴Disponível em: www.britishcouncil.org/arts-creative-industries-definition.htm. Acesso em junho de 2010

tempo promover renda pela criação de emprego e exportar rendimentos ao passo que promove inclusão social, diversidade e desenvolvimento humano.

A Economia Criativa é uma poderosa e positiva força global. Por meio dela, artistas e Organizações não Governamentais, produzem e distribuem bens e serviços culturais que impactam a economia produzindo emprego, receita e qualidade de vida. Ela compreende os fluxos de atividades que abarcam uma essência cultural e apresentam um valor econômico. Oferece uma estratégia articulada de desenvolvimento socioeconômico, inspirando-se nos valores culturais e na criatividade para produzir bens e serviços de valor tanto simbólico quanto econômico. Desse modo, a criatividade dos povos, pode formar a base de uma estratégia e de um desenvolvimento sustentável. Inclui indústrias que focam a produção e a distribuição de bens culturais, serviços e propriedade intelectual e exclui produtos ou serviços que resultam de bases não culturalmente baseadas na inovação ou tecnologia (DENATALE e WASSAL, 2007:16).

De acordo com Reis (2007), p.292, é possível ressaltar quatro abordagens do conceito de Economia Criativa:

- 1) Indústrias Criativas, funcionam como fornecedoras de valores intangíveis a outras formas de organização de processos, relações e dinâmicas econômicas de setores diversos. Sua seleção é variável segundo a região ou o país, conforme o impacto econômico potencial na geração de riqueza, trabalho, arrecadação tributária e divisas de exportações.
- 2) Economia Criativa, que engloba, além das Indústrias Criativas, o impacto de seus bens e serviços em outros setores da economia e as conexões que se estabelecem entre eles provocam diversas mudanças (sociais, organizacionais, políticas, educacionais e econômicas). Assim, nela, indústria e serviços interligam-se cada vez mais.
- 3) Cidades e Espaços Criativos, de combate às desigualdades e à atração de talentos e investimentos para revitalizar áreas degradadas, a fim de transformá-las em pólos criativos mundiais. Também dirige-se à reestruturação do tecido socioeconômico urbano, baseado nas especificidades locais. Vale ressaltar que nenhuma cidade do Brasil se candidatou a compor a Rede de Cidades Criativas da UNESCO, que conta hoje com mais de quinze cidades de todo o mundo.
- 4) Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento, divide-se em duas abordagens. A primeira foca no reconhecimento da criatividade, assim, precisa do capital humano para o fomento de uma integração de objetivos sociais, culturais e econômicos. Nessa abordagem, a diversidade cultural e as culturas em geral podem ser

vistas como obstáculos ao desenvolvimento. A segunda retrata o fato de a economia ser muito mais do que apenas mercado. É melhor utilizar os recursos da forma mais eficiente possível, por isso, é extremamente importante ter uma política cultural com objetivos claramente definidos.

Assim, o Ballet se enquadra na primeira abordagem: Indústria Criativa, pois ele pode produzir ao mesmo tempo valor econômico e simbólico, tendo por base a criatividade, única e exclusiva de cada coreógrafo. Ele é quem propõe sequências de passos para formar uma sequência completa final, que é nada mais nada menos do que a coreografia, fruto da criatividade exclusiva de cada mente artística.

2.2. Economia da Cultura

Segundo Reis (2007), a Economia da Cultura é o ramo da Economia Criativa focado em cultura. Refere-se ao uso da lógica econômica e da sua metodologia no campo cultural. A economia se coloca a serviço da cultura para garantir planejamento, eficiência, estudo do comportamento humano e dos agentes do mercado. Além disso, comprova a importância primordial da cultura como motor de crescimento econômico e seu potencial para o desenvolvimento socioeconômico.

Economia da Cultura oferece diversas metodologias para apresentar que investimentos realizados no setor cultural resultam efeitos positivos na economia, em muitos casos, superiores ao montante investido em setores tradicionais da economia. De acordo com a Folha Online, no Reino Unido, a cultura movimentava 7% do PIB²⁵. Assim, quando a cultura utiliza a lógica e os instrumentos econômicos a seu favor, deixa de ser vista como despesa, passando a ter seu potencial como imprescindível para o desenvolvimento econômico.

Ao se dedicar ao estudo dos fluxos econômicos dos produtos e serviços culturais, a economia da cultura promove análises complexas como:

- 1) Estudos de representatividade econômica de setores culturais no PIB e na geração de emprego, perfil dos criadores culturais – produção/oferta.
- 2) Comércio internacional de bens e produtos culturais, possibilidades de inclusão nos mercados tradicionais e criação de mecanismos alternativos de distribuição, papel dos museus, centros culturais e demais equipamentos culturais – distribuição/mercado.

²⁵Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fofha/ilustrada/ult90u301710.shtml>. Acesso em agosto de 2010

- 3) Acessibilidade da população aos produtos e serviços culturais nacionais e internacionais, perfil dos consumidores culturais, hábitos e taxa de frequência – consumo/demanda²⁶.

O desenvolvimento da Economia da Cultura é de extrema importância para que a cultura seja reconhecida como investimento e não como despesa. Pode-se falar de investimento em valores, em criatividade, na imagem do país internamente e no exterior e na geração de emprego, renda e inclusão socioeconômica²⁷.

A projeção de crescimento da Economia da Cultura nas primeiras décadas do século XXI é muito grande, pois o setor depende pouco de recursos esgotáveis, já que seu insumo básico é a criação artística ou intelectual e a inovação. No âmbito do Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura (Prodec), abrange todos os setores que envolvem criação artística ou intelectual, individual ou coletiva, assim como os produtos e serviços ligados à difusão de cultura (como museus, patrimônio histórico, salas de espetáculo, turismo cultural etc).²⁸

Segundo um levantamento do Banco Mundial (Bird) de 2003, a cultura apontada como atividade econômica gerou 7% do PIB mundial. Apenas na Grã-Bretanha, o setor rendeu 8,2% do PIB local. Segundo os dados do Bird, a criação, produção, difusão e consumo de bens culturais registraram crescimento médio de 6,3% em 2003, acima da média do conjunto da economia, de 5,7%²⁹.

No Brasil, o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) realizou em 2008 uma pesquisa dos indicadores da Economia da Cultura em parceria com o Ministério da Cultura e obteve números expressivos: 320 mil empresas atuam no setor cultural, o que representa 5,7% do total das empresas do país. Geram 1,6 milhões de empregos, 4% do total de postos de trabalho, e os salários médios são de 5,1 salários mínimos, 47% superior à média nacional³⁰. O Instituto também apontou no mesmo ano que a Economia da Cultura representa 4% do PIB (Produto Interno Bruto) brasileiro, que foi de R\$ 2,4 trilhão em 2007. Segundo o “Termo de Referência da Cultura e Entretenimento” publicado pelo Sistema Sebrae no fim de 2007, as atividades de criação, produção, circulação e consumo de bens culturais no mundo cresce a uma taxa

²⁶Reelaboração da definição de Economia da Cultura em www.garimpodesolucoes.com.br

²⁷Disponível em: <http://economiadacultura-ucam2008.blogspot.com/>. Acesso em agosto de 2010

²⁸Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/04/texto-sobre-o-prodec-paula-porta.pdf>. Acesso em agosto de 2010

²⁹Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2007/01/10/participacao-da-cultura-no-pib-comeca-a-ser-apurada-pelo-ibge-em-2007/>. Acesso em agosto de 2010

³⁰Disponível em: <http://economiadacultura.blogspot.com/>. Acesso em agosto de 2010

anual de 6,3%, ao passo que o restante da economia registra uma expansão de 5,7%³¹. Diante disso, é possível verificar que é um segmento promissor com largo potencial de expansão no Brasil.

Para o Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES), cultura é um gancho para o desenvolvimento socioeconômico sustentável do Brasil. A diversidade cultural do país é um imenso ativo a ser empregado em prol da riqueza e do bem estar da sociedade brasileira. A economia da cultura abrange um setor estratégico e dinâmico, tanto pelo ponto de vista econômico como pelo aspecto social. Suas diversas atividades geram trabalho, emprego, renda e são capazes de propiciar oportunidades de inclusão social³².

2.3. Marketing Cultural

O Marketing Cultural é um tema que proporciona benefícios significativos para as empresas, para o meio cultural e para a sociedade. Promove a formação conceitual e prática do planejamento e da gestão de patrocínio cultural alinhado à estratégia empresarial. Além disso, entende os papéis do Estado e das empresas no financiamento à cultura, introduz o mundo das artes a profissionais empresariais, discute premissas para o uso responsável de leis de incentivo à cultura e apresenta possibilidades de atuação de empresas na área cultural³³.

De acordo com Reis (2003, p.4), em seu livro *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*, marketing é a defesa de um melhor relacionamento entre quem oferece uma proposta e quem a recebe por meio do profundo entendimento das necessidades, aspirações e valores de um consumidor e do que a empresa, em seu mercado, com suas potencialidades e limitações, pode fazer para suprir essas necessidades e aspirações.

A trajetória do marketing sempre acompanhou as transformações econômicas e sociais ao longo do século XX. Dividida em três fases distintas, vale relembrar sua evolução:

Era da Produção – Até 1920, época dos grandes conglomerados, *boom* industrial e economia dirigida por valores e relações herdadas de economias fortemente agrícolas. Foi a época do “Um bom produto vende-se sozinho” (*One size fits all*).

³¹Disponível em: <http://www.empreadedor.com.br/content/economia-criativa-representa-4-do-pib-brasileiro-aponta-ibge>. Acesso em agosto de 2010

³²Disponível em: http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Areas_de_Atacao/Cultura/. Acesso em agosto de 2010

³³Palestra sobre Marketing Cultural apresentada na FAAP Pós-Graduação por Lécio Benedetti em 30 de agosto de 2010

Era das Vendas – Entre 1920 e 1950, quando se acreditava que a propaganda e venda criativa convenciam a comprar. O corpo de vendas era a vedete dentro da empresa e o departamento de marketing era submisso ao departamento comercial.

Era do Marketing – A partir de 1950, quando a filosofia das empresas passa a ser “o consumidor é rei”. O mercado comprador fica muito maior e com muito mais concorrência. Assim, o marketing da empresa passa a acompanhar o produto antes mesmo da sua produção. O departamento de vendas deixa de se preocupar somente com o escoamento da produção e tem no marketing um aliado para construir um relacionamento com um consumidor leal (REIS, 2003:19).

Atualmente, devido ao maior acesso de informações, passamos por outro momento na história do relacionamento entre a empresa e o consumidor. A grande meta dos profissionais de marketing é construir marcas com identidade própria, diferenciada e inconfundível, uma vez que os fatores de decisão de compra tendem a estar presentes e serem naturais em quaisquer pessoas devido à quantidade de estímulos a todo o momento em qualquer circunstância (SARKOVAS, 1998:56).

Nessa vertente, germina a semente do Marketing Cultural, que usa a cultura como base e instrumento para transmitir uma mensagem a um público específico, sem que a cultura seja a necessariamente a atividade final da empresa. E é justamente nesse ponto que o campo começa a se abrir, pois nos últimos anos, observamos uma avalanche de patrocínios culturais, realizados por diversas empresas como Petrobrás, Votorantim, Natura e outras³⁴.

O patrocínio abre novos campos de ação dentro do próprio marketing, como conta a responsável pela área cultural do Banco Real, Maria Beatriz Henriques, em palestra no SESC-SP no ano de 1997: “Através do Marketing Cultural, é possível fazer marketing de relacionamento e marketing direto, mantendo e ampliando o número de clientes. Por isso, a área cultural deve ser vista como um bom negócio”³⁵.

De maneira específica, o Marketing Cultural se apresenta como uma ferramenta prática que possibilita a disseminação da Economia Criativa, uma vez que por meio de recursos e ações de comunicação em massa, ele explora a área transmitindo as mais variadas formas de atuação dos profissionais especializados na cultura. Nesse ponto, vale ressaltar que muito embora não atrelada a uma política nacional cultural evidente,

³⁴Palestra sobre Marketing Cultural apresentada na FAAP Pós-Graduação por Lécio Benedetti em 30 de agosto de 2010

³⁵Em 1995, o Banco Real investiu 13 milhões de reais na área cultural e 15 milhões no ano seguinte, segundo dados da palestrante publicado em Arte Pública – São Paulo: Editora do SESC, 1997

as leis de incentivo também são ferramentas cedidas pelo estado à iniciativa privada, abrindo perspectivas para o exercício de diversificadas atividades culturais, via Marketing Cultural.

2.4. Globalização da dança

Desde a década de 1960, os anos são marcados por mudanças globais profundas, nas quais ideologias tradicionais e grandes teorias passam a parecer insuficientes para explicar o mundo, que se apresenta como um todo integrado e relacionado. Isso é o que se chamou de “globalização”, uma mudança, transformação ou fenômeno, que une comunidades distantes e expande o alcance das relações e ações nas grandes regiões do mundo (HELD e MCGREW, 2001:13).

Vivenciamos a intensificação de mudanças advindas dos processos de globalização econômica e cultural, enraizados no avanço das tecnologias das redes informáticas e na ampliação de acessos presenciais e virtuais a esses recursos. O acirramento dessas mudanças se deu por meio da centralidade que a cultura vem assumindo como peça primordial do desenvolvimento nas sociedades contemporâneas. Se até recentemente a cultura estava em segundo plano em torno de segmentos prioritários, hoje ela já integra uma esfera primária, inserindo-se em estratégias nos diversos setores sociais, políticos e econômicos³⁶.

A globalização, segundo Held (2001), se refere à interligação mundial nos setores econômicos, sociais e culturais. Pressupõe intensidade crescente de fluxos globais, representa uma mudança significativa no alcance espacial da ação e da organização, gera uma transformação que se expressa numa conscientização popular do modo como os acontecimentos distantes podem afetar os destinos locais, promove a aceleração e o aprofundamento do impacto dos fluxos interregionais de interação social, e pelo fato das distâncias “encolherem”, tudo fica mais possível e aberto para todas as localidades do mundo.

De acordo com um artigo escrito por José Maria Rodriguez Ramos³⁷ sobre as dimensões da globalização, o autor acredita que ela é capaz de promover novas perspectivas e modalidades de trabalho, diferentes das tarefas tradicionais. Também afirma que para as empresas, a globalização abriu novas fontes de tecnologia,

³⁶Disponível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=1956>. Acesso em outubro de 2010.

³⁷José Maria Rodriguez Ramos - Coordenador do Curso de Ciências Econômicas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Doutor em Economia pela USP e Diretor Cultural da Associação Latino-americana de Ética, Negócios e Economia (ALENE)

financiamento, trabalho e difusão dos seus produtos e serviços. Desse modo, é possível expandir as ideias dele para o setor cultural e propor que, devido ao impacto da globalização, a cultura, com foco na dança, encontra o cenário ideal e com as ferramentas necessárias para se difundir ainda mais no presente século XXI.

À cultura se associa estudo, educação e formação escolar. Também diz respeito a festas e cerimônias tradicionais, lendas e crenças de um povo, modo de se vestir, comida, idioma, enfim; tudo o que caracteriza uma população humana. Além disso, pode-se falar de cultura para se referir às manifestações artísticas – teatro, música, pintura, escultura e dança (ballet); foco de estudo da Monografia (SANTOS, 1983: 21-23).

A escala, a intensidade, a velocidade e o volume das comunicações culturais globais de hoje são enormes. Nada, nem mesmo o fato de todos falarem línguas diferentes, pode deter o fluxo das culturas. Em análise da cultura em relação ao fenômeno da globalização, pode-se afirmar que os fluxos culturais estão transformando o mundo em termos mais gerais:

“Cada vez mais, os indivíduos têm compromissos de lealdade complexos e identidades multifacetadas, correspondentes à globalização das forças econômicas e culturais e à reconfiguração do poder político. Os movimentos dos bens culturais através das fronteiras, a hibridização e a mescla das culturas criam a base de uma sociedade civil transnacional e de identidades superpostas – uma estrutura comum de entendimento para os seres humanos, que se expressa e une as pessoas cada vez mais em coletividades entrelaçadas capazes de construir e sustentar movimentos, órgãos e estruturas jurídicas e institucionais transnacionais” (HELD e MCGREW, 2001:87-88).

Em seu livro *Mercado Cultural*, Brant (2002) explica que o marketing cultural é estruturado atualmente como um conjunto de ações planejadas que visam o envolvimento da empresa com seu público de ações planejadas, que visam envolvimento da empresa com seu público direto e indireto, por meio da atividade cultural. Nesse foco, a globalização, que favorece a consequente presença mundial das empresas, aumenta as necessidades das marcas de criarem um vínculo e compromissos com as culturas locais. O investimento em cultura tem, portanto, por conta da globalização, muito a oferecer a uma marca, que se posiciona diante dessa grande sociedade global.

O Brasil do século XXI precisa se atentar para a importância da sua cultura, pois é na valorização da diversidade e no acesso à cultura como direito de todos que poderá se formar uma geração de cidadãos culturalmente ricos e plenos. Hoje a cultura tornou-se um ativo econômico estratégico na globalização, uma economia que precisa do investimento privado. O Estado tem um papel importantíssimo, mas os recursos devem ser usados com critério e responsabilidade. O próprio Estado precisa se tornar mais ágil, dinâmico e capaz de avaliar resultados³⁸.

Desse modo, acredita-se que a cultura imersa no mundo globalizado, tende a se expandir cada vez mais. Devido ao encurtamento das distâncias, à maior possibilidade de interação entre os produtores culturais e ao cenário que favorece transações, pode-se afirmar que a globalização caminha lado a lado da cultura da dança, sendo uma ferramenta útil e necessária para viabilizá-la. Além disso, a globalização passa a criar o interesse pelas manifestações nacionais, próprias de cada país, disseminando e proliferando particularidades de localidades distintas, convergindo para uma mesma finalidade, que é o conhecimento e aprofundamento da cultura de cada local. O fenômeno da globalização pressupõe um diálogo direto, favorecido pelo intercâmbio entre as culturas e o ballet, especificamente, entra como beneficiário da atual situação global que tende a movimentar cada dia mais o planeta nas próximas décadas do século XXI.

Por fim, a ampliação das possibilidades de comunicação em relação à cultura tem contribuído para que protestos isolados possam se encontrar e constituir redes complexas. Devido à globalização, aos avanços específicos na tecnologia e aos fatores competitivos como baixo custo de mão de obra, a concorrência no mercado mundial, especificando aqui o setor cultural, somente pode ser superada pela inteligência de inovadores modelos de negócios e novos processos, que apresentem um diferencial decorrente da criatividade.

2.5. O ballet como atividade econômica criativa

Na década de 1980, começa uma abertura política lenta e gradual para a cultura por meio do governo. Mas foi somente em 1985, com a criação do Ministério da Cultura, que se estabeleceu a autonomia e a importância deste ramo fundamental para o Brasil. Cinco anos depois, por meio da Lei 8.028, o Ministério foi transformado em Secretaria

³⁸Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/PublicidadeRouanet.pdf>. Acesso em outubro de 2010

da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República. Em 1999, com a ampliação dos recursos e reorganização estrutural, ocorreram transformações no Ministério da Cultura. E foi em 2003 que o Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, finalmente aprovou a reestruturação do Ministério da Cultura por meio do decreto 4.805, de 12 de agosto³⁹.

Analisando anos atrás, desde meados de 1995, o Governo Federal inseriu uma política de parceria entre o Estado brasileiro, os produtores culturais e a iniciativa privada. A política se baseou na legislação de incentivo fiscal às atividades artísticas e culturais. Tal política é interessante tanto para fomentar a cultura quanto para as empresas, pois devido ao déficit fiscal do Estado brasileiro e à carência de recursos, as empresas privadas são convidadas a se associarem ao Governo Federal e aos produtores culturais, para garantirem o desenvolvimento da cultura⁴⁰.

Por meio de investimentos diretos, o Ministério da Cultura tem dado suporte à recuperação de arquivos públicos, fomentado produções das artes cênicas, estimulado a renovação e a consolidação de orquestras sinfônicas e apoiado a reforma de museus, teatros e espaços culturais, o que mostra que o Estado e a sociedade, juntos, percebem cada vez mais a importância da cultura no Brasil⁴¹.

A cultura se apresenta como elemento fundamental e insubstituível na construção da própria identidade nacional e por isso, é cada vez mais, um setor de grande destaque na economia do país, como fonte de geração crescente de empregos e renda. Entretanto, vale ressaltar que a análise do setor cultural em relação apenas à economia, deixa de lado funções fundamentais da cultura, em sua capacidade de construção de espaços de participação, de reconciliação, de coesão, de tolerância, entre outras. Por isso, proponho tratar do ballet como uma atividade econômica criativa, que englobe o papel econômico da cultura e ao mesmo tempo, proponha uma metodologia com base na criatividade para utilizar a economia em prol da cultura.

A cultura deve abrir espaço não apenas para o estudo de instituições, práticas e obras, mas também, estimular o estudo das relações entre umas instituições e outras. Assim, a organização social da cultura está embutida em várias atividades, relações e instituições. É uma extensa e complexa área de muitos tipos de organização, nas quais

³⁹Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/sobre/historico-do-ministerio-da-cultura/>. Acesso em setembro de 2010

⁴⁰Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?tag=lei-do-audiovisual>. Acesso em setembro de 2010

⁴¹Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/?feed=rss2&cat=6&show=gallery&pid=928>. Acesso em setembro de 2010

as funções de produtores culturais não podem ser compreendidas separadamente da produção e reprodução geral de que participam e estão interligados todos os membros de uma sociedade (WILLIAMS, 1992: 212).

Vejamos o que seria exatamente uma atividade econômica cultural. Conforme explicitado no estudo feito pelo Itaú Cultural⁴² pode ser definida como a atividade realizada por empresas que produzem, pelo menos, um produto relacionado com a cultura. A Classificação Nacional de Atividades Econômicas (Cnae) foi o principal instrumento para classificar e delimitar as atividades econômicas culturais. As atividades diretamente ligadas à cultura e às artes, tais como: edição de livros, rádio, televisão, teatro, dança, música, bibliotecas, arquivos, museus e patrimônio histórico, compõem o campo propriamente cultural.

As informações obtidas no estudo citado acima revelam dados sobre o número de empresas relacionadas ao setor cultural. Vale ressaltar que no ano de 2003, havia um total de 5.185.573 empresas no Brasil, sendo que 269.074 delas representavam o setor cultural. Ou seja, pode-se concluir que 5,2% das empresas brasileiras representantes do setor cultural ocupavam 1.431.449 pessoas. Esse resultado ilustra um total de 4% do número de pessoas ocupadas no país.

Os dados podem ser melhor visualizados e compreendidos na tabela das atividades com base nas seções da Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) abaixo:

	No.de empresas	Percentual	No.de pessoas
Empresas relacionadas às atividades industriais culturais	39.645	14,7%	326.726
Empresas relacionadas às atividades comerciais culturais	71.253	26,5%	211.066
Empresas relacionadas às atividades de serviços culturais	158.176	58,8%	893.657
TOTAL de empresas do setor cultural	269.074	100%	1.431.449

FONTE: IBGE, 2003

⁴²Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000741.pdf>. Acesso em setembro de 2010

A análise do quadro é interessante e fornece dados aparentemente reveladores. Porém, apesar da importância do estudo do IBGE como primeira tentativa de formulação de um sistema nacional relativo ao setor cultural, não chega à proposição de indicadores culturais em si, operando apenas como uma sistematização das informações passíveis de compor o setor cultural. Observa-se, portanto, uma carência de informações, uma vez que o estudo do IBGE não vai além da sistematização de informações.

É possível destacar nesse momento, a posição secundária reservada à cultura no Brasil, quer em termos de dotação orçamentária, quer em termos do conhecimento efetivo sobre o setor. O objetivo é expandir o interesse das empresas em produzir a cultura, especificamente o ballet. Assim elas tornar-se-ão empresas que exercem pelo menos uma atividade econômica cultural, sendo classificadas como empresas que exercem atividade cultural, o que é muito importante e vantajoso nos dias de hoje.

Muito embora não atrelada a uma política nacional cultural evidente, as leis de incentivo à cultura são, de qualquer forma, valiosas ferramentas cedidas pelo estado à iniciativa privada, abrindo perspectivas para o exercício de diversificadas atividades culturais. É possível observar fragilidade nas instituições públicas e suas respectivas políticas, por isso, proponho uma necessidade de se criar uma possível maneira de se garantir um mínimo de estabilidade para área.

Como foi destacado acima, a cultura não deve ser apenas uma atividade econômica, pois deixa de tocar em questões importantes de sua essência. Acredito que seja possível sedimentar o ballet no Brasil no século XXI. Por isso, proponho o ballet como uma atividade econômica criativa, que deve contar com leis de incentivo, contratos, convênios, editais, área da educação e empresas associadas, para apoiado na criatividade, o ballet se consolidar efetivamente.

Ao destrinchar o conceito de Economia Criativa, focar na Economia da Cultura, mostrar adiante as maneiras de viabilizá-los por meio do Marketing Cultural e da Globalização fortemente presente neste século, que permite a aproximação das mais variadas culturas, o ballet encontra no surgimento de uma atividade econômica criativa, raízes fortes para se solidificar. Vale destacar que ainda não se encontram dados do ballet especificamente, por isso, muitas vezes o conceito acaba sendo tratado na sua forma simplista dentro do contexto da cultura. O novo conceito: Ballet Criativo, será discutido e tratado detalhadamente no capítulo 4, apresentando um cenário mais favorável para a solidificação do ballet no país nos dias de hoje.

3 O BALLET NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX – RÚSSIA, BRASIL E ESTADOS UNIDOS

O capítulo 3 pode ser visto como uma continuação do capítulo 1. Como foi visto, o primeiro capítulo tratou de definir a dança e o ballet. Depois, abordou o ballet dos séculos XV a XIX e finalizou no momento em que terminou a fase dos ballets românticos. Foi então, depois da segunda metade do século XIX, que um país ultrapassou a França no ballet, passando a sede dessa arte para o grande centro do ballet do século XX, a tão conhecida Rússia.

O presente capítulo descreve a história do ballet russo, do ballet brasileiro e do ballet americano. Também aborda algumas grandes companhias de dança e depois disso, apresenta breves biografias de grandes nomes do ballet do decorrer da história. Em um último momento, em uma sintética comparação entre os três países – Rússia, Brasil e Estados Unidos, conclui a questão do ballet nessas três localidades, destacando e relatando a situação do Brasil frente os outros dois países. As necessidades e possíveis ações futuras para o desenvolvimento do ballet no Brasil no século XXI serão discutidas no capítulo 4.

É importante esclarecer a ênfase dada aos três países abordados no capítulo 3. A Rússia por ser resultado da fusão da técnica italiana com a francesa. Os Estados Unidos, por terem recebido diversos bailarinos russos ao decorrer da história da dança, que se sediaram no país e desenvolveram a técnica. O Brasil, por fim, por ter recebido grande influência russa e pelo fato de que ao longo da Monografia, pretende-se destacar a necessidade de ações para impulsionar o maior desenvolvimento do ballet no país no século XXI e para isso, é preciso analisar o decorrer dessa história.

3.1. O ballet na Rússia

No final do século XIX, o público apresentava certa insatisfação em relação a cenários complicados e histórias arrebatadoras. Além disso, nesse momento, se deu ao mesmo tempo, a decadência do bailarino e o endeusamento das grandes bailarinas, o que contribuiu para que o homem fosse deixado em um segundo plano. Assim, o eixo da dança se transferiu para São Petesburgo, Rússia, pois foi nessa cidade que o francês Marius Petipa deu início à arte do ballet clássico, que dominou por mais de cinquenta anos no país (FARO, 2004:69).

Marius Petipa foi aluno do grande mestre Vestris, dançou com Carlotta Grisi e com Fanny Elssler, foi mestre de ballet na Espanha, e em 1847, foi contratado como

bailarino na Rússia. Onze anos depois sucedeu o então conhecido mestre francês de ballet russo Jules Perrot e seu “reinado” durou cinco décadas, até 1904. Compôs cinquenta e sete ballets, remontou dezessete e regeu trinta e quatro interlúdios de ópera, auxiliado por outros mestres de ballet (MICHAUT, 1971:64).

O ballet que se deslocou para a Rússia com patrocínio imperial, incentivou a transferência do que a França e a Itália tinham de melhor em matéria de professores, coreógrafos e intérpretes. O que se denomina hoje estilo russo foi moldado por muito tempo por diversos mestres estrangeiros. A matéria prima do ballet é a mesma em qualquer parte do mundo, no entanto, os russos souberam agregar-lhe um novo vigor desde meados do século XIX. Ao escrever a *História da Escola Russa*, Nicolas Legat explicou: “O segredo do desenvolvimento do nosso estilo consistiu em aprender com todos e adaptar esse aprendizado a nós mesmos” (MARIBEL, 1989: 102).

Em 1904 aconteceu a primeira manifestação artística de rebelião, liderada por um jovem com o desejo de se tornar compositor de ballets. Seu nome era Michael Fokine, que escreveu cartas expressando suas opiniões e ideias sobre o ballet. Como Noverre, Fokine tinha o intuito de fazer do ballet uma arte expressiva, um espelho da vida comparada ao drama. Acredita-se que suas reformas foram inspiradas por Isadora Duncan, que começou a manifestar-se naquele mesmo período com visões arrebatadoras e radicais sobre a dança. Entretanto, ela só veio a aparecer na Rússia em 1905, quando ele já tinha formado a estrutura de suas ideias (MARTIN, 1946:50-55).

Além de Michael Fokine, Isadora Duncan influenciou Alexandre Benois e Serge Diaghilev, despertando uma revolução no mundo da dança, do qual sobriariam apenas as verdadeiras obras de arte compostas nos períodos romântico e clássico. Duncan não foi uma grande bailarina, apresentava uma técnica reduzida. Porém, muitas vezes ela improvisava sobre determinada música, impondo forte personalidade porque acreditava no seu trabalho. Serge Diaghilev e Alexandre Benois eram amigos íntimos e fundaram juntos a revista *Mir Isskoustva* (O mundo da arte), que exerceu grande influência no desenvolvimento das artes na Rússia (FARO, 2004:82).

No início do século XX, São Petesburgo apresentou o surgimento de outra vertente na tradição do ballet russo. O grande responsável por isso foi o já conhecido Serge Diaghilev, dotado de rara sensibilidade, dividia o seu tempo entre múltiplas atividades artísticas. O ballet só entrou definitivamente na sua vida quando assistiu à apresentação de dança da famosa bailarina italiana Virgínia Zucchi, no Teatro Imperial

de São Petesburgo. Seu primeiro trabalho no setor foi a supervisão da remontagem completa do ballet *Sylvia* (ACHACAR, 1980:144).

Serge Diaghilev (1872-1929) era apaixonado pela música e pela pintura, mas antes de qualquer coisa, era um importador. Em 1902 tornou-se exportador da arte russa para a França, com o objetivo de fazer da dança o ponto de encontro de todas as artes. Ao contrário do costume, em que um único ballet ocupava todo o espetáculo, Diaghilev apresentava uma série de ballets curtos, adaptados para uma companhia que se movimentava continuamente. Formavam-se então os *Ballets Russes* ou Ballets Russos⁴³ (BOURCIER, 2006:226).

Em 1907, Diaghilev estreou como empresário, levando os principais bailarinos do Teatro Maryinski, sob a direção de Michael Fokine, para temporadas em Paris. Fokine começou sua carreira no Maryinski em 1899, logo após formar-se na Escola de Ballet Imperial e de solista passou a coreógrafo da escola. Sua primeira produção profissional foi *A Morte do Cisne*, criada especialmente para Anna Pavlova. A grande importância de Fokine para o ballet russo foi a modernização, iniciada em 1904, que exigia uma unidade entre construção e expressão, com a fusão da dança, música e cenários em um todo orgânico (KIROV, 1996:12).

No verão de 1908, Diaghilev levou a Paris um espetáculo que foi um sucesso e a temporada de 1909 selou para sempre o futuro de Diaghilev. O primeiro elenco dos Ballets Russos incluía os nomes de Anna Pavlova, Tamara Karsimova, Vera Karalli, Ida Rubinstein, Vaslav Nijinsky, Adolph Bolm e Mikhayl Mordkin. Seu diretor de cena era Serge Grigoriev, que até sua morte em 1968, foi o responsável por todas as companhias herdeiras de Diaghilev (FARO, 2004:83).

O ano de 1910 foi marcado pela sua segunda temporada dos Ballets Russos e no ano seguinte, se inicia a era de ouro. Entre 1911 e 1914, levou seu espetáculo para o Ocidente: Montecarlo, Roma, Paris, Berlim, Viena, Budapeste e Londres. Em janeiro de 1916 os Ballets Russos chegaram aos Estados Unidos e por conta da Primeira Grande Guerra, os componentes da companhia se dispersaram (LIEVEN,1973:46).

Após a Guerra, Diaghilev lançou-se sem medo, tentando exprimir por novos meios as curiosidades estéticas da época. Devido à separação com Nijinsky, Diaghilev contratou Leonide Massine, que tinha acabado de se formar na Escola Imperial. Quando Massine deixou a companhia de Diaghilev, chamou Bronislava Nijinska para

⁴³O Ballets Russes foram uma companhia de ballet emigrada da Rússia, com sede em Paris. Suas atividades foram de 1909 a 1929. Esta grande companhia influenciou todas as formas do ballet atuais

trabalharem juntos. As coreografias dela pareciam diretamente inspiradas pela música e representavam transposições plásticas do ritmo, uma “réplica física” da música. Depois dela, uma nova fase de desenvolvimento do Ballet Russo começou com o ingresso de Georges Balanchine (MICHAUT, 1971: 89-92).

Após a Revolução Russa (1917), Agripina Vaganova, bailarina, parou de dançar para se dedicar ao ensino do ballet. Desenvolveu o que se tornou conhecido como Método Vaganova⁴⁴. Baseada no trabalho de vários professores da Escola Coreográfica de Leningrado, ela criou o livro “Os Princípios Básicos do Ballet Clássico”, que desenvolvia uma pedagogia de busca do aprendizado de forma lenta e gradual, onde cada grau tem seus exercícios característicos, buscando preservar o aluno de lesões, enfatizando a consciência corporal (LIFAR, 1968: 44).

Serge Diaghilev morreu em Veneza, em 1929, e sua companhia interrompeu os trabalhos até 1932, quando ressurgiu com o nome de Ballet Russo de Monte Carlo. Os vinte anos decorridos de sua estreia em Paris, em 1909, e o último espetáculo em Londres em 1929, são absolutamente determinantes para a formação de tudo o que se faz hoje em dia em matéria de dança. Entre suas contribuições importantes ele:

- 1) Instituiu o ballet em um ato como obra de arte de tanto valor quanto o ballet em três atos.
- 2) Por seu intermédio, músicos e artistas plásticos voltaram a se interessar por compor e desenhar para o ballet.
- 3) Com suas constantes viagens conseguiu aumentar o público do ballet.
- 4) A aparição de bailarinos como Nijinsky, Bolm e Mordkin, revitalizou na Europa a dança masculina.

Assim, suas idéias permaneceram imutáveis e abriram caminhos para todas as demais revoluções que surgiram, por meio de nomes como Martha Graham, Balanchine e Ashton (FARO 2004:85).

O Ballet Russo de Monte Carlo, que Massine dirigia, era um desdobramento dos Ballets Russos de Serge Diaghilev. Em 1932, dois grandes empresários, o Príncipe Zerretelli e o Coronel de Basil, uniram-se a Renée Blum e reergueram a companhia, que passou a se chamar Ballet Russo de Monte Carlo do Coronel de Basil. Cinco anos depois de Massine assumir a direção artística da companhia, em 1933, um

⁴⁴O método trouxe a fluidez e a expressividade dos braços e torsos do método francês e os giros e saltos virtuosos do método italiano. Não apresenta um conjunto de exercícios rigorosamente predeterminados como no método Cecchetti, ao invés disso, cada professor desenvolve sua própria aula

desentendimento entre ele e de Basil, dividiu a companhia. Assim, a partir de 1938, grande parte dos ballets de Massine ficaram por direito contratual com de Basil e as criações mais recentes ficaram com o novo Ballet Russo de Monte Carlo, dirigido então apenas por Massine (BRAGA, 2005:58).

As companhias que sucederam os Ballet Russos não tiveram à frente alguém que fosse realmente indispensável. Sobreviveram entre momentos de brilho, falta de dinheiro, rivalidades, traições, dramas particulares e nostalgia do passado. O Ballet Russo de Monte Carlo, desde 1944, fixou sede em Nova Iorque, onde abriu uma escola que sobreviveu à companhia, extinta oficialmente em 1963. Diaghilev morreu sem designar sucessor e ninguém foi capaz de substituí-lo, ninguém o sucedeu em realizações e audácia (MARIBEL, 1989:130).

3.1.1. Principais companhias de dança na Rússia

As duas grandes companhias que ocupam o olimpo do ballet clássico na Rússia e no mundo são o Bolshoi e o Kirov. Existem outras companhias como o Ballet Imperial da Rússia, criado em 1994 por uma ex bailarina do Bolshoi, que não serão abordadas. Moscou, sede do Bolshoi e São Petesburgo, sede do Kirov, foram rivais por mais ou menos três séculos por conta do ballet, mas atualmente isso não acontece mais. Chegou-se à conclusão de que ambas as cidades têm seu espaço para o ballet e apresentam teatros grandiosos e reluzentes para exporem seus trabalhos.

3.1.1.1. Ballet Bolshoi

O Ballet Bolshoi teve sua origem em 1773 e é a companhia do Grande Teatro Acadêmico para Ópera e Ballet de Moscou. Três anos mais tarde, o grupo passou a integrar a companhia do Teatro Petrovski, local construído para sediá-la. Porém, a construção era o frágil e não resistente a incêndios. Foi por isso que em 1805, o prédio foi totalmente destruído e de 1805 a 1825, o Teatro Arbat, o novo Teatro Imperial, foi o local de apresentações da companhia. Em 1825 foi construído um novo prédio, no mesmo local do antigo, que é onde fica a sede atual do Teatro Bolshoi (FARO, SAMPAIO, 1989:115).

3.1.1.2. Kirov Ballet

Em 1738 a imperatriz Anna Ivanovna mandou criar a Escola Imperial de Dança. Sua sucessora, a imperatriz Catarina II, tinha o objetivo de fazer de São Petersburgo a

capital cultural do norte europeu. Paulo I, sucessor da imperatriz, deu sequência a seu objetivo e para isso, trouxe de Paris nas primeiras décadas do século XIX Charles Luis Didelot, que assumiu o posto em 1801, permanecendo por trinta anos. Em 1848, com a chegada do coreógrafo Jules Perrot, o ballet foi revolucionado e o ballet romântico introduzido. Mas foi Marius Petipa o responsável pela grande eclosão final do ballet local e pela criação de espetáculos que ainda hoje encantam o público. No início do século XX, depois da Revolução de 1917, a nova sociedade demandava uma nova arte. Quando São Petersburgo tornou-se Leningrado e o Teatro Mariinsky foi rebatizado como Teatro Acadêmico, o ballet defrontou-se com o desafio de sua nova identidade e tarefas, sendo denominado Kirov em 1935. Em 1977, Oleg Vinogradov foi nomeado coreógrafo chefe e diretor de ballet, permanecendo como tal por vinte anos. Atualmente, com o fim do comunismo, o ballet Kirov permanece como um marco e referência para todo o mundo do ballet⁴⁵.

3.2. O ballet no Brasil

O ballet no Brasil desenvolveu-se com vigor a partir do início do século XX, com a vinda e permanência definitiva de professores e bailarinos, principalmente de nacionalidade russa. Eles foram aos poucos formando as primeiras gerações de artistas e bailarinos, dando origem aos primeiros grupos e companhias de dança.

O Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi a primeira companhia profissional do Brasil, fundada sobre a escola aberta por Maria Olenewa em 1927. A companhia sofreu altos e baixos, e seus períodos áureos foram: o ano de 1945, quando Igor Shwezoff realizou uma das melhores temporadas já apresentadas; as diversas fases em que Tatiana Leskova e Eugenia Feodorova empregaram seu talento e disposição para elevar a companhia a um plano realmente internacional e; com Dalal Achcar, que recolocou o ballet num plano do qual nunca deveria ter saído (FARO, 2004:108).

O primeiro grande impacto do ballet veio ao Brasil com a companhia de Diaghilev, pois a elite carioca se empolgou com Nijinsky. Foi a companhia de Anna Pavlova que possibilitou o enraizamento do ballet no país, uma vez que Maria Olenewa, uma das solistas, radicou-se no Brasil fundando a escola de dança do Teatro Municipal.

⁴⁵Disponível em: http://www.mariinsky.ru/en/about/history_theatre/mariinsky_theatre/. Acesso em novembro de 2010

O teatro existia desde 1909, mas a dança só se instalou dezoito anos depois. A oficialização da companhia de Olenewa aconteceu em 1936 (MARIBEL, 1989:236).

Em 1934, para a reabertura do remodelado Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi organizada uma temporada especial, na qual Serge Lifar, com cinco de suas bailarinas, atuou em conjunto com o corpo de baile nacional. A primeira temporada oficial realizada pelos bailarinos brasileiros foi em 1939, sob a direção do coreógrafo Vaslav Veltchek. Em 1945 aconteceu uma temporada histórica, realizada pelo coreógrafo Igor Schwesoff, que revelou grandes talentos jovens como Edith Pudelko, Berta Rosanova, Tamara Capeller, Vilma Lemos Cunha e Wilson Morelli. Depois desse ano, o ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro passou por um período de declínio e somente sobreviveu graças à Yuco, que muitas vezes promoveu espetáculos às suas próprias custas (ACHACAR, 1980:209).

A década de 1950 assinalou o reinado absoluto de Tatiana Leskova, diretora, coreógrafa, mestra e primeira bailarina. Passou por dificuldades, mas com habilidade e firmeza de condução, conseguiu que as temporadas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro se tornassem regulares e prestigiadas pelo público. Remontou *Giselle*, *Les Sylphides*, *O Lago dos Cisnes*, *Coppelia*, *Grand pás de Quatre*, *Bodas de Aurora*, *L'Après Midi d'un Faune*, *Gaïte Parisiense*, *Scheherazade* e todos os *pas de deux* famosos. Lançou os seus próprios ballets que, por vezes, foram inspirados em temas brasileiros como *Salamanca de Jarau* e *O Espantalho* (MARIBEL, 1989:237).

Eliana Caminada, bailarina que trabalhou por muito tempo com Leskova e pesquisadora de dança, falou sobre a personagem no seu livro *História da Dança – Evolução Cultural*:

(...) Tatiana Leskova, que, na qualidade também de excelente bailarina, lançou mão de todos os seus esforços e conhecimentos trazidos do original Ballet Russe para fazer com que o nosso ballet atuasse o maior número de vezes. Sua dificuldade, devido à pouca idade, para conduzir um grupo do ponto de vista ético não desmereceu uma competência que jamais foi contestada pelos brasileiros.

A temporada de ballet de 1952 trouxe Vaslav Veltchek de volta ao Brasil, como coreógrafo convidado, auxiliando Tatiana Leskova. A companhia apresentou o repertório clássico que já vinha se desenvolvendo nos dois primeiros anos e mais: *O Papagaio do Moleque*, *Luta Eterna*, *Galope Moderno*, *Danças Indígenas do Guarani*, *Salamanca do Jarau*, *Uirapuru* e *Quadros de Uma Exposição*. Em 1953 conseguiu

marcar mais alguns pontos importantes na programação e no desenvolvimento que sonhava para a companhia convidando bailarinos internacionais. Até 1964, fim da sua primeira gestão, continuou trazendo, cada vez mais, nomes estelares, tudo o que havia de melhor no cenário internacional (BRAGA, 2005: 180-182).

Além do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, existem no Brasil outras companhias estatais, duas das quais – a do Teatro Guaíra, em Curitiba, e a Fundação Palácio das Artes, em Belo Horizonte – têm a dança acadêmica como ponto de partida. O Ballet do Teatro Castro Alves, na Bahia, e o Ballet da Cidade de São Paulo (ex corpo de baile do Teatro Municipal de São Paulo) buscaram uma linha mais moderna. O ballet no Brasil se espalhou muito e companhias profissionais de valor existem hoje em vários pontos do território brasileiro (FARO, 2004:108).

Em São Paulo, o ballet começou sob a direção de Veltchek em 1940, que criou uma escola e um corpo de baile para o Teatro Municipal local. Quando ele retornou ao Rio de Janeiro, Maria Olenewa foi para São Paulo, sendo substituída mais tarde por Marília Franco. O acontecimento mais importante no desenvolvimento do ballet em São Paulo foi a formação do Ballet do IV Centenário em 1953, sob a direção de Aurélio Milloss. A companhia estreou no Rio de Janeiro em 1954 com um grande repertório, prevalecendo músicas e cenários de grandes artistas contemporâneos (ACHACAR, 1980:211).

O objetivo do Ballet IV Centenário foi, num primeiro momento, a comemoração dos quatrocentos anos de São Paulo, além da oficialização de uma companhia na capital. A formação de um ballet profissional, financiado praticamente pelo mesmo grupo de empreendedores de grandes projetos culturais paulistas, revela que o Ballet do IV Centenário guardou aproximações ao modelo adotado por estes, tanto no que diz respeito à sua proposta estética, quanto à administração e produção glamourosa⁴⁶.

Por meio das duas companhias (do Rio de Janeiro e de São Paulo – IV Centenário), é possível constatar que a estética da dança brasileira possui uma história específica. No Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a ideia de bailado brasileiro esteve direta ou indiretamente interligada às propostas e concepções políticas do Estado. Já o Ballet IV Centenário configurou toda uma imagem de identidade brasileira baseada nas idealizações da burguesia paulistana, propondo um discurso de nacional apoiado no internacional. Diante disso, não se deve perder de vista que a arte

⁴⁶Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em novembro de 2010

exerce um diálogo com o campo social, o que vem reforçar que as significações são construídas tanto dentro como fora da obra (BARBOSA, 1998:65).

Oriundos do Ballet IV Centenário, um mineiro e uma húngara, unidos no palco e na vida, formaram em 1971 o Ballet Stagium. Décio Otero e Márka Gidali estabeleceram uma linha integrada à realidade brasileira. Clássica na origem e nas aulas diárias, moderna por opção, o Stagium pairava acima das convenções de estilo. O exemplo frutificou e outros grupos aderiram à sua proposta. Entre eles se destaca o Grupo Corpo, de Belo Horizonte. O grupo não pode ser enquadrado como clássico ou moderno, impôs-se pela qualidade do seu trabalho identificado com a realidade brasileira. O ballet do Teatro Guaíra de Curitiba optou pela tradição. O Rio de Janeiro congregou diversas companhias como o Ballet da Juventude fundado por Schwezoff, o Conjunto Coreográfico Brasileiro de Vaslav Veltchek, o Ballet Society de Tatiana Leskova, a Companhia Brasileira de Ballet sob a direção de Arthur Mitchell e outros (MARIBEL, 1989: 241).

Hoje em dia existe um número muito grande de escolas de ballet clássico no Brasil, mas o campo de trabalho ainda é muito pequeno. É preciso mais apoio e incentivo, tanto privado como público. Existem companhias de dança, mas muitas acabam não sobrevivendo a longo prazo, por não conseguirem se firmar, devido à falta de dinheiro, apoio e publicidade. Existem profissionais experientes e competentes, mas são poucos os espaços para a dança clássica. O que acontece muitas vezes, portanto, é a exportação do trabalho de bailarinos clássicos, que se formam no Brasil e vão seguir carreira fora do país, onde há mais apoio, tanto financeiro como cultural. As propostas e os incentivos necessários serão discutidos no próximo capítulo.

3.2.1. Principais companhias de dança no Brasil⁴⁷

Serão abordadas seis companhias de dança do Brasil, sendo apenas duas clássicas, a do ballet Bolshoi de Joinville e a São Paulo Companhia de Dança. Vale destacar nesse momento, que o ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro ainda permanece hoje como uma companhia clássica, porém, não é destacado nesse item por apresentar um campo de atuação muito restrito, basicamente apenas na cidade do Rio de Janeiro.

⁴⁷Vale ressaltar que companhia puramente e somente clássica, desde sua origem até os dias de hoje, apenas a São Paulo Companhia de Dança, a mais recente delas.

Interessante observar que é difícil uma companhia manter-se clássica no país. Houve diversas tentativas e muitas companhias tiveram a base clássica, porém, com o passar do tempo, se tornam contemporâneas. O nicho de dança clássica no Brasil é restrito e os projetos de dança contemporânea encontram terreno mais fértil para se instalarem e permanecerem por serem mais arrojados e modernos.

3.2.1.1. Ballet da Cidade de São Paulo

Foi criada em 1968, como uma companhia de ballet clássico, porém em 1974 foi transformada numa companhia contemporânea, mantendo-se assim até hoje. Atualmente é dirigida por Monica Mion. É um exemplo de excelência artística, técnica e administrativa, reconhecida tanto no Brasil quanto em todos os outros países⁴⁸.

3.2.1.2. Grupo Corpo

Fundado em Belo Horizonte, em 1975, o Grupo Corpo é uma companhia de dança contemporânea, eminentemente brasileira em suas criações. Sua carreira vem sendo marcada por sucessivas metamorfoses, mas sempre norteadas por três preocupações: a definição de uma identidade vinculada a uma idéia de cultura nacional; a continuidade do trabalho, pensado no longo prazo; e a integridade na sustentação de padrões autoimpostos de elaboração⁴⁹.

3.2.1.3. Cisne Negro Companhia de Dança

A companhia nasceu em 1977. Sua diretora artística, Hulda Bittencourt, juntou as alunas do Estúdio de Ballet Cisne Negro com alguns atletas da Faculdade de Educação Física da USP. A aproximação desses dois universos deu ao grupo sua principal característica: uma dança energética, viril e de grande qualidade técnica e artística. É considerada uma das melhores companhias contemporâneas do país e tem como filosofia a originalidade, a tradição e a preocupação de formar novas platéias, buscando públicos capazes de apreciar a inovação e a beleza⁵⁰.

⁴⁸Disponível em: <http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=cias&controle=56>. Acesso em novembro de 2010.

⁴⁹Disponível em: <http://www.grupocorpo.com.br/pt/historico.php>. Acesso em novembro de 2010.

⁵⁰Disponível em: <http://www.cisnenegro.com.br/index.php?q=node/230>. Acesso em novembro de 2010.

3.2.1.4. Companhia de Dança Deborah Colker

Nasceu em 1993 nos salões do clube Casa do Minho. Entrou em cena no projeto *O Globo em Movimento* no qual a companhia estreou em 1994 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em programa duplo com o Grupo Momix. Em 1995, devido à repercussão de seu trabalho, a companhia conquistou o patrocínio exclusivo da Petrobrás, o que lhe tem possibilitado alçar grandes voos e se firmar no panorama da dança mundial⁵¹.

3.2.1.5. Escola do Ballet Bolshoi no Brasil

Em 2008 a Escola Bolshoi criou uma Companhia Jovem, resultado dos frutos dos talentos desenvolvidos na instituição, sediada em Joinville, Santa Catarina. A consolidação da Companhia Jovem da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil (ETBB) responde à demanda por crescimento e desenvolvimento da dança no país. O padrão de excelência que os bailarinos da Cia. Jovem adquiriram desde sua formação, faz com que sejam reconhecidos em todos os seus trabalhos. O objetivo é manter-se ativa em apresentações públicas constantes e seus bailarinos atuam como agentes formadores de plateia e incentivadores de gerações futuras⁵².

3.2.1.6. São Paulo Companhia de Dança

A São Paulo Companhia de Dança foi criada em janeiro de 2008 pela Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo e instituída como grupo cultural dessa Secretaria em agosto de 2009.

Tem à frente duas profissionais de reconhecimento nacional e internacional, Iracity Cardoso e Inês Bogéa. É uma companhia de repertório, ou seja, realiza montagens que incluem trabalhos dos séculos XIX, XX e XXI e obras contemporâneas especialmente criadas por coreógrafos nacionais e internacionais para o grupo.

Em pouco mais de dois anos de trabalho, a São Paulo Companhia de Dança, que em 2010 conta com 47 bailarinos contratados, tem em seu repertório cinco coreografias inéditas e sete peças de referência. As atividades se completam com ações educativas e

⁵¹Disponível em: <http://www.ciadeborahcolker.com.br/br/>. Acesso em novembro de 2010.

⁵²Disponível em: <http://www.escolabolshoi.com.br/bolshoi/Portugues/detInstitucional>. Acesso em novembro de 2010

de formação de plateias, de grande importância também, pois ampliam sua atuação para públicos diversos e sensibilizam para a utilização da dança em diversos meios⁵³.

3.3. O Ballet nos Estados Unidos

O ballet nos Estados Unidos é o resultado de um poderio econômico que se consolidou após a Primeira Grande Guerra. Nas primeiras décadas do século XX, os russos se encarregaram de conquistar os americanos de uma vez por todas para a arte do ballet. Depois da temporada dos Ballets Russos de Diaghilev nos Estados Unidos em 1916, alguns bailarinos se radicaram no país. O primeiro foi Michael Fokine, em 1923 e depois dele seguiram Leonide Massine, Mikhail Mordkin, Adolph Bolm e finalmente Balanchine. Esses russos foram os pioneiros em uma terra sem tradição, na qual eles podiam ousar e experimentar. Como as demais artes nos Estados Unidos, o ballet se desenvolveu pela iniciativa privada. Apenas em 1964, com a criação do *National Endowment for the Arts*, o governo federal passou a contribuir para a manutenção de algumas companhias de ballet que, no entanto, continuam a depender fundamentalmente de fundações sustentadas pela iniciativa privada (MARIBEL, 1989:218-219).

Durante a década de 1930 foram fundadas a *School of American Ballet* e o *American Ballet* de Kirstein e Balanchine. *American Ballet* foi a companhia residente do Metropolitan Opera House por dois anos, onde apresentou o Festival Stravinsky em 1937. Foi também nessa mesma década que começaram a aparecer pequenas companhias fora de Nova Iorque. Vale citar que a dança moderna também teve grande influência. O movimento começou antes da virada do século, liderado por bailarinos como Isadora Duncan e Ted Shawn, atingindo seu auge com Marta Graham e Limon (ACHACAR, 1980:177).

Os Estados Unidos são um dos países do mundo onde a dança em todas as suas formas se enraizou como uma das artes mais populares. No entanto, nesse país o ballet é tão recente quanto nos países da América Latina. A vantagem acontece pelo fato de que nos Estados Unidos é possível deduzir do imposto de renda o dinheiro aplicado em arte. As grandes empresas e os milionários empregam grandes quantias com essa finalidade e assim, contribuem decisivamente para a fundação, crescimento e manutenção de diversas companhias de ballet. Após a Segunda Grande Guerra, receberam grande contingente europeu, que não apenas enriqueceram a cena americana com seus

⁵³Disponível em: <http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br/>. Acesso em novembro de 2010

conhecimentos como absorveram a forma local de fazer os trabalhos. Por isso, a arte americana tem particularidades que a elevaram a um primeiro plano em nível mundial (FARO, 2004:107).

Segundo estatística publicada em 1987, existiam 332 companhias de ballet e dança moderna nos Estados Unidos, sendo a maior concentração nos Estados de Nova Iorque e Califórnia. Entre as companhias ditas clássicas, apenas umas quinze podem ser realmente consideradas autenticamente profissionais, com um conjunto de solistas em regime de tempo integral e sede fixa. Na capital federal, por exemplo, o Washington Ballet, frequentemente perde seus melhores elementos para as companhias nova iorquinas que podem pagar mais e oferecer maiores oportunidades. Interessante citar que em 1960, Nova Iorque se tornou a capital mundial da dança (MARIBEL, 1989:231).

Um grande exemplo do incentivo e da dedicação para com o ballet nos Estados Unidos são os cursos de verão oferecidos por quase todas as escolas do país, e que são frequentados tanto por alunos regulares das escolas quanto por estrangeiros. Conhecidos como *Summer Intensive Programs*, a tradição desses cursos começou em Nova Iorque com o New York City's School of American Ballet muitas décadas atrás. O objetivo é oferecer um trabalho de tempo integral para alunos interessados e promissores na dança. Esses cursos de verão ajudam o jovem bailarino a decidir se quer realmente se dedicar e se esforçar para se tornar um bailarino profissional para vir a prestar audições futuras para as grandes companhias do mundo como um todo (ELLISON, 2003:17).

3.3.1. Principais companhias de dança nos Estados Unidos

As duas maiores companhias de dança dos Estados Unidos conhecidas mundialmente são o American Ballet Theatre e o New York City Ballet, porém, serão destacadas mais três grandes companhias de dança do país: San Francisco Ballet, Boston Ballet e Joffrey Ballet, por também apresentarem prestígio e tradição. A companhia American Ballet Theatre foi criada em primeiro lugar e Lucia Chase tinha o objetivo de ser a única grande companhia dos Estados Unidos, porém, alguns anos depois, com a criação do New York City Ballet por Kirstein e Balanchine, isso não aconteceu. Assim, ambas as companhias são grandes rivais até os dias de hoje e bailarinos migram de uma para outra com frequência.

3.3.1.1. San Francisco Ballet

Fundada em 1933, como unidade da San Francisco Opera, foi a primeira companhia de ballet criada nos Estados Unidos, começando a se apresentar independentemente em 1935, sob a direção de William Christensen. Também foi a primeira companhia a apresentar o ballet completo de *O Quebra Nozes* na América, em 1944. Seu repertório inclui obras de Balanchine, Ashton, Robbins e Cranko e fez sua estreia em Nova Iorque em 1965 (ACHACAR, 1980:183).

3.3.1.2. American Ballet Theatre

Fundado em Nova Iorque em 1939 sob a direção de Richard Pleasant e Lucia Chase foi chamado de início somente de Ballet Theatre e a palavra American foi acrescentada apenas em 1957 (ACHACAR, 1980:179).

A década de 1940 foi decisiva para a afirmação da companhia e o que teve de melhor situou-se entre os anos de 1940 e 1950, com a originalidade dos jovens coreógrafos americanos motivados por sua própria cultura. A *superstar* da companhia até 1957 foi Alícia Alonso, que formou par legendário com Igor Youskevitch. Em 1981, Lucia Chase se aposentou e Baryshnikov a substituiu, herdando uma companhia em má situação e em 1992, Kevin McKenzie foi nomeado diretor artístico da companhia (MARIBEL, 1989:227).

O American Ballet Theatre é uma das mais prestigiadas companhias, que reúne um amplo e eclético repertório e conta com os melhores intérpretes do mundo, entre americanos, russos, cubanos, argentinos, australianos, espanhóis e outros.

3.3.1.3. New York City Ballet

Não é possível falar do New York City Ballet sem falar de George Balanchine. A convite de Lincoln Kirstein, Balanchine foi para os Estados Unidos em 1933. O objetivo do primeiro era a criação de uma escola, School of American Ballet, que permitisse a organização de uma companhia. Em 1946, depois da separação com o MET (Metropolitan Opera House), a companhia foi rebatizada como Ballet Society. Balanchine e Kirstein conseguiram o espaço do City Center, teatro da municipalidade nova iorquina, para quatro temporadas anuais. Em 1948, foi convidado a se tornar companhia permanente do New York City Center e seu nome foi mudado para New York City Ballet e os recursos para seu funcionamento continuaram sendo de origem privada (MARIBEL, 1989:222).

Entre 1949 e 1963 houve também a colaboração de Jerome Robbins, excelente coreógrafo e codiretor da companhia, que viria mais tarde a assumir a direção da companhia, junto com Peter Martins. Balanchine, de 1948 até a sua morte em 1983, devotou inesgotável energia ao New York City Ballet. Atualmente a companhia é a maior do gênero dos Estados Unidos, e seu repertório ativo soma aproximadamente cem obras, coreografadas principalmente por Balanchine e Robbins (NEW YORK CITY BALLET, 1997:13).

3.3.1.4. Boston Ballet

Organizado como companhia totalmente profissional em 1963, pela diretora artística E. Virginia Williams, tem um repertório versátil que vai desde *Giselle* e *A Bela Adormecida* até *Summers Pace e Winterbranch*, de Cunningham, com coreografias de Robbins, Balanchine e Lichine, sendo por isso, uma companhia diversificada, que varia entre esses dois extremos estilísticos (ACHACAR, 1980, 180). Com reputação nacional e internacional, o Boston Ballet foi desenvolvido ao longo dos anos pelos diretores Violette Verdy (1980-1984), Bruce Marks (1985-1997) e Anna-Marie Holmes (1997-2000). Atualmente é uma das maiores e melhores companhias norte americanas, que desde 2001, conta com Mikko Nissinen como diretor⁵⁴.

3.3.1.5. The Joffrey Ballet

Sediado em Nova Iorque, estreou em 1954 sob o nome de Joffrey Ballet Concert, assumindo o definitivo nome Joffrey Ballet em 1960. Por economia e por saber ser extremamente difícil concorrer com o New York City Ballet e o American Ballet Theatre, Robert Joffrey, evitou produções grandiosas e de alto custo. Passou por diversas crises financeiras e em uma delas, foi socorrida por Rudolf Nureiev, que dançou sem nada cobrar durante uma temporada (MARIBEL, 1989:230).

3.3. Grandes mestres e personalidades

Para representar grandes mestres e personalidades da história da dança, serão destacados dez grandes nomes. Talvez não os mais conhecidos ou importantes do mundo da dança, mas que de alguma maneira, por alguma razão, merecem destaque especial. Três brasileiras: Ana Botafogo, Cecília Kerche e Roberta Marquez, um

⁵⁴Disponível em: <http://www.bostonballet.org/>. Acesso em novembro 2010.

italiano: Enrico Cecchetti, cinco russos: Vaslav Nijinsky, George Balanchine, Rudolf Nureyev, Natalia Makarova e Mikhail Baryshnikov e um americano: Kevin McKeinzie. É preciso ressaltar que a ênfase dada a esses nomes russos se deve pelo fato deles terem sido fundamentais para o desenvolvimento e aparição do ballet no mundo.

3.4.1. *Ana Botafogo*

Nasceu no Rio de Janeiro em 1957 e é a primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro desde 1981, tendo se apresentado na Europa, América do Norte, Central e Sul. Sua carreira profissional iniciou-se na França, com o Ballet de Marseille, de Roland Petit. Apresentou-se praticamente em todos os Estados do Brasil, tendo levado em 1992, para diversas capitais brasileiras, o espetáculo “Ana Botafogo In Concert”. É considerada a mais importante bailarina brasileira por sua técnica, versatilidade e arte (BRAGA, 1993:7).

3.4.2. *Cecília Kerche*

Discípula de Vera Mayer, Halina Biernacka, Karen Schwarz, Bill Marin Viscount e Pedro Kreszczuk, Cecília Kerche é uma das personalidades mais notáveis surgidas no ballet latino americano das últimas décadas. Brasileira, nasceu em 1960 e desde 1989 é convidada periodicamente como primeira bailarina pelo Teatro Colón de Buenos Aires, além de ser a primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro desde 1985⁵⁵. Por sua técnica refinada e seu talento artístico, é considerada como uma das bailarinas mais importantes da atualidade (O QUEBRA NOZES, 1998:10).

3.4.3. *Roberta Marquez*

Brasileira, começou seus estudos de ballet clássico no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, aos seis anos, e formou-se dez anos depois. Em 2001, quando a coreógrafa russa Natalya Makarova veio ao Brasil remontar um ballet, se encantou com Roberta Marquez. Mais tarde, Makarova foi contratada pelo Royal Ballet de Londres para fazer uma nova produção de "A Bela Adormecida". Assim, em 2003, foi convidada para dançar com a companhia então coordenada pela coreógrafa russa e em 2004 se tornou primeira bailarina do Royal Ballet – cargo de maior importância na mais prestigiosa companhia britânica de dança clássica. A concorrência é acirrada, mas Roberta é a única

⁵⁵É importante esclarecer que uma grande companhia de ballet possui mais de uma primeira bailarina

bailarina brasileira que ocupa essa posição tão prestigiada no mundo no presente momento de 2010⁵⁶.

3.4.4. *Enrico Cecchetti*

Nasceu em 1850 em Roma, na Itália. Durante uma carreira de mais de trinta anos, Enrico Cecchetti dançou extensivamente em países como os Estados Unidos, Inglaterra, Dinamarca, Noruega, Alemanha e Rússia. Ele criou o duplo papel de Carabosse e o Bluebird em *A Bela Adormecida* e foi considerado uma revolução para a imagem do bailarino na Rússia nas duas últimas décadas do século XIX. Em 1887 foi nomeado mestre de ballet do Ballet Imperial Russo, e em 1892 assumiu o cargo de professor da Escola Imperial de Dança em São Petersburgo. Ele se tornou mestre de ballet da Escola de Dança Imperial, Varsóvia em 1902 e, posteriormente, se juntou ao Ballets Russes de Serge Diaghilev, como professor e mestre de ballet. Enrico Cecchetti morreu em 1928 deixando sua herança para a dança, o seu método de treinamento, codificado e publicado em 1922⁵⁷.

3.4.5. *Vaslav Nijinsky*

Vaslav Nijinsky nasceu em 1888 e iniciou nas aulas de ballet aos nove anos. O primeiro papel de destaque veio aos dezoito anos, em *Le Pavillon d'Armide*. Em 1908 foi apresentado ao empresário e diretor de ballet Sergei Diaghilev. Nijinsky, apesar de fora dos palcos mostrar uma personalidade frágil, que buscava o apoio para decisões mínimas, revestia-se de força descomunal ao encarar a plateia. Com uma técnica perfeita mantinha hipnotizados os espectadores de sua dança e o carisma do bailarino deu ensejo a transformações significativas no panorama do ballet de seu tempo. Seu maior triunfo foi elevar a figura masculina à mesma altura que o elemento feminino nos ballets. Dançou pela última vez em 1919 e a aceleração de seu desequilíbrio mental fê-lo sofrer por aproximadamente dois anos antes⁵⁸.

⁵⁶Disponível em: <http://www.ballerinagallery.com/marquez.htm>. Acesso em novembro de 2010

⁵⁷Disponível em: <http://www.dicasdedanca.com.br/grandes-nomes-da-danca-ballet-classico-enrico-cecchetti.html>. Acesso em novembro de 2010

⁵⁸Disponível em: <http://andancasdelory.wordpress.com/2010/09/06/vaslav-nijinsky/>. Acesso em novembro de 2010

3.4.6. *George Balanchine*

Considerado o mais importante dos coreógrafos contemporâneos, o russo George Balanchine (1904-1983) foi para os Estados Unidos no final de 1933. O primeiro ballet original que Balanchine coreografou nos Estados Unidos foi *Serenade*, sobre música de Tchaikovsky e seu estilo é descrito como neoclássico. Atuou no New York City Ballet de 1948 até sua morte, em 1983, coreografando a maioria das produções apresentadas pela companhia desde sua estréia. O grande legado de Balanchine para o mundo da dança foi a libertação dos bailarinos dos moldes clássicos. Ele decretou o fim dos malabarismos e exibicionismos como as baterias e os *fouettés*⁵⁹. As linhas passam a ser mais alongadas e os gestos carregados de significado. Os enredos praticamente desaparecem e a dança cada vez mais respalda-se na forma (NEW YORK CITY BALLET, 1997:11).

3.4.7. *Rudolf Nureyev*

Rudolf Nureyev nasceu na Rússia em 1938 e foi um dos mais celebrados bailarinos do século XX. Primeiro *superstar* homem do mundo da dança, ele espantava o público com giros e saltos espetaculares, mas foi seu temperamento apaixonado e sentimental fez dele um fenômeno. Em 1961, em turnê com o Kirov em Paris, quebrou a barreira da segurança soviética e pediu asilo de oficiais no Aeroporto de Le Bourget. Em 1989 dançou na União Soviética pela primeira vez desde que a abandonara. Fez sua última aparição pública em outubro de 1992, como diretor na estreia parisiense de uma nova produção de *La Bayadère*. Nureyev morreu em 1993, em Paris, França, por complicações decorrentes da Aids⁶⁰.

3.4.8. *Natalia Makarova*

Makarova iniciou seus estudos na Escola Vaganova aos treze anos, em 1953. Formada em 1959 pelo Kirov, em 1961 dançou *Giselle* em Londres com a companhia russa. Em 1970 juntou-se ao American Ballet Theatre, com quem dançaria um longo repertório. Em 1972 iniciou um longo relacionamento profissional com o Royal Ballet. Como convidada, esteve à frente das mais importantes companhias do mundo - Ópera de Paris, La Scala de Milão e Ballet de Marseille. Em 1991 fez sua estreia como atriz em Londres com *Tovarich* e, no ano seguinte, voltou à Rússia com *Two for the Seesaw*.

⁵⁹Ver glossário dos termos

⁶⁰Disponível em: <http://www.nureyev.org/rudolf-nureyev-biography/>. Acesso em novembro de 2010

Em 1995, dançou no Festival Fellini, em Roma, um ballet especialmente criado para ela e Jean Babilee, como Giulietta Masina e Fellini. Em 1997 estrelou em Londres *Misalliance*, de Bernard Shaw. Para a televisão, além de ter registrado diversos ballets, fez diversas séries (Ballerina Assoluta e The Leningrad Legend para a BBC, entre outros), também escreveu e apresentou o documentário *St Petersburg to Tashkent*; gravou a narração de diversas histórias e escreveu uma festejada autobiografia⁶¹.

3.4.9. *Mikhail Baryshnikov*

Nasceu em 1948 na Letônia e começou seus estudos de ballet clássico aos oito anos de idade. Aos quinze anos, foi aceito pelo ballet de Leningrado e aos dezoito anos fez sua estreia profissional com o famoso Ballet Kirov, dançando *Giselle*. Em 1974, durante uma turnê pelo Canadá, pediu asilo político, tornando-se num breve espaço de tempo, na maior estrela do ballet norte americano, e principal bailarino do American Ballet Theatre entre 1974 e 1978. Fundindo diversos estilos, Baryshnikov foi a estrela do New York City Ballet de 1978 a 1980. Em 1998 surpreendeu o público com um espetáculo de criações contemporâneas. Atuou no cinema em numerosos filmes (“Momentos de decisão” e “O sol da meia-noite”, entre outros) e de 1990 a 2002 fundou e tornou-se diretor da *White Oak Dance Project*, que se dedica a obras modernas e contemporâneas. Em 2010, fez uma turnê pelo Brasil, com o espetáculo *Três Solos e Um Dueto*, em que atuou ao lado da espanhola Ana Laguna⁶².

3.4.10. *Kevin McKenzie*

Nascido em Vermont em 1948, McKenzie estudou no Washington School of Ballet e em 1972 recebeu medalha de prata na sexta Competição Internacional de Varna, na Bulgária. Durante sua carreira artística apareceu como artista convidado ao redor do mundo na Itália, Paris, Londres, Tóquio, Havana, Moscou, Viena e Coreia. Como bailarino principal do American Ballet Theatre, dançou todos os papéis principais em todos os grandes clássicos e foi nomeado diretor artístico do American Ballet Theatre em 1992 (AMERICAN BALLET THEATRE, 1996:5).

⁶¹Disponível em: <http://sonhodebailarina.blogspot.com/2009/05/natalia-makarova.html>. Acesso em novembro de 2010

⁶²Disponível em: <http://diversao.terra.com.br/artecultura/noticias>. Acesso em novembro de 2010

3.5. O ballet no Brasil à luz do ballet na Rússia e nos Estados Unidos

Após estudar o desenvolvimento histórico do ballet na Rússia, no Brasil e nos Estados Unidos, além de citar grandes companhias e nomes dos respectivos países, é possível afirmar que o Brasil precisa de mais apoio, tanto público como privado, para se desenvolver no século XXI. Claro que o Brasil já ultrapassou e ultrapassa fronteiras em relação ao tema, exemplo disso é a escola do Teatro Bolshoi em Joinville, Florianópolis, pois ainda não há escola semelhante a essa em toda a América Latina. De qualquer modo, é preciso mais. Mais escolas, mais incentivo, mais apoio, mais propagandas, mais educação para poder então sensibilizar a população a fim de aculturá-la nesse ramo da cultura, que é o ballet clássico.

É possível ver a Rússia como a base, a estrutura forte para a futura disseminação do ballet no mundo, ressaltando a França e a Itália, que foram ambas a base para o desenvolvimento do ballet na Rússia. Assim, o ballet russo foi levado aos Estados Unidos e ao Brasil posteriormente. Como os Ballets Russos de Diaghilev foram para os Estados Unidos em 1916, acredita-se que foi a partir desse momento, que os americanos passaram a se interessar por essa arte e depois disso, ficou estabelecida e enraizada. Foi devido à permanência de alguns russos da companhia circulante de Diaghilev no país americano que o ballet americano se difundiu e se consolidou fortemente.

No Brasil, a chegada da russa Maria Olenewa em 1927 marcou o início do desenvolvimento do ballet no país, menos de dez anos depois da temporada dos Ballets Russos que aconteceu nos Estados Unidos. Esse dado levanta a seguinte questão: por que o ballet nos Estados Unidos, que é tão mais conhecido, apoiado, disseminado, aprendido e admirado que no Brasil, não teve seu marco inicial muito tempo antes do que no Brasil? A trajetória do ballet no Brasil poderia ter sido diferente se desde o início tivesse sido vista como algo importante para o país de um modo geral. Tal como foi nos Estados Unidos.

Por fim, se não tivesse havido na história do ballet o Ballets Russes de Diaghilev, que possibilitou a ramificação dessa arte pelo mundo todo, devido à companhia circulante, pode-se afirmar que muito dificilmente teria tido a possibilidade de adentrar e se aprofundar tanto nos Estados Unidos como no Brasil.

4. IMPULSOS PARA O FORTALECIMENTO DO BALLETO NO BRASIL NO SÉCULO XXI

4.1. Introdução a um cenário mais favorável para o ballet

O capítulo 4 tem o objetivo de apresentar que devido aos conceitos que foram vistos nos capítulos anteriores: Dança, Ballet, Economia Criativa, Economia da Cultura, Marketing Cultural e Globalização, tem-se hoje um cenário mais propício, com mais recursos e possibilidades para o Ballet poder se firmar neste século no Brasil.

Em um primeiro momento, o capítulo aborda três grandes leis de incentivo à cultura com foco na dança: Lei Rouanet, Lei do ICMS e Lei Mendonça. Depois apresenta Editais que focam a dança, para posteriormente poder propor, conhecendo-se melhor o cenário do ballet no Brasil, projetos e políticas para impulsionar um maior desenvolvimento dessa arte. Por fim, será possível propor projetos que irão facilitar uma maior inserção da cultura do ballet nesse século no país.

De início, pode-se dizer que um grande problema para conseguir alcançar sustentabilidade cultural no mercado atualmente, acontece devido à dificuldade de perceber a importância dos artistas e dos empreendedores culturais do país. Infelizmente, ainda para muitos, a cultura continua representando um gasto e não uma oportunidade de crescimento, um investimento e uma solução para problemas sociais também.

De acordo com a escritora Priscila Fernandes, até o final do século XX, cultura no Brasil se escrevia com inicial minúscula. Antes, já estava presente nos planos de governo, mas na maioria dos casos não se sabia o que fazer e como tratar os planos. Afirma que ainda não chegamos ao ponto ideal, em que a cultura ganha o mesmo status da economia e da comunicação. De qualquer maneira, o Brasil deu um grande salto no momento em que passou a tratar a cultura como um ativo que pode e contribui para o desenvolvimento socioeconômico nacional⁶³.

A cultura foi deixada a um plano inferior pelos governos brasileiros até o ano de 2002. O governo de Luís Inácio Lula da Silva, entretanto, começou uma nova etapa na história brasileira legitimando a cultura como política pública. Foi instituída uma estrutura jurídica atualizada em relação às normativas internacionais, consolidados mecanismos de fomento e meios de viabilização pela implementação de instrumentos, programas, projetos culturais e outros. As iniciativas do governo federal impulsionam

⁶³Disponível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=2341>. Acesso em outubro de 2010

prefeituras e governos estaduais, mudando a situação cultural do país. Isso estimula artistas e produtores, que são mais incentivados em relação a outros tempos⁶⁴.

Em relação ao ballet, sua história começou no Brasil em 1927, com a chegada da bailarina russa Maria Oleneva no Rio de Janeiro. Ela fundou a “Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal”, que se tornou o principal centro de formação de bailarinos no país. Outro nome importante é Tatiana Leskova, que a partir de 1945 atuou no “Teatro Municipal do Rio de Janeiro”, em um primeiro momento como bailarina e depois como mestre de ballet e coreógrafa. O Teatro Municipal de São Paulo possui uma grande escola, fundada em 1940 e oficializada em 1947⁶⁵.

Segundo a exbailarina Neide Rossi, em entrevista para a Revista *Dança Brasil* (2010), ao longo dos anos, as escolas de ballet do país se formaram, se desenvolveram e melhoraram muito no seu conhecimento técnico da dança. No entanto, ela acredita que falta critério na distribuição de verbas na dança em nosso país. Diz que existem muitos trabalhos que recebem apoio e ajuda somente por um curto período de tempo e que quando termina o compromisso, os elementos se separam. Ao mesmo tempo, existem grupos de dança que se mantêm por pura teimosia, uma vez que têm dificuldades em receber ajuda, já que a seleção muitas vezes não é justa.

De acordo com pesquisa realizada pelo jornal *Folha de São Paulo*, em novembro de 2008, o ballet traz mais benefícios do que a natação. Adultos procuram aulas de ballet em busca de prazer e de benefícios físicos como melhora da força muscular, do equilíbrio e da flexibilidade. Pesquisas como essa são extremamente positivas e úteis para uma maior disseminação e conhecimento da técnica do ballet clássico pelas mais variadas pessoas, às vezes não diretamente relacionadas ao mundo da dança. Esse seria mais um motivo que possibilita o fortalecimento do ballet nesse século, o maior conhecimento da técnica por diversos indivíduos faz com que haja mais interesse e consequentemente existe mais chances de interesse em divulgação e patrocínio.

Lárcio Benedetti, professor do Curso de Produção Cultural na Fundação Armando Alvares Penteado, acredita que devido ao Marketing Cultural, diversas grandes empresas como a Votorantim, Natura, Petrobras e outras, proliferam a cultura de um modo geral pelo país por meio de Editais de Incentivo à Cultura. Esses são muito

⁶⁴Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-41612010000100001&script=sci_arttext. Acesso em outubro de 2010

⁶⁵Disponível em: <http://raquelballet.blogspot.com/2009/02/breve-historia-do-ballet-no-brasil.htm>. Acesso em setembro de 2010

importantes e agem como ferramentas impulsionadoras da arte. Ou seja, o contexto atual faz com que haja mais possibilidades para o ballet se disseminar⁶⁶.

O embaixador Rubens Ricupero, em entrevista pessoal⁶⁷, disse que atualmente o mundo se desenvolve em larga escala, abrindo mais possibilidades para o desenvolvimento da cultura. Quanto mais prosperidade se tem no mundo, mais espaço se cria para as atividades culturais. Isso se deve ao fato de que quanto mais educação se tem, mais interesse pela cultura se observa, o que é positivo para o país e para a sua economia como um todo integrado. Porém, vale salientar que o importante não é apenas o dinheiro, ou a economia que flui bem em determinado local. Precisa-se de dinheiro e de educação simultaneamente, pois apenas o desenvolvimento material não é o suficiente para enraizar cultura em nenhum lugar.

Rubens Ricupero acredita que o cenário atual favorece o fortalecimento do ballet, pois a dança, nada mais é do que a busca do bem estar e, no século XXI, tem crescido a importância da dança como atividade relacionada à melhora física e mental do ser humano. Ainda mais, com diversos grupos e companhias como o Grupo Corpo, a São Paulo Cia de Dança, o Ballet da Cidade de São Paulo, Cisne Negro Cia de Dança, Cia Deborah Colker e outras, o ballet se torna mais conhecido não só como arte, mas como entretenimento, cultura e expressão do ser.

Segundo Keynes (1963), os problemas e questões econômicas são transitórios. Assim, quando essas questões forem superadas, não sendo mais o centro dos problemas que abarcam o mundo capitalista, a questão cultural será essencial na vida das pessoas. Ele acredita que a questão econômica de riqueza e pobreza é transitória e que um dia nossas cabeças e corações serão tomados pelos nossos reais problemas, relacionados à vida, às relações humanas e ao comportamento, tudo diretamente relacionado ao bem estar e à vontade de viver com lazer e interesse em produções e manifestações culturais.

4.2. Leis de incentivo à cultura no Brasil

As leis de incentivo fiscal à cultura têm o objetivo de estimular a produção artístico cultural, preservar o patrimônio histórico cultural e fortalecer as formas de circulação de bens culturais e acesso público aos produtos culturais⁶⁸.

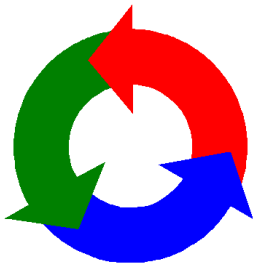
⁶⁶Informações retiradas da palestra proferida por Lécio Benedetti na FAAP Pós-Graduação em 30 de agosto 2010

⁶⁷Entrevista realizada em Junho de 2010 na Fundação Armando Alvares Penteado

⁶⁸Disponível em: <http://www.canalazul.net/portal/leis.asp>. Acesso em outubro de 2010

As leis de incentivo à cultura no Brasil são baseadas no seguinte trinômio: Governo (Federal, Estadual ou Municipal), que aprova os projetos – empresa ou pessoa física proponente (produtor cultural), receptora dos recursos e responsável junto ao Governo pelo projeto – empresa patrocinadora ou investidora (ou pessoa física), aquele que destina recursos para projetos e tem benefícios fiscais.

Em ilustração, de acordo com o Fórum de Marketing (2010), temos:



Verde - produtor: pessoa jurídica ou física proponente de projeto cultural.

Vermelho - tipos de patrocinador ou investidor:

1. (Federal) - empresa brasileira tributada no lucro real (aplicação de imposto de renda); pessoa física (PF) com seu imposto de renda,
2. (Estadual) - empresa contribuinte do ICMS,
3. (Municipal) - empresa ou pessoa física contribuinte do ISS ou IPTU.

Azul - Governo: • Federal (Ministério da Cultura - MINC ou Agência Nacional de Cinema - ANCINE) • Estadual (SP não tem lei de incentivo) • Municipal (Secretaria Municipal de Cultura de SP).

Os recursos decorrentes de renúncia fiscal são canalizados pelos contribuintes do imposto de renda que optarem por incentivar a cultura por meio de duas modalidades:

- a) Destinando recursos ao Fundo Nacional da Cultura (FNC). Neste caso, o contribuinte prefere não incentivar uma atividade cultural específica, canalizando os recursos ao Ministério da Cultura para que este decida como melhor aplicá-los.
- b) Destinando recursos diretamente a um projeto cultural selecionado – mecenato: o conceito de mecenato entende uma forma de associação entre indivíduos ou empresas com as artes ou atividades culturais, sem interesse ou objetivo comercial.

4.2.1 *Lei Rouanet*⁶⁹

Com a criação do Ministério da Cultura em 1985, o governo sentiu a necessidade de criar algum mecanismo que permitisse uma parceria entre Estado e iniciativa privada, para o patrocínio da cultura e para a criação de espaços onde a cultura produzida pudesse ser apresentada. Assim, surge a Lei Sarney, publicada em 1986, que permitia a dedução de 2% do Imposto de Renda de pessoas jurídicas e de 10% de pessoas físicas, aplicados sobre a transferência de recursos para atividades culturais (MUYLARTE, 1995:260).

O presidente Fernando Collor de Mello, eleito sob forte oposição da classe artística, extinguiu a Lei Sarney sem deixar nenhum outro mecanismo em troca. A cultura se transformou em um caos e em função disso, o secretário Sérgio Paulo Rouanet resolveu criar uma nova Lei Federal de Incentivo à Cultura (número 8.313, de 23/12/1991), até hoje conhecida como Lei Rouanet⁷⁰.

A Lei número 8.313 é federal, permite a redução do valor do imposto de renda devido pela empresa ou pessoa física patrocinadora, por meio de desconto, parcial ou total, do montante de patrocínio ou doação a projeto cultural previamente aprovado pelas comissões. Não é um mecanismo de investimento, mas de patrocínio, onde se aplicam recursos para o retorno de marketing, ou doação, onde se aplicam recursos sem fazer uso de publicidade paga para divulgar a operação.

Por meio da criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), vislumbra captar e canalizar recursos para o desenvolvimento da produção cultural nacional contando com três instrumentos principais: o Fundo Nacional da Cultura - FNC, o Fundo de Investimentos Culturais e Artísticos - FICART, e o Mecenato⁷¹.

A lei prevê duas espécies de desconto do imposto para empresas, conforme a atividade cultural patrocinada:

- 1) Para as atividades culturais em geral que inclui os espetáculos de música popular brasileira, filmes de longametragem, telefilmes, minisséries - a regra geral é a do artigo 26. O patrocinador (empresa) pode abater 30% do valor aplicado no

⁶⁹Ver anexo da legislação

⁷⁰A Lei 8.313/91 ficou conhecida como Lei Rouanet devido ao Ministro da Cultura Sergio Rouanet, responsável pela sua formulação

⁷¹Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/343/2161.pdf?sequence=1>. Acesso em outubro de 2010

projeto, a título de patrocínio, para a dedução de até 4% diretamente do imposto de renda.

Exemplo numérico:

Valor do Projeto: R\$ 200.000,00

Valor incentivado: R\$ 60.000,00

Imposto de renda devido: R\$ 1.500.000,00

4% sobre o imposto de renda devido: R\$ 60.000,00

O montante real do patrocínio (R\$ 200.000,00) poderá ainda ser lançado como despesa operacional, acarretando a redução de impostos federais.

- 2) Para algumas atividades culturais específicas, dentre elas artes cênicas (teatro, dança, circo etc.), música erudita e instrumental, exposições de artes visuais, filmes de curta e média metragem, projetos de preservação do patrimônio material e imaterial, livro de valor artístico, literário ou humanístico e doações de acervo para biblioteca pública, museu e cinemateca - a regra é a do artigo 18.

Exemplo numérico:

Valor do Projeto: R\$ 200.000,00

Valor incentivado: R\$ 200.000,00

Imposto de renda devido: R\$ 5.000.000,00

4% sobre o imposto de renda devido: R\$ 200.000,00.

Nesse caso, o valor total do patrocínio não poderá ser lançado como despesa operacional dedutível.

Os benefícios fiscais federais da Lei Rouanet podem ser utilizados por pessoas físicas que queiram destinar recursos para projetos aprovados pelo Governo Federal ou para doações ao Fundo Nacional de Cultura (FNC). O limite de aplicação é de 6% do imposto de renda devido pela pessoa física, descontados 100% no caso de aplicação em projetos aprovados com base no artigo 18 ou no FNC e 60% (se patrocínio) ou 80% (se doação) do valor transferido, para projetos do artigo 26⁷².

Assim, convém nesse momento, definir o que são “doações” e “patrocínios”:

⁷²Disponível em: http://www.heco.com.br/amplavisao/pdf/leis_de_incentivo.pdf. Acesso em outubro de 2010

Doação – transferência gratuita, em caráter definitivo, à pessoa física ou jurídica de natureza cultural, sem fins lucrativos, de numerário, bens ou serviços, para a realização de projetos culturais, vedado o uso de publicidade paga para divulgação deste ato.

Patrocínio – transferência gratuita, em caráter definitivo, à pessoa física ou jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, de numerário, para a realização de projetos culturais, com a finalidade promocional e institucional de publicidade. Considera-se também patrocínio, a cobertura de gastos ou a utilização de bens móveis e imóveis do patrimônio do patrocinador sem a transferência de domínio, para a realização de projetos culturais sem fins lucrativos⁷³.

Por fim, a Lei Federal número 8.313/91 prevê o patrocínio ou a doação de recursos a projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura. Nela, permite-se a redução do valor do imposto de renda devido em até 4% do imposto de renda devido pela empresa sujeita ao lucro real, e em até 6% do imposto de renda devido pela pessoa física, por meio de desconto, parcial ou total, do montante transferido aos projetos culturais.

Atualmente, existe uma tentativa para mudar a Lei Rouanet que está em andamento no presente momento. Desse modo, a Nova Lei Rouanet, visa substituir a antiga por uma nova lei mais abrangente e dinâmica, segundo o Estado.

O governo federal acredita que a diversidade cultural do Brasil precisa de mais recursos, cujos devem ser distribuídos por todas as áreas do país, em todas as regiões onde se manifestam as mais diversas formas de expressões, por isso, a lei deve ser reformulada. Defende-se que devido ao fato dos produtores e artistas não poderem depender exclusivamente de patrocinadores, nem do critério de retorno de imagem, a nova lei fortalece o orçamento por meio da criação de um novo fundo, à altura da demanda e da qualidade da cultura nacional. Assim, desburocratiza procedimentos e estabelece uma gestão feita em parceria com a sociedade e o setor cultural. O novo projeto de lei visa fortalecer a noção de cultura como pólo estratégico de um novo ciclo de desenvolvimento humano no país. Também deve ampliar os recursos de

⁷³Disponível em: <http://clsassessoria.com.br/blog/doacoes-dedutivas-do-lucro-real-e-incentivos-fiscais-irpj-e-csll>. Acesso em outubro de 2010

financiamento à cultura com participação balanceada do orçamento público e de fontes da iniciativa privada, de forma a constituir um sistema integrado de financiamento⁷⁴.

Abaixo segue uma comparação das diferenças entre a antiga e a nova Lei Rouanet. Depois disso, poderemos então, fazer uma análise comparativa entre ambas. É preciso deixar claro, nesse momento, que a comparação é feita com uma visão propensa à defesa da dos ideais do governo de estatização e maior alcance da cultura em todas as regiões do Brasil.

Antiga Lei Rouanet:

1) Renúncia:

- Apenas duas faixas (de 30% e 100%)
- Baixo investimento privado
- Ausência de critério
- Arbítrio: música popular e outras áreas com apenas 30% de renúncia

2) Vale Cultura:

- Não existe.

3) Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART):

- Não saiu do papel porque não tem incentivo fiscal.

4) Direitos do autor:

- O governo financia projetos com 100% de renúncia e depois recompra o mesmo produto para uso educacional, não comercial.

5) Repasse fundo a fundo para Estados e Municípios:

- Não é feito.

6) Fundo Nacional de Cultura (FNC):

- Fundo sem recursos e cheio de travas burocráticas.

Nova Lei Rouanet:

⁷⁴Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/PublicidadeRouanet.pdf>. Acesso em outubro 2010. Vale ressaltar que essa é a visão do governo em relação ao projeto.

1) Renúncia:

- Três faixas (40%, 60%, 80%).
- Os maiores patrocinadores sinalizam investimento mínimo de 20%.
- Adoção de critérios públicos de uso dos recursos
- Todas as áreas da cultura podem obter a faixa máxima de renúncia.

2) Vale Cultura:

- Uma iniciativa que irá alavancar a economia cultural. Funciona como um projeto que vai permitir maior acesso dos trabalhadores à cultura, podendo arrecadar até R\$7 bilhões em investimentos ao ano. As empresas que aderirem ao programa serão beneficiadas com isenção fiscal de até 1% no Imposto de Renda.

3) Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART):

- 100% de renúncia para projetos culturais com potencial de retorno comercial. O índice vai baixar depois.

4) Direitos do autor:

- O direito autoral será preservado e ganha fim educacional após terminar a vida comercial do produto.

5) Repasse fundo a fundo para Estados e Municípios:

- Repasse automático de 30% dos recursos do Fundo Nacional de Cultura para estados e municípios.

6) Fundo Nacional de Cultura (FNC):

a) Criação de sete novos fundos setoriais:

Artes Visuais / Artes Cênicas / Música / Acesso e Diversidade / Patrimônio e Memória / Livro, Leitura, Literatura e Humanidades / Ações Transversais e Equalização.

b) Repasse fundo a fundo para estados e municípios e distrito federal:

- Cofinanciamento de projetos culturais
- Descentralização na distribuição dos recursos

c) Associação a resultados:

Coprodução de projetos com potencial retorno comercial. Em caso de sucesso econômico, a parte proporcional ao aporte público, retorna ao fundo.

d) Crédito e microcrédito:

Empréstimo a empreendimentos culturais, por meio de instituições de crédito.

e) Parcerias público privadas:

Recursos em parcerias público-privadas para a construção de espaços culturais⁷⁵.

Com base no que foi abordado em relação à antiga e à nova Lei Rouanet, observa-se que o projeto da nova norma reproduz muitos dispositivos da Lei Rouanet já atualmente em vigor. Em sua estrutura, os mecanismos para fomento da atividade cultural permanecem os mesmos, com destaque aos chamados incentivos para projetos culturais via renúncia fiscal.

A iniciativa do Ministério da Cultura de reforma da atual Lei Rouanet tende a redistribuir melhor o investimento cultural realizado com base em políticas públicas de incentivo à cultura. No entanto, é preciso que a sociedade se manifeste no processo de consulta pública cobrando mecanismos claros, transparentes e eficazes para aprovação dos projetos culturais, bem como critérios objetivos para determinação da decisão dos percentuais de renúncia⁷⁶.

No presente momento, outubro de 2010, como a lei é federal, ela está no Congresso aguardando votação pelos deputados. Depois disso, irá para a Câmara, logo após para o Senado, para em um terceiro momento, se aprovada, voltar para o presidente que sancionará a lei para entrar em vigor. A diferença da antiga para a nova Lei é o fato de estatizar a cultura – o Estado que irá decidir quem receberá dinheiro e isso será feito por meio de um concurso público. Os patrocinadores colocarão o montante a ser investido em cultura no Fundo Nacional de Cultura (FNC) e quem decidirá para quem irá o incentivo, será o Estado.

⁷⁵Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/PublicidadeRouanet.pdf>. Acesso em outubro de 2010

⁷⁶Disponível em: http://www.pinheironeto.com.br/upload/tb_pinheironeto_artigo/pdf/Acesso em outubro de 2010

4.2.2. Lei do ICMS⁷⁷

De acordo com a Secretaria da Cultura, o apoio por meio de patrocínio de recursos de incentivo fiscal (ICMS) depende da aprovação do projeto pela Secretaria de Estado da Cultura. Por exemplo, em 2010, a Secretaria da Fazenda definiu um limite de R\$ 60 milhões para apoio de projetos em 21 diferentes segmentos culturais em todo estado de São Paulo⁷⁸.

A Lei número 12.268 de 2006 institui o Programa de Ação Cultural (PAC) e dá providências correlatas. O PAC foi instituído pelo Governo do Estado de São Paulo para promover a cultura no Estado e para atender à classe artística paulista e às empresas, que buscam maneiras de aumentar seus investimentos em projetos culturais. Prevê três fontes de recursos para o financiamento dos projetos culturais, dentre as quais se destaca a possibilidade de investimentos diretos dos contribuintes do ICMS, que poderão deduzir o valor investido do saldo do imposto a recolher, como forma de incentivo fiscal, no limite estabelecido entre 0,06% e 3% do ICMS devido⁷⁹.

Segundo Pinheiro Neto Advogados (2002), por meio desse incentivo fiscal federal, diversas iniciativas antes consideradas inviáveis devido à falta de patrocínio puderam ser realizadas. O Estado de São Paulo passou a oferecer a possibilidade de que projetos culturais credenciados e habilitados pela Secretaria do Estado da Cultura recebessem recursos de contribuintes de ICMS. Assim, para que o contribuinte do ICMS possa participar como empresa patrocinadora, precisa:

- 1) Estar em situação regular perante o fisco.
- 2) Estar previamente credenciado e habilitado pela Secretaria da Fazenda.
- 3) Ter apurado imposto a recolher no ano anterior.
- 4) Efetuar a transferência ao PAC no mesmo mês do lançamento do crédito.

Ao criar um programa de incentivo à cultura, o Estado de São Paulo valorizou a cultura do Estado reconhecendo a necessidade de dividir com o setor privado a tarefa de promover e financiar o exercício das atividades culturais. Como a adoção de incentivos fiscais valorizou o marketing para o setor privado, permitiu à empresa patrocinadora investir em cultura sem incorrer gastos extras, sendo assim, beneficiados empresa e sociedade como um todo englobado. Desse modo, a empresa solidifica sua imagem institucional e sua marca, agindo com responsabilidade social e diferencial. O

⁷⁷Ver anexo da Legislação

⁷⁸Disponível em: <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem>. Acesso em outubro de 2010.

⁷⁹Disponível em: http://www.pinheironeto.com.br/upload/tb_pinheironeto_artigo/pdf. Acesso em outubro de 2010

Estado, por sua vez, aproveita para compartilhar com o setor privado a função de promover o acesso e o incentivo à cultura.

4.2.3. *Lei Mendonça*⁸⁰

A fim de criar uma parceria entre o público e o privado, devido ao corte de verba que aconteceu no governo Collor e por conta da extinção de diversos órgãos de incentivo à cultura no país, foi criada a Lei Mendonça⁸¹.

O objetivo da Lei número 10.923/90 é incentivar as empresas a incentivarem a cultura, prevendo um incentivo fiscal para os investidores de projetos culturais no âmbito do município de São Paulo.

O contribuinte do ISS e IPTU pode transferir ao projeto cultural aprovado, a título de patrocínio, investimento ou doação, até 20% do montante de ISS e IPTU devidos, a cada recolhimento. O abatimento será de 70% sobre o valor efetivamente transferido⁸².

A Lei Mendonça apoia projetos de valor mínimo de R\$ 10 mil e máximo de R\$ 1 milhão. A quantia dedutível que ultrapassar os 20% do imposto devido poderá ser deduzida do IPTU ou ISS a ser recolhido futuramente, em até 24 meses.

De acordo com o Canal Azul⁸³ uma tabela com exemplo de incentivo fiscal:

Exemplo de incentivo fiscal	Valores (R\$)
Valor devido de ISS ou IPTU	500.000
Valor do patrocínio, investimento ou doação	50.000
Desconto permitido do ISS ou IPTU devido = 70%	35.000
Valor da contrapartida do empresário	15.000
Impostos municipais a serem pagos	465.000
Valores gastos entre impostos e investimentos em projetos culturais	515.000

⁸⁰Ver anexo da Legislação

⁸¹A Lei Mendonça recebeu este apelido por ter sido criada pelo Vereador Marcos Mendonça, durante o governo da então prefeita Luiza Erundina

⁸²Disponível em: <http://www.canalazul.net/portal/leis.asp>. Acesso em outubro de 2010

⁸³Rua Haddock Lobo 1.327 9º andar Cerqueira César São Paulo/SP 01414-907 5511 3081-4017 www.canalazul.net

FONTE: CANAL AZUL

E assim, de retorno para o contribuinte incentivador, podemos destacar o abatimento de 70% do valor transferido ao projeto cultural, a divulgação da marca no produto cultural, a distribuição do produto cultural ao público de relacionamento (ações exclusivas de comunicação e marketing), ou participação sobre o resultado financeiro do produto cultural.

4.3. Editais de incentivo à cultura

Existe uma série de editais de fomento à cultura nos dias de hoje que promovem a valorização da cultura em todos os estados e acredita-se que eles são o grande trunfo da política de fomento.

Adriana Rattes, secretária de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, acredita que editais confirmam a política do Governo Estadual de promover e democratizar a cultura nos Estados. Ela crê que não se faz política cultural sem o fomento da produção e da criação artística. De qualquer modo, as leis de incentivo são ótimos instrumentos para viabilizar a criação, produção e difusão de cultura. Porém, existem importantes projetos que não são de interesse do mercado e assim, é papel do estado apoiá-los⁸⁴.

As seleções de fomento a projetos culturais por meio de editais são uma forma democrática que revelam o crescimento e demonstram a importância da difusão e da consolidação desse instrumento de política pública.

De acordo com o secretário executivo do Ministério da Cultura, Alfredo Manevy, o mecanismo contribui para a reconfiguração e distribuição da riqueza, na medida em que promove a descentralização do patrocínio. Para ele, o apoio à cultura por meio dos editais, é uma boa maneira de enfrentar as desigualdades sociais e regionais no Brasil no caso do fomento à cultura. Os editais são mais eficientes e proporcionam mais justiça no processo de captação de recursos e patrocínio⁸⁵.

Segundo o Relatório Anual de Seleções Públicas do Sistema Ministério da Cultura (2009), divulgado pelo Observatório dos Editais, da Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura (SPC/MinC), o Ministério atingiu um recorde histórico em investimento para o financiamento e o fomento aos diversos segmentos e setores culturais em 2008. Por meio de editais de seleção pública, foram aplicados R\$ 159

⁸⁴Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/secretaria-estadual-de-cultura-lanca-editais>. Acesso em outubro de 2010

⁸⁵Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2009/07/08/recorde-em-investimentos-culturais/>. Acesso em outubro de 2010

milhões em mais de 3.700 projetos de todas as regiões do país. Os dados revelam que os investimentos na área cultural apresentaram um crescimento médio de 53%, a cada ano, desde 2002.

Alguns grandes editais que dão grande importância à dança/ballet (artes cênicas) são:

- a) Edital Cultural Votorantim: Acontece desde 2006. Seleciona projetos de diversas áreas culturais, como artes visuais, artes cênicas, cinema, vídeo, literatura, música e patrimônio. Visa projetos que apresentem estratégias efetivas de democratização cultural e que tenham suas atividades focadas no acesso à cultura. A empresa, também apresenta um programa chamado Rota da Cultura, no qual buscam a ampliação do acesso a experiências artísticas de todas as áreas culturais, por meio do Programa de Democratização Cultural Votorantim⁸⁶.
- b) Edital Petrobrás: a empresa defende e valoriza a cultura brasileira por meio de uma política de patrocínios de alcance social. O objetivo é contemplar grupos e companhias brasileiras de dança dedicados à produção cênica com patrocínio às ações continuadas de pesquisa, produção e difusão de seus trabalhos. O Programa Petrobras Cultural é realizado desde 2003 e se destaca pela democratização e pela transparência das seleções públicas. É conhecida por ser uma das maiores empresas que apoiam a cultura no Brasil, que conta com investimentos em ações voltadas para a produção, difusão e circulação de bens culturais⁸⁷.
- c) Edital Banco do Brasil: busca ampliar a atuação cultural no país. Os projetos selecionados no edital compõem a grade de programação dos Centros Culturais do Banco do Brasil no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, e também do Centro Cultural Banco do Brasil Itinerante. A análise dos projetos é realizada por um corpo multidisciplinar formado por funcionários do Banco do Brasil, profissionais da área de comunicação e negócios, além de equipe técnica especializada em cultura, esporte e meio ambiente. O Banco também apresenta o projeto Mais Cultura, que tem o objetivo de integrar segmentos sociais, por meio da inclusão cultural como ferramenta

⁸⁶Disponível em: <http://www.votorantim.com.br>. Acesso em outubro de 2010

⁸⁷Disponível em: <http://www.petrobras.com.br/pt/meio-ambiente-e-sociedade/valorizando-a-cultura/>. Acesso em outubro de 2010

essencial para o desenvolvimento do país e para a redução da pobreza e da desigualdade social. Reconhece a cultura como necessidade básica, direito de todos os brasileiros, tanto quanto a alimentação, a saúde, a moradia, a educação e o voto⁸⁸.

- d) Edital Comgás: o objetivo é fomentar empreendimentos socioculturais que gerem aprendizado transformador capaz de promover relações sustentáveis. Foi criado para premiar projetos aprovados na Lei Rouanet que geram aprendizado transformador capaz de promover relações sustentáveis. Os projetos são analisados em relação a critérios de prioridade, que apontam para o alinhamento da proposta com a Política de Patrocínio da Comgás. Em 2010, o valor máximo a ser investido pelo Fundo será de até R\$ 1.500.000,00, independente do número de projetos selecionados⁸⁹.
- e) Edital Rumos Itaú Cultural: em atividade desde 1997 é um programa de apoio à produção artística e intelectual sintonizado com a criatividade brasileira. Apóia o processo de pesquisa e criação, fomenta e difunde criadores, intérpretes e obras de dança brasileira. O Rumos atua nos diversos momentos da produção cultural, não financiando projetos para que possam ser exibidos ou lançados simplesmente. Cada edital tem duração de dois ou três anos, e durante esse período ocorrem etapas como o mapeamento, formação, fomento, articulação e difusão da cultura⁹⁰.
- f) Edital Correios: priorizam projetos que sejam compatíveis com o foco definido para cada segmento apoiado (artes cênicas - teatro e dança - música, audiovisual, humanidades - incluindo obra literária e incentivo à leitura e artes integradas). A fim de preservar a cultura, o edital possibilita o acesso a e inscrição de qualquer projeto que esteja inscrito e aprovado na Lei Rouanet. Os Correios também contribuem para o desenvolvimento da sociedade brasileira e têm como um de seus valores a responsabilidade pública e a cidadania, com apoio às ações culturais. Por isso, investe em

⁸⁸Disponível em: <http://www.bb.com.br/portalbb>. Acesso em outubro de 2010

⁸⁹Disponível em: <http://carlosgomazzon.wordpress.com/fundo-comgas-de-patrocinio-sociocultural-2010-abre-inscricoes/>. Acesso em outubro de 2010

⁹⁰Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2691. Acesso em outubro de 2010

projetos culturais e realiza diversas atividades que contribuem para o bem comum⁹¹.

- g) Edital Caixa Econômica Federal: enfatiza o edital com base nas raízes culturais brasileiras, fomentando a diversidade e patrocinando a realização de eventos em seus espaços. A empresa acredita que há uma necessidade crescente de incentivo a projetos de qualidade e com retorno garantido. Vale ressaltar que investiu de 2005 a 2010 mais de 180 milhões na cultura nacional em todos os segmentos artísticos e em todas as regiões do país⁹².

Desse modo, com base nesses editais citados acima, além de muitos outros que existem e estão em andamento no Brasil, é possível afirmar que acontece forte impulso e apresentam-se diversos recursos que possibilitam a disseminação da cultura no século XXI.

São muitos os editais de grandes empresas que incentivam e investem na cultura - dança/ballet. O grande problema, o qual não possibilita uma maior disseminação dos editais, se deve ao fato de que muitas vezes profissionais das áreas não sabem da existência de tais ações incentivadoras. Por isso, deve-se aprofundar os estudos e as propagandas na área da cultura, uma vez que os recursos são existentes e funcionam efetivamente.

4.4. Possíveis projetos para impulsionar o Ballet no Brasil

Os quatro projetos para impulsionar o ballet têm o objetivo de apresentar possibilidades para melhor desenvolver o ballet no Brasil no século XXI. Os contratos e convênios de cooperação visam selar relações que promovam incentivos e apoio cultural. O Ballet Clássico do Estado de São Paulo - “Bcesp” busca um maior reconhecimento da companhia já existente - São Paulo Companhia de Dança depois da construção do complexo cultural com previsão para iniciar em 2011. O projeto dança e educação tem o intuito de ampliar a cultura na escola, para que assim, desde cedo, sejam construídas mentalidades que saibam entender, admirar, estimular e ampliar a cultura no Brasil. Por fim, o “Ballet Criativo” é uma formulação de um conceito novo

⁹¹Disponível em: http://www.correios.com.br/institucional/acoes_culturais/esp_cult_rj/patrocinio. Acesso em outubro de 2010

⁹²Disponível em: <http://www.caixacultural.com.br/html/main.html>. Acesso em outubro de 2010

que pode facilitar o ensino e aprendizado da técnica clássica, para que essa seja mais disseminada e fomentada.

4.4.1. Contratos e convênios de cooperação cultural

Projetos e atividades que abram um amplo campo para trabalhar a cultura do ballet clássico como ferramenta fundamental para o desenvolvimento social, político e econômico, diversificado e baseado no respeito aos direitos humanos e culturais de todos.

Financiados por grandes empresas e entidades, nacionais ou internacionais, direta ou indiretamente ligadas à arte, cultura e dança; os contratos e os convênios, devem visar a promoção dos direitos culturais no Brasil. Constituirão uma afirmação atualizada sobre a dimensão estratégica da cultura e dos processos de desenvolvimento dela no país.

A dimensão cultural é essencial em qualquer processo de desenvolvimento, uma vez que proporciona condições de sustentabilidade reconstituindo a memória do sentido coletivo. Assim, o projeto pretende colocar em prática o crescente papel da cultura na promoção do desenvolvimento, no fortalecimento da cidadania e na promoção de processos de inclusão social por meio do aprendizado do ballet clássico por todos.

4.4.2. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - Osesp e "Bcesp" - Ballet Clássico do Estado de São Paulo

O primeiro concerto da Osesp aconteceu em 1954 e desde então, trilhou uma história de conquistas, que resultou em uma instituição hoje reconhecida nacional e internacionalmente pela qualidade única e excelência. Em 2010, é parte inseparável da cultura paulista, capaz de transformações estruturais que enlaçam a criação de um novo paradigma da música. Além disso, os elementos de composição foram concebidos para a reflexão sonora multidirecional, atendendo a recomendações acústicas⁹³.

Os concertos na Sala São Paulo são reunidos em séries de assinaturas que podem ser adquiridas via internet ou por telefone, antes do início de cada temporada. Ao adquirir assinaturas, garante-se seu lugar nas séries escolhidas, recebem-se os ingressos antes do início da temporada e tem-se acesso a uma área exclusiva para verificação de assinaturas, atualização de cadastro, doação e resgate no Banco de Ingressos⁹⁴.

⁹³Disponível em: <http://www.osesp.art.br/osesp/orquestra/historia/>. Acesso em outubro de 2010

⁹⁴ Idem 94

Em 2011 começará uma imensa construção que servirá de sede para a São Paulo Cia de Dança, companhia que foi criada em 2008 pelo Governo do Estado por meio de sua Secretaria da Cultura. Uma proposta para que o projeto se torne mais viável e bem sucedido, a exemplo da tão reconhecida Osesp, é alterar o nome da companhia de dança para “Bcesp” - Ballet Clássico de São Paulo. Assim, o público melhor identificaria o projeto como uma atividade do Estado, uma vez que terá sua sede na grande construção.

As obras do Complexo Cultural – Teatro da Dança, construção projetada pela Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo, com o objetivo de ser o principal centro de apresentações de dança, música e ópera da América Latina estão previstas para o início de 2011⁹⁵.

Desse modo, torna-se possível e mais viável fazer uma réplica da Sala São Paulo no Complexo Cultural a ser construído. O potencial Ballet Clássico do Estado de São Paulo – Bcesp poderá contar com um sistema de assinaturas para a dança em específico e se tornar um grande sucesso como o exemplo que já existe atualmente em relação à música.

4.4.3. Dança e educação

No Brasil, a questão de dança e educação é complexa, uma vez que cultura e educação são, historicamente, áreas tratadas de forma dissociada. Alcione Araújo⁹⁶ acredita que este distanciamento é resultado de optarmos por ter uma visão muito mais técnica do que uma formação educacional mais humanista⁹⁷.

A dança ganha cada vez mais espaço pelos seus mais diversos benefícios como a melhora da auto-estima, o combate ao estresse, à depressão e até mesmo o enriquecimento das relações interpessoais. Por isso, é muito importante e vantajoso para o desenvolvimento da criança, que a prática da dança com objetivos educacionais tenha início na escola.

Como afirma Steinhilber (2000, p.8): "Uma criança que participa de aulas de dança se adapta melhor aos colegas e encontra mais facilidade no processo de alfabetização." Ainda nessa perspectiva, Pereira *et al.* (2001, p.61) acredita que: “a dança é um conteúdo fundamental a ser trabalhado na escola: com ela, pode-se levar os alunos a conhecerem a si próprios e/com os outros; a explorarem o mundo da emoção e da

⁹⁵Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2010/01/08/artistas-se-mobilizam-contr-construcao-de-teatro/13600>. Acesso em outubro de 2010

⁹⁶Dramaturgo que escreveu “Há Vagas para Moças de Fino Trato”

⁹⁷Disponível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=2138>. Acesso em outubro de 2010

imaginação; a criarem; a explorarem novos sentidos, movimentos livres (...). Verifica-se assim, as infinitas possibilidades de trabalho do/para o aluno com sua corporeidade por meio dessa atividade."

Para formarmos um grupo mais homogêneo, interessado em dança/ballet, é preciso oferecer, mostrar e proporcionar essa realidade para todos. Nada melhor do que educar, para então, sensibilizar, despertando o interesse e o apreço, construídos desde a formação da criança.

4.4.4. "Ballet Criativo"

O ballet clássico ajuda no desenvolvimento dos pensamentos, da inteligência, do raciocínio e da criatividade. É muito importante nas fases da aprendizagem da criança e na adequação do corpo aos estímulos. Ainda mais, auxilia o autoconhecimento, explora emoções e sentimentos, sociabiliza, coopera e aguça uma competição positiva entre os colegas de sala.

Ao contrário do que muitas pessoas pensam o ballet não deve ser aprendido somente por conta da sua parte atlética e artística, muito menos somente por crianças/adolescentes. Qualquer um pode dançar ballet. Isso porque é uma técnica que oferece uma possibilidade de ruptura nas atividades do dia a dia e também é um desafio que tem como objetivo final a melhora física e mental das pessoas.

O ballet apresenta um vocabulário rebuscado e de difícil compreensão pelo fato dos nomes dos passos serem todos na língua francesa. Por isso, para iniciantes no mundo do ballet é muito difícil de entender certos termos. Desse modo, existem palavras que servem como sinônimos lúdicos para fazer o início do aprendizado ser mais interessante e leve.

Nessa vertente, para propor uma nova maneira de desenvolver o aprendizado do ballet clássico, constrói-se o conceito de "Ballet Criativo", baseado em conceitos analisados na presente Monografia e na vivência de uma bailarina e professora de ballet clássico.

Tem o objetivo ser uma união articulada entre a forma tradicional de ensinar o ballet clássico, cheia de normas e regras, com uma maneira criativa de ensinar, que leva em conta a inventividade, contemplando a capacidade e diversidade criativa de cada pessoa e de cada professor.

Nessa proposta, o objetivo é fazer o aprendizado da técnica não ser pesado e desgastante. Visa desenvolver a coordenação, o raciocínio lógico, o reflexo imediato, a

ligação de um passo para outro com dinâmica, a flexibilidade e a extensão de maneira natural, por meio de brincadeiras e termos similares com os originais. Sem aplicar termos específicos em um primeiro momento, o aprendizado do ballet criativo procura fazer com que se aprenda de maneira simples e divertida.

4.5. Ausência de uma política cultural

A análise do presente capítulo destaca a necessidade de um volume maior de recursos para os financiamentos públicos e privados, além de legislações específicas, capacitação dos agentes envolvidos, regulação e outras ações que permitam a profissionalização dos responsáveis e a execução de planos, programas, projetos, e leis que intensifiquem as produções culturais ligadas ao ballet.

Depois de aplicados os projetos e as políticas de incentivo ao ballet haverá uma ampliação e uma formação de um novo público para os eventos culturais. Incluirá grande faixa da população, promoverá mais cidadania e permitirá que todos tenham mais uma oportunidade de trabalho, lazer e acesso à arte.

Atualmente ainda não há investimento suficiente, específico e ideal na parte de cultura relacionada diretamente às artes cênicas – dança/ballet. Como visto no capítulo, existem leis de incentivo à cultura, editais, patrocinadores, e outras possibilidades para fomentar a cultura, porém, ainda é escasso o aprofundamento dos mesmos em relação ao ballet. A exemplo disso observa-se que especificamente no ballet existem poucos se não raros estudos e números em pesquisas que demonstrem crescimento, evolução ou avaliação desse segmento da cultura.

A tendência é termos cada vez mais investimento, tanto da parte do governo, como de incentivo privado. Com isso, mais empregos e renda surgirão em consequência, pois novas oportunidades de trabalho surgirão em decorrência. Por isso, deve-se aprofundar o conhecimento e as maneiras de disseminação dessas possibilidades de fomento. Além disso, também se observa o desenvolvimento de uma consciência crítica geral, que poderá desenvolver diversas potencialidades nos indivíduos, sendo outra vantagem para incentivar o desenvolvimento da cultura no Brasil no século XXI.

É muito importante desenvolvermos uma política cultural⁹⁸ claramente definida. Essa política deve ser reconhecida pelo fato da cultura ser considerada uma das bases de desenvolvimento da sociedade, promovendo a identidade do povo, incentivando sua

⁹⁸“É um conjunto de valores, princípios, instrumentos e atitudes que guiam a ação do governo na condução das questões culturais” (REIS, 2003)

criação e participação, oferecendo um pilar sólido e multifacetado, no qual o respeito à diversidade é um pressuposto básico e primordial de existência de todos.

Observando uma retrospectiva histórica a respeito da gestão da cultura no Brasil, destaca-se que o país sempre esteve muito longe de seguir ou mesmo de possuir uma política cultural efetiva. Atualmente, os governos estaduais e municipais, em especial em São Paulo, costumam incluir em seus programas de governo planejamentos que chegam bem próximos ao que seria um verdadeiro projeto de política cultural, mas que dificilmente são colocados em prática. Quando são, não costumam ter continuidade nas gestões seguintes.

O grande problema acontece pelo fato de palavras, textos e promessas não corresponderem à realidade. A situação já melhorou muito até os dias atuais, porém, na maioria das vezes, depois de eleita, a maioria dos políticos, acaba colocando em prática outro tipo de atuação, que nem sempre corresponde à teoria elaborada em seus programas de governo.

Assim, devido ao fato de não apresentarmos uma política cultural efetiva, por conta talvez de uma falta de planejamento no setor, as leis de incentivo têm esse papel atualmente. Na verdade, elas deveriam ser apenas uma ferramenta a mais oferecida pelo Estado para permitir a viabilização de novos projetos, descentralizando e incentivando o empresariado brasileiro a investir em cultura. De qualquer modo, enquanto o governo não se estrutura na vertente de construir uma política cultural, que financia projetos sem possibilidades de sobrevivência no livre mercado, por exemplo, as leis de incentivo e os editais são os melhores instrumentos que podemos usufruir hoje em dia. Sem elas, inúmeros projetos culturais dificilmente seriam realizados, se não fosse a possibilidade de incentivo por meio das leis de renúncia fiscal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que há de mais nobre no homem é a cultura, que nada mais é do que o cultivo, no real significado da palavra. Deveríamos pensar em cultivar a beleza, a arte, a pintura, a dança, a música, ao invés de cultivar o dinheiro. A beleza é um atributo divino e a arte é a busca e a manifestação dessa beleza eterna. A arte é um poderoso meio de elevação e de renovação, a fonte dos mais puros prazeres da alma, que é por si mesma, plena de ensinamentos, de revelações e de luz.

Se só se pensa em ter, comprar e possuir cada vez mais e mais, acaba-se sem tempo para empregar tanto dinheiro. Dever-se-ia então, investir na cultura, pois é nesse ramo que o ser humano se completa, se encontra e aprende o significado de viver com liberdade, na sua mais pura essência. Já disse Dostoievski em seu livro *O Idiota*, que o mundo será salvo pela beleza. Aí está. A arte da dança é uma forma de manifestação do belo, por isso, deve ser mais aprofundada, mais ensinada, mais compreendida, mais incentivada e mais presente nas nossas vidas de maneira verdadeira, com sabedoria e amor.

Acredito que as artes são a coluna vertebral do ser humano, que fornece apoio e sustentação a todo o resto do corpo, por isso, é o que realmente importa. As posses, os bens materiais, a riqueza e a vaidade, menos interessam. No final das contas, o que fica conosco, é o que se tem no interior, o aprendizado, o conhecimento, a cultura, e não o que se possui, pois isso além de ser provisório, não enche a alma.

Nessa vertente e com essas colocações em mente, foi escolhido o tema da presente Monografia. Com o objetivo de traçar uma evolução histórica do ballet, com apoio do principal conceito abordado - Economia Criativa - e com auxílio de recursos como as leis de incentivo à cultura, chegou-se à conclusão do que precisa ser feito no século XXI para que o ballet se desenvolva em profundidade no Brasil. De antemão, é possível afirmar que o Brasil apresenta uma posição secundária em relação à cultura, tanto em termos de dotação orçamentária, quanto em termos do conhecimento efetivo sobre o setor.

A dança, que pode ser tida como a primeira manifestação do homem, produz a arte, exercita o corpo e a mente, integrando-os como se fossem apenas uma unidade singular que dança de maneira sincronizada. O ballet é base de aprendizado para qualquer tipo de dança, como o ballet moderno, o ballet contemporâneo, o jazz, o flamenco, o sapateado, a dança caráter e outras. A disciplina, a musicalidade, o equilíbrio, a responsabilidade, e a capacidade de superar limites são características dessa

arte clássica, que fazem do ballet uma atividade muito difícil, porém completa.

Os primeiros registros do ballet são da Itália e da França há mais de quinhentos anos, mas o seu treinamento formal data de 1661, quando o rei Luís XIV formou a Royal Academia de Dança. Grandes bailarinas como Carlota Grisi, Marie Taglioni, Fanny Elssler, Lucile Grahn e Fanny Cerrito, ficaram muito populares, principalmente no período dos ballets românticos (1830-1870). No final do século XIX, a França já não era mais o maior centro dessa arte, se deslocando para a Rússia. Foi o francês Marius Petipa, que deu início ao desenvolvimento do ballet clássico russo. O primeiro bailarino de projeção nesse país foi Michael Fokine, que com auxílio de Serge Diaghilev, deram novo impulso para o ballet. Herança essa que permanece viva e ativa até os dias de hoje no mundo todo.

A intenção ao produzir esta Monografia, foi traçar o desenvolvimento do ballet na França e na Itália até a metade do século XIX, na Rússia depois desse momento, nos Estados Unidos e no Brasil, quando essa arte começou a se desenvolver em ambos, finalizando nos dias de hoje. Para tratar do ballet atual, alguns conceitos foram abordados para que sustentado e com auxílio deles, o ballet pudesse encontrar meios, possibilidades e perspectivas para se desenvolver definitivamente no século XXI no Brasil.

A Economia Criativa é um conceito relativamente novo (1994), mas por meio dele, o ballet encontra mecanismos para adentrar-se na vida das pessoas de uma vez por todas. Como a cultura pode ser a grande alavanca de desenvolvimento econômico de um país, aliada à economia e à criatividade, pode reger negócios, buscando uma articulação da cultura com a iniciativa privada, o terceiro setor e as universidades, a fim de construir políticas públicas que promovam desenvolvimento por meio da criatividade. O conceito diz respeito à criação e produção de produtos e serviços que utilizam o conhecimento, a criatividade e o capital intelectual como principais recursos produtivos, abrangendo desde os produtos artesanais até as artes cênicas (ballet), artes visuais, multimídia e indústrias de software.

Como podemos perceber no decorrer do trabalho, o objetivo com base no cenário atual apresentado - que conta com a Economia Criativa, a Economia da Cultura, o Marketing Cultural, a Globalização, as Leis de Incentivo e os Editais – é encontrar maneiras de traçar as perspectivas para o ballet no Brasil no século XXI. Precisa-se expandir o interesse das empresas e do governo em produzir cultura, especificamente o ballet. As leis de incentivo à cultura contribuem para profissionalizar a cultura no País e,

por serem valiosas ferramentas cedidas pelo Estado abrem perspectivas para o maior desenvolvimento do ballet.

Ao observar o desenvolvimento histórico do ballet, especificamente na Rússia e nos Estados Unidos, é possível afirmar que o Brasil ainda precisa de mais apoio, tanto público como privado, para se desenvolver no século XXI. Acredito que um dos motivos por não termos isso com facilidade se deve à ausência de propagandas de divulgação suficientes, tanto de patrocinadores como do Estado. No Brasil, o apoio à cultura e à arte da dança não costuma ser contínuo, variando ao sabor dos ventos e interesses políticos. Ainda mais, devido a pouca aceitação do público, a baixa tolerância para assistir algo complexo como um ballet, pouco entendimento e a pouca educação, não se tem essa cultura inserida na maioria das mentalidades brasileiras, nem mesmo sensibilidade para tal atividade. Precisa-se assim, de mais qualidade na educação para maior aceitação e sensibilização do público, pois a sociedade educada como um todo se sensibiliza culturalmente.

De fato, o ballet é uma arte cara, tal como é a ópera, daí o caráter elitista que lhe atribuem. As companhias dependem de um grande orçamento e muitas delas não conseguem sobreviver devido ao alto custo, dependendo assim, dos cofres governamentais e não apenas da iniciativa privada. Vale ressaltar que isso não é um fenômeno do século XX e XXI, tendo em vista o papel que tiveram os reis na França e os tzares na Rússia para o desenvolvimento profissional do ballet. A exceção fica apenas para os Estados Unidos, onde as companhias sobrevivem de doações particulares e de fundações sustentadas por empresas, beneficiando-se de abatimento proporcional nos impostos. Em 1965 apenas, por meio da criação do *National Endowment for the Arts*, o governo americano passou a contribuir financeiramente para o sustento de algumas companhias.

Assim, devo constatar nesse momento, que a questão do dinheiro é fundamental, e que os países mais ricos são exatamente os que podem ter o ballet melhor. Os outros, ficam em uma posição periférica, por maiores que sejam os talentos, os projetos e a determinação, por isso, raramente um país pobre permite-se o luxo de manter uma grande companhia. De qualquer modo, existe a necessidade de um volume maior de recursos para os financiamentos públicos e privados, além de legislações específicas, regulação e outras ações que permitam a profissionalização dos responsáveis e a execução de projetos e leis que intensifiquem as produções culturais ligadas ao ballet.

À medida que o mundo se desenvolve, abre-se mais espaço para a cultura.

Quando a economia flui bem, apresentando resultados positivos, como é o caso do Brasil, no presente momento de 2010, as necessidades materiais podem mover-se para um plano secundário, dando espaço às necessidades culturais do ser humano. Nessa vertente está o ballet, que na minha visão, adentra assim, o quadro das necessidades antes secundárias e agora essenciais e primárias na vida do ser humano. Por isso, acredito que devido ao desenvolvimento econômico, há mais espaço para o ballet se desenvolver no século XXI, com o apoio na Economia Criativa. Vale ressaltar que o desenvolvimento econômico não necessariamente leva, mas estimula o desenvolvimento cultural, sendo condição necessária para o desenvolvimento da cultura.

Atualmente o Brasil não possui uma política cultural efetiva, sendo as leis de incentivo as melhores ferramentas para desenvolver a cultura. Também existem os editais, que fomentam a cultura, mas eles ainda não são de conhecimento total da população. Não há investimento suficiente para o ballet e os dados e pesquisas são escassos no segmento. Por isso, são apresentados possíveis projetos que podem melhorar essa situação no País, e é preciso também, disseminar e fortalecer o que já existe de incentivo hoje em dia.

Em suma, o ballet encontra um cenário favorável para se consolidar no conceito de Economia Criativa, que pode possibilitar uma maior disseminação do ballet, pelo fato de englobar economia e cultura de modo articulado, inspirando-se na criatividade para formar uma base estratégica com perspectivas positivas e promissoras para o século XXI no Brasil. Por essas razões, as leis de incentivo e os editais mais desenvolvidos e conhecidos por todos, além da estruturação de novos projetos, podem ajudar a melhorar efetivamente a situação do ballet no País.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHACAR, Dalal. *Ballet Arte Técnica Interpretação*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1980.

_____. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

AMERICAN BALLET THEATRE. São Paulo, 1996.

BAMBIRRA, Wanda. *Dançar & sonhar: a didática do ballet infantil*. Belo Horizonte: Inédita Editoria de Arte, 1993.

BARBOSA, Ana Mae. *A cumplicidade com as artes: o balé do IV Centenário*. São Paulo: SESC, 1998.

BARROS, J. M. de C. *Considerações sobre o estágio na formação do profissional de educação física*. Rio de Janeiro: Conselho, 2003.

BERTONI, Iris Gomes. *A dança e a Evolução*. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992.

BIDERMAN, Iara. “Força na Sapatilha”. Folha de São Paulo. 2008, Novembro, 27: Fitness, 6-8.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRAGA, Suzana. *Tatiana Leskova: Uma bailarina solta no mundo*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005.

BRANT, Leonardo. *Mercado Cultural*. São Paulo: Escrituras, 2002.

BURNS, E. M. *História da civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Globo v.1, 39ª edição, 1993.

CAMINADA, Eliana. *História da Dança: Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CROWLE, Pigeon. *Come to the Ballet*. London: Faber and Faber, 1957.

DENATALE, Douglas; WASSALL, Gregory H. *The Creative Economy: a new definition*. New England: New England Foundation for the Arts, 2007.

DENIS, Léon. *O Espiritismo na arte*. Rio de Janeiro: Celd, 2008.

DI DONATO, S. História da dança. *Revista Dançar*. Rio de Janeiro, v.1, 1994.

ELLISON, Nancy. *The Ballet Book: Learning and Appreciating the Secrets of Dance*. New York: Universe, 2003.

FARO, Antonio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

_____. Antônio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de Ballet e Dança*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

FÓRUM DE MARKETING - Discussões estratégicas de Marketing. A Questão das Leis de Incentivo à Cultura - 25/10/2004
http://www.heco.com.br/amplavisao/pdf/leis_de_incentivo.pdf

GARIBA, C. Dança escolar: uma linguagem possível na Educação Física. *Revista Digital, Buenos Aires*, Ano 10, n. 85, pág. 1, jun. 2005.

GARIMPO DE SOLUÇÕES. Disponível em: <http://www.garimposolucoes.com.br/>. Visitado em: mar. 2010.

HELD, David; MCGREW, Anthony. *Prós e contras da globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HOWKINS, John. *The Creative Economy: How people make money from ideas*. London: Penguin Books, 2007.

KEYNES, John M. *Essays in Persuasion*. New York: Norton, 1963.

KIROV BALLET. *Primeira turnê sul americana*. São Paulo, 1996.

LIEVEN, Prince Peter. *The Birth of Ballets-Russes*. New York: Dover Publications, 1973.

LIFAR, Serge. *La Danza*. Barcelona: Editorial Labor SA, 1968.

MACHADO NETO, Manoel Marcondes. *Marketing Cultural: das práticas à teoria*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2002.

MALANGA, E. B. *Comunicação e balê*. São Paulo: EDIMA, 1985.

MARIBEL, Portinari. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MARTIN, John. *The dance: the story of the dance told in pictures and text*. New York: Tudor Publishing Company, 1946.

MENDES, Miriam Garcia. *A dança*. São Paulo: Ática S.A, 1987.

MICHAUT, Pierre. *História do Ballet*. São Paulo: Edipe Artes Gráficas, 1971.

MOATTI, Jacques; SIRVIN, René. *Lês Grands Ballets du répertoire*. Montréal: Larousse, 1998.

MUYLARTE, Roberto. *Marketing Cultural e Comunicação Dirigida*. São Paulo: Globo, 1995.

NEW YORK CITY BALLET. *Primeira turnê brasileira*. São Paulo, 1997.

O QUEBRA NOZES. *O mais famoso espetáculo de Natal de todos os tempos*. Cisne Negro. São Paulo, 1998.

OPERA NACIONAL DE PARIS. *La Bayadère*. Opéra Bastille. Paris, 2001.

PEREIRA, et al. Dança na escola: desenvolvendo a emoção e o pensamento. *Revista Kinesis*, Porto Alegre, n. 25, p.60- 61, 2001.

RAMOS, José Maria Rodriguez. *Lionel Robbins: Contribuição para a Metodologia da Economia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Thomsom, 2003.

_____. Ana Carla Fonseca. *Economia criativa: como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

_____. Ana Carla Fonseca. *Economia da Cultura e desenvolvimento sustentável*. São Paulo: Manole Ltda, 2007.

REVISTA DANÇA BRASIL, diretor Ivan Grandi. Ano XIX – Junho 2010

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense s/a, 1983.

SHIMIZU, C. M. U. HÚNGARO, E. M., SOLAZZI, J. L. *Ensino da dança: reflexões para construção de uma pedagogia emancipatória*. Anais do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais.

SARKOVAS, Y. *Marketing Cultural: um investimento com qualidade*. São Paulo: Informações Culturais, 1998.

STEINHIBER, J. Dança para acabar com a discussão. *Conselho Federal de Educação Física- CONFEF*, Rio de Janeiro, n.5p. 8, nov/dez.2000.

UNITED NATIONS. *Creative Economy Report 2008*. Copyright United Nations, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ANEXO I

IMAGENS

Tutu, nome dado ao vestuário típico utilizado pelas bailarinas clássicas. Com as pernas de fora, o *tutu* valoriza os movimentos, exprimindo leveza e beleza.



As sapatilhas de ponta são duras, feitas de gesso na parte dos dedos. Elas possibilitam a bailarina ficar literalmente na ponta dos dedos.



As sapatilhas de meia ponta são flexíveis, utilizadas para iniciantes. Evitam o contato direto dos dedos com o chão, pois elas não permitem que a bailarina suba nas pontas dos dedos.



ANEXO II

GLOSSÁRIO DOS TERMOS

ADÁGIO: Derivado do italiano lentamente. Sequência de movimentos lentos, porém ligados. Auxilia no desenvolvimento da graça, do equilíbrio e do senso de harmonia e beleza das linhas.

AIR, EN L': No ar. Termo adicional para especificar que o movimento a ser efetuado pela perna é no ar, fora do chão.

À LA SECONDE: Para a segunda posição.

ALLEGRO: Vivo, esperto. Para todos os movimentos brilhantes e vivos.

ALLONGÉ: Alongado. Usado para indicar a posição em que o corpo, no movimento que executa, alonga sua linha ao máximo em relação ao chão.

ARABESQUE : Arabesco. Palavra originária do árabe significando ornamento. Faz-se com uma perna no chão e outra no ar, geralmente à 90 graus.

ARRIÈRE (EN): Para trás. Termo indica que o movimento será feito para trás.

ASSEMBLÉ: Unido. Dá-se um salto para cima e ao cair, cai-se com as duas pernas ao mesmo tempo em quinta posição.

À TERRE: No chão.

ATTITUDE: Atitude. Indica a posição na qual o corpo é sustentado por uma perna, enquanto a outra está levantada atrás ou na frente, com o joelho dobrado.

AVANT EN: Para frente. Termo indica que o movimento será feito para frente.

BALANCÉ OU PAS DE VALSE: Balanceado. É um passo que oscila de um lado para outro.

BALLON : Balão, bola. Significa a habilidade do bailarino se manter no ar durante o salto, assim como sua elasticidade, sendo esta comparada ao movimento de uma bola ao tocar ao chão e voltar ao ar.

BRÁS BAS: Braços embaixo. É uma posição dos braços com a qual todas as outras posições se iniciam. É uma posição de descanso para os braços entre os exercícios.

BATTEMENT: Literalmente traduzido significa um movimento de batida.

BATTEMENT FRAPPÉ: Frappé significa bater. Deve-se golpear a almofada da planta do pé e tocar a superfície do chão quando a perna se estende para a posição aberta.

BATTEMENT GLISSÉ: Glissé significa deslizar. O pé desliza com energia suficiente para erguer a ponta do pé um pouco acima do chão.

BATTERIE: Bateria. Termo dos movimentos em que as pernas batem no ar.

BOURRÉE, PAS DE: Bourrée é o nome de uma dança folclórica das províncias de Auvergne e Berri. Sua conexão com os pas de bourrée do ballet clássico é obscura, tendo sido introduzido, com certa estilização, por alguns coreógrafos contemporâneos. É um passo de locomoção com três movimentos de pernas independente da direção.

BRISÉ: Quebrado. Passo de pequena bateria. É essencialmente um pequeno assemblée batido que troca as pernas.

CABRIOLE: Derivado do italiano capriola. Cabra. As duas pernas batem juntas no ar em abrem voltando ao chão.

CAMBRÉ: Arqueado. É a dobra do corpo, da cintura para cima, em qualquer direção.

CHANGEMENTE: Salto em que se trocam os pés. Significa mudança ou troca.

CHAINÉ ou **DEBOULÉS**: Encadeado. Uma série de voltas rápidas, de um pé para o outro, na primeira posição na ponta ou na meia ponta.

CHANGÉ: Trocado ou **PAS CHANGÉ**: sem trocar. Termo para ser adicionado a qualquer passo que possa ser feito destas formas, ou seja, trocando de pernas ou não, durante sua execução.

CHAT, PAS DE: Passo de gato. É feito com as duas pernas dobradas no ar ao mesmo tempo.

CHEVAL, PAS DE: Passo de cavalo. Salto parecido com o jeté, porém a perna da frente sai dobrada como se fosse um cavalo ciscando o chão com uma pata.

COTÉ, DE: Ao lado. Não é um passo; este termo, quando adicionado a qualquer passo ou exercício, significa que deve ser executado ao lado.

COU DE PIED – SUR LE: Peito do pé. Sobre o peito do pé. Quando um dos pés se encontra sobre o tornozelo da outra perna.

COUPÉ: Cortado. Um passo de ligação usado para transferir o peso do corpo de uma perna para a outra; basicamente consiste apenas em colocar um pé no chão, enquanto se eleva o outro.

COURU, PAS: Corrido. Um passo corrido é frequentemente usado para ganhar impulso para um grande pulo tal como um grand jeté. É composto de três passos corridos seguido do passo para o qual serve de trampolim.

CROISÉ: Cruzado. Uma das oitos direções do corpo do bailarino em relação ao palco e ao espaço circundante.

DEDANS, EN: Para dentro. Indica que o movimento da perna é feito numa direção circular de trás para frente.

DEGAGÉ: Afastado. Posição em que o bailarino se encontra sobre uma perna, com a outra afastada, ponta esticada, em frente, ao lado ou atrás. É o termo que se aplica ao movimento da perna e do pé quando se deslocam de uma posição fechada para uma posição aberta.

DEHORS, EN: Para fora. Indica que o movimento da perna é feito em direção circular da frente para trás.

DEMI-BRÁS: Meio braço. Posição dos braços entre a 1ª e a 2ª posição com as palmas das mãos ligeiramente voltadas para cima.

DEMI: Meio, metade. Qualquer posição ou passo efetuado de maneira pequena ou pela metade.

DERRIÈRE: Atrás. Qualquer passo, exercício ou posição executados atrás, isto é, com a perna fazendo o movimento atrás da outra ou então fechando atrás.

DESSOUS: Embaixo. Qualquer passo executado com a perna de ação passando atrás da outra.

DESSUS: Em cima. Qualquer passo que quando executado, a perna que comanda a ação passa na frente da outra.

DETOURNÉ: Desviado. É uma volta do corpo, inteira ou apenas meia, para o lado da perna de trás, em 5ª posição, na ponta ou meia ponta.

DEUX, PAS DE: Passo de dois (ou passo a dois). Uma dança para duas pessoas.

DEVANT: Em frente. Termo relacionado a qualquer passo ou exercício que é executado em frente, isto é, com a perna fazendo o movimento em frente da outra, ou então fechando na frente.

DEVELOPPÉ: Desenvolvido. O bailarino inicia o movimento sur le cou de pied, subindo lentamente pela perna de sustentação até chegar ao retiré, estendendo a perna na frente, lado ou atrás.

ECARTÉ: Separado ou afastado. Uma perna é esticada para a 2ª posição com o corpo ligeiramente desviado da posição frontal ao público e a cabeça voltada por sobre o ombro.

ECHAPPÉ: Escapado. Um pulo de 5ª posição, abrindo as pernas no ar para a 2ª ou 4ª posição, caindo em demi plié, e em seguida pulando de novo para fechar, de volta a posição inicial. Pode ser feito também sobre as pontas, sem o pulo, fazendo-se apenas um relevé para atingir a posição aberta.

ELEVÉ ou ELEVER: Subido. Subir na meia ponta ou na ponta.

EMBOITÉ: Encaixado, interligado. É um passo de 5ª posição, na ponta ou meia ponta, em que os pés, abrindo ligeiramente ao lado, vêm fechando em frente (ou atrás), como um caminhar para frente ou para atrás, em 5ª posição.

EN FACE: De frente. Uma das posições do corpo, quando o bailarino está bem de frente para o público.

ENTRECHAT: Entrelaçar. Um salto no ar em que o bailarino no, ar, cruza as pernas uma, duas ou três vezes.

ENTRELACÉ: Preparação em degagé ouverte derrière ligeiramente a perna esquerda enquanto a direita faz demi plié e dar um passo para trás em diagonal, passando o peso do corpo para cima da perna esquerda; co a perna direita fazendo um gran battement devant, virando o corpo de frente para a diagonal, a esquerda em demi plié; dar um salto para cima, completando a volta com o corpo, enquanto joga a perna esquerda em battement derrière; cair sobre a direita em demi plié, deixando a esquerda em arabesque.

ÉPAULEMENT: De ombro, com ombro. Uma posição em que um ombro está mais avançado do que o outro.

FAILLI: Falhado. Passo em que a bailarina, saindo da 5ª posição atrás, dá um salto, abrindo ligeiramente a perna de trás, e caindo sobre a da frente, passa a de trás, pela 1ª posição, para a frente, terminando numa 4ª posição allongée.

FERMÉ : Fechado, fechar.

FLECHE, TEMPS DE: Tempo de flexa. Levanta-se uma perna em 4ª posição em frente, pula-se com a outra, caindo sobre a perna que estava no ar, a outra levantando em frente em 4ª posição, devant, abrindo em developpé, terminando em 5ª posição no demi plié.

FLIC-FLAC: Um passo em que a perna abre em 2ª posição em degagé e fecha, num movimento seco e raspando o chão com a sola dos dedos, primeiro em frente ao cou de pied da perna de sustentação, voltando a subir degagé à 2ª posição e depois repete o mesmo movimento de "raspar" no cou de pied atrás, tornando a abrir degagé na 2ª posição (flic-flac en dedans) ou, ao contrário, primeiro atrás e depois na frente (flic-flac en dehors).

FONDU: Fundido, desmanchado ou derretido. É o demi plié em uma perna só.

FOUETTÉ EM TOURNANT: Partindo da posição: pé esquerdo na frente, semidobrado, executar: I. Girar na perna esquerda efetuando um giro para fora; II. e III. Livrar a perna direita e dobrar vigorosamente a perna direita, pé direito atrás do joelho; IV. Efetuar de novo uma volta durante a qual o pé direito coloca-se no joelho e continuar o movimento. Bailarinas profissionais dever executar o movimento 32 vezes seguidas. Foram realizados pela primeira vez por Mathilde Kshesinskaya, primeira bailarina do Ballet Imperial Russo em 1906.

GLISSADE: Escorregadela. É um passo deslizante que se mantém rente ao chão, executado em qualquer direção (em geral um passo de ligação).

GLISSÉ: Escorregado. Termo adicional para o battement, quando é feito com a ponta do pé ligeiramente fora do chão. Também usado para qualquer passo em que seja importante "escorregar" o pé pelo chão ao executar o movimento.

GRAN JETÉ: Significa lançar. Grande salto. É um grande salto, para diante, de uma perna para a outra.

GRAN PAS DE DEUX: Dança a dois. Diferente do pas de deux simples que tem uma estrutura definida. Em regra geral o grand pas de deux divide-se em cinco partes: Entrée, Adage, Variation para o bailarino, Variation para a bailarina e a Coda, na qual os dois dançam juntos.

JETÉS: Jogados. É um pequeno salto alternado numa perna ou em outra, sendo que a perna que está fora do chão fica em posição de cou de pied.

L'AIR: No ar. Movimentos feitos no ar.

MANÉGE: Picadeiro. Indica a forma em que o bailarino executa os tours, quando estes são feitos ao redor do palco, como se circundasse um picadeiro imaginário.

PAS: Passo. Um único movimento de perna, quando no ato de andar ou dançar.

PASSÉ: Passado. Termo relacionado a certos passos, quando estes são feitos "passando" de trás para frente ou vice-versa.

PIROUETTE: Pirueta. Girar em uma perna só.

PLIÉ: Dobrado. Flexão dos joelhos em qualquer posição.

POR DE BRAS: Movimento de braços.

PROMENADE: Passeio, uma volta lenta dada sobre um pé (toda a planta no chão ou na ponta, neste último caso com a ajuda de um bailarino).

RELEVÉ: Elevado. Subida do corpo para a meia ponta ou ponta de uma ou das duas pernas. O relevé difere da simples subida por ser antecedido de um demi plié e tem que ser executado com um ligeiro impulso para cima, havendo também deslocamento da sola dos dedos para onde se encontrava o arco do pé.

RETIRÉ: Retirado ou retraído.

REVERENCE: Reverência. Faz-se no final da aula, apresentação.

RONDS DE JAMBE: Roda da perna. Movimento circular da perna em dedant ou em dehors. É executado em um movimento rotativo a partir da bacia, porém sem o deslocamento desta, a perna deve estar livre de peso.

SAUTÉ: Saltado. Termo adicional usado para alguns passos que podem ser feitos também pulados.

SECONDE, À LA: Para a 2ª posição.

SISSONE: Passo em que as duas pernas saem do chão ao mesmo tempo, caindo sobre uma só, fechando a outra depois.

SOUTENU: Sustentado.

TENDU: Tenso ou esticado.

TERRE, A: No chão. Passos executados no chão.

TOMBÉ: Caído. Quando uma perna se encontra em extensão (na frente ao lado ou atrás) e a bailarina transfere o corpo para cima desta, como uma caída, no demi plié. A

perna que estava em extensão deve tocar o chão na extensão máxima que possa ser alcançada, isto é, longe, como se estivesse transpondo um obstáculo.

TOUR: Volta. O mesmo que pirueta. Em geral as grandes piruetas são mais comumente chamadas tours. Exemplo: pirueta en attitude ou tour en attitude.

TOUR EN L'AIR: Giro no ar. Salto em que há um ou mais giros no ar antes da descida. Em geral passo para o bailarino homem.

VARIATION: Variação. Dança a um no ballet clássico.

VOLÉE: Indica que um passo específico deve ser dado com um movimento de voo.

ANEXO III

LEGISLAÇÃO LEI ROUANET

Presidência da República Casa Civil

Subchefia para Assuntos Jurídicos

LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991.

Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte lei:

CAPÍTULO I

Disposições Preliminares

Art. 1º Fica instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor de modo a:

I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;

II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;

III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;

IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;

V - salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;

VI - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

VII - desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;

VIII - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;

IX - priorizar o produto cultural originário do País.

Art. 2º O Pronac será implementado através dos seguintes mecanismos:

I - Fundo Nacional da Cultura (FNC);

II - Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart);

III - Incentivo a projetos culturais.

Parágrafo único. Os incentivos criados pela presente lei somente serão concedidos a projetos culturais que visem a exibição, utilização e circulação públicas dos bens culturais deles resultantes, vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a circuitos privados ou a coleções particulares.

Art. 3º Para cumprimento das finalidades expressas no art. 1º desta lei, os projetos culturais em cujo favor serão captados e canalizados os recursos do Pronac atenderão, pelo menos, um dos seguintes objetivos:

I - incentivo à formação artística e cultural, mediante:

- a) concessão de bolsas de estudo, pesquisa e trabalho, no Brasil ou no exterior, a autores, artistas e técnicos brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil;
- b) concessão de prêmios a criadores, autores, artistas, técnicos e suas obras, filmes, espetáculos musicais e de artes cênicas em concursos e festivais realizados no Brasil;
- c) instalação e manutenção de cursos de caráter cultural ou artístico, destinados à formação, especialização e aperfeiçoamento de pessoal da área da cultura, em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos;

II - fomento à produção cultural e artística, mediante:

- a) produção de discos, vídeos, obras cinematográficas de curta e média metragem e filmes documentais, preservação do acervo cinematográfico bem assim de outras obras de reprodução videofonográfica de caráter cultural; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- b) edição de obras relativas às ciências humanas, às letras e às artes;
- c) realização de exposições, festivais de arte, espetáculos de artes cênicas, de música e de folclore;
- d) cobertura de despesas com transporte e seguro de objetos de valor cultural destinados a exposições públicas no País e no exterior;
- e) realização de exposições, festivais de arte e espetáculos de artes cênicas ou congêneres;

III - preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico, mediante:

- a) construção, formação, organização, manutenção, ampliação e equipamento de museus, bibliotecas, arquivos e outras organizações culturais, bem como de suas coleções e acervos;

b) conservação e restauração de prédios, monumentos, logradouros, sítios e demais espaços, inclusive naturais, tombados pelos Poderes Públicos;

c) restauração de obras de artes e bens móveis e imóveis de reconhecido valor cultural;

d) proteção do folclore, do artesanato e das tradições populares nacionais;

IV - estímulo ao conhecimento dos bens e valores culturais, mediante:

a) distribuição gratuita e pública de ingressos para espetáculos culturais e artísticos;

b) levantamentos, estudos e pesquisas na área da cultura e da arte e de seus vários segmentos;

c) fornecimento de recursos para o FNC e para fundações culturais com fins específicos ou para museus, bibliotecas, arquivos ou outras entidades de caráter cultural;

V - apoio a outras atividades culturais e artísticas, mediante:

a) realização de missões culturais no país e no exterior, inclusive através do fornecimento de passagens;

b) contratação de serviços para elaboração de projetos culturais;

c) ações não previstas nos incisos anteriores e consideradas relevantes pelo Ministro de Estado da Cultura, consultada a Comissão Nacional de Apoio à Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

CAPÍTULO II

Do Fundo Nacional da Cultura (FNC)

Art. 4º Fica ratificado o Fundo de Promoção Cultural, criado pela Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, que passará a denominar-se Fundo Nacional da Cultura (FNC), com o objetivo de captar e destinar recursos para projetos culturais compatíveis com as finalidades do Pronac e de:

I - estimular a distribuição regional equitativa dos recursos a serem aplicados na execução de projetos culturais e artísticos;

II - favorecer a visão interestadual, estimulando projetos que explorem propostas culturais conjuntas, de enfoque regional;

III - apoiar projetos dotados de conteúdo cultural que enfatizem o aperfeiçoamento profissional e artístico dos recursos humanos na área da cultura, a criatividade e a diversidade cultural brasileira;

IV - contribuir para a preservação e proteção do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

V - favorecer projetos que atendam às necessidades da produção cultural e aos interesses da coletividade, aí considerados os níveis qualitativos e quantitativos de

atendimentos às demandas culturais existentes, o caráter multiplicador dos projetos através de seus aspectos sócio-culturais e a priorização de projetos em áreas artísticas e culturais com menos possibilidade de desenvolvimento com recursos próprios.

§ 1o O FNC será administrado pelo Ministério da Cultura e gerido por seu titular, para cumprimento do Programa de Trabalho Anual, segundo os princípios estabelecidos nos artigos.

1o e 3o. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2o Os recursos do FNC somente serão aplicados em projetos culturais após aprovados, com parecer do órgão técnico competente, pelo Ministro de Estado da Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3o Os projetos aprovados serão acompanhados e avaliados tecnicamente pelas entidades supervisionadas, cabendo a execução financeira à SEC/PR.

§ 4o Sempre que necessário, as entidades supervisionadas utilizarão peritos para análise e parecer sobre os projetos, permitida a indenização de despesas com o deslocamento, quando houver, e respectivos pró-labore e ajuda de custos, conforme ficar definido no regulamento.

§ 5o O Secretário da Cultura da Presidência da República designará a unidade da estrutura básica da SEC/PR que funcionará como secretaria executiva do FNC.

§ 6o Os recursos do FNC não poderão ser utilizados para despesas de manutenção administrativa do Ministério da Cultura, exceto para a aquisição ou locação de equipamentos e bens necessários ao cumprimento das finalidades do Fundo. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 7o Ao término do projeto, a SEC/PR efetuará uma avaliação final de forma a verificar a fiel aplicação dos recursos, observando as normas e procedimentos a serem definidos no regulamento desta lei, bem como a legislação em vigor.

§ 8o As instituições públicas ou privadas receptoras de recursos do FNC e executoras de projetos culturais, cuja avaliação final não for aprovada pela SEC/PR, nos termos do parágrafo anterior, ficarão inabilitadas pelo prazo de três anos ao recebimento de novos recursos, ou enquanto a SEC/PR não proceder a reavaliação do parecer inicial.

Art. 5o O FNC é um fundo de natureza contábil, com prazo indeterminado de duração, que funcionará sob as formas de apoio a fundo perdido ou de empréstimos reembolsáveis, conforme estabelecer o regulamento, e constituído dos seguintes recursos:

I - recursos do Tesouro Nacional;

II - doações, nos termos da legislação vigente;

III - legados;

IV - subvenções e auxílios de entidades de qualquer natureza, inclusive de organismos internacionais;

V - saldos não utilizados na execução dos projetos a que se referem o Capítulo IV e o presente capítulo desta lei;

VI - devolução de recursos de projetos previstos no Capítulo IV e no presente capítulo desta lei, e não iniciados ou interrompidos, com ou sem justa causa;

VII - um por cento da arrecadação dos Fundos de Investimentos Regionais, a que se refere a Lei nº 8.167, de 16 de janeiro de 1991, obedecida na aplicação a respectiva origem geográfica regional;

VIII - Três por cento da arrecadação bruta dos concursos de prognósticos e loterias federais e similares cuja realização estiver sujeita a autorização federal, deduzindo-se este valor do montante destinados aos prêmios; (Redação dada pela Lei nº 9.999, de 2000)

IX - reembolso das operações de empréstimo realizadas através do fundo, a título de financiamento reembolsável, observados critérios de remuneração que, no mínimo, lhes preserve o valor real;

X - resultado das aplicações em títulos públicos federais, obedecida a legislação vigente sobre a matéria;

XI - conversão da dívida externa com entidades e órgãos estrangeiros, unicamente mediante doações, no limite a ser fixado pelo Ministro da Economia, Fazenda e Planejamento, observadas as normas e procedimentos do Banco Central do Brasil;

XII - saldos de exercícios anteriores; XIII recursos de outras fontes.

Art. 6º O FNC financiará até oitenta por cento do custo total de cada projeto, mediante comprovação, por parte do proponente, ainda que pessoa jurídica de direito público, da circunstância de dispor do montante remanescente ou estar habilitado à obtenção do respectivo financiamento, através de outra fonte devidamente identificada, exceto quanto aos recursos com destinação especificada na origem.

§ 1º (Vetado)

§ 2º Poderão ser considerados, para efeito de totalização do valor restante, bens e serviços oferecidos pelo proponente para implementação do projeto, a serem devidamente avaliados pela SEC/PR.

Art. 7º A SEC/PR estimulará, através do FNC, a composição, por parte de instituições financeiras, de carteiras para financiamento de projetos culturais, que levem em conta o caráter social da iniciativa, mediante critérios, normas, garantias e taxas de juros especiais a serem aprovados pelo Banco Central do Brasil.

CAPÍTULO III

Dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart)

Art. 8º Fica autorizada a constituição de Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), sob a forma de condomínio, sem personalidade jurídica, caracterizando comunhão de recursos destinados à aplicação em projetos culturais e artísticos.

Art. 9º São considerados projetos culturais e artísticos, para fins de aplicação de recursos do FICART, além de outros que venham a ser declarados pelo Ministério da Cultura:

(Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

I - a produção comercial de instrumentos musicais, bem como de discos, fitas, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fonovideográficas;

II - a produção comercial de espetáculos teatrais, de dança, música, canto, circo e demais atividades congêneres;

III - a edição comercial de obras relativas às ciências, às letras e às artes, bem como de obras de referência e outras de cunho cultural;

IV - construção, restauração, reparação ou equipamento de salas e outros ambientes destinados a atividades com objetivos culturais, de propriedade de entidades com fins lucrativos;

V - outras atividades comerciais ou industriais, de interesse cultural, assim consideradas pelo Ministério da Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 10. Compete à Comissão de Valores Mobiliários, ouvida a SEC/PR, disciplinar a constituição, o funcionamento e a administração dos Ficart, observadas as disposições desta lei e as normas gerais aplicáveis aos fundos de investimento.

Art. 11. As quotas dos Ficart, emitidas sempre sob a forma nominativa ou escritural, constituem valores mobiliários sujeitos ao regime da Lei nº 6.385, de 7 de dezembro de 1976.

Art. 12. O titular das quotas de Ficart:

I - não poderá exercer qualquer direito real sobre os bens e direitos integrantes do patrimônio do fundo;

II - não responde pessoalmente por qualquer obrigação legal ou contratual, relativamente aos empreendimentos do fundo ou da instituição administradora, salvo quanto à obrigação de pagamento do valor integral das quotas subscritas.

Art. 13. A instituição administradora de Ficart compete:

I - representá-lo ativa e passivamente, judicial e extrajudicialmente;

II - responder pessoalmente pela evicção de direito, na eventualidade da liquidação deste.

Art. 14. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos pelos Ficart ficam isentos do imposto sobre operações de crédito, câmbio e seguro, assim como do imposto sobre renda e proventos de qualquer natureza. (Vide Lei nº 8.894, de 1994)

Art. 15. Os rendimentos e ganhos de capital distribuídos pelos Ficart, sob qualquer forma, sujeitam-se à incidência do imposto sobre a renda na fonte à alíquota de vinte e cinco por cento.

Parágrafo único. Ficam excluídos da incidência na fonte de que trata este artigo, os rendimentos distribuídos a beneficiário pessoas jurídica tributada com base no lucro real, os quais deverão ser computados na declaração anual de rendimentos.

Art. 16. Os ganhos de capital auferidos por pessoas físicas ou jurídicas não tributadas com base no lucro real, inclusive isentas, decorrentes da alienação ou resgate de quotas dos Ficart, sujeitam-se à incidência do imposto sobre a renda, à mesma alíquota prevista para a tributação de rendimentos obtidos na alienação ou resgate de quotas de fundos mútuos de ações.

§ 1º Considera-se ganho de capital a diferença positiva entre o valor de cessão ou resgate da quota e o custo médio atualizado da aplicação, observadas as datas de aplicação, resgate ou cessão, nos termos da legislação pertinente.

§ 2º O ganho de capital será apurado em relação a cada resgate ou cessão, sendo permitida a compensação do prejuízo havido em uma operação com o lucro obtido em outra, da mesma ou diferente espécie, desde que de renda variável, dentro do mesmo exercício fiscal.

§ 3º O imposto será pago até o último dia útil da primeira quinzena do mês subsequente àquele em que o ganho de capital foi auferido.

§ 4º Os rendimentos e ganhos de capital a que se referem o caput deste artigo e o artigo anterior, quando auferidos por investidores residentes ou domiciliados no exterior, sujeitam-se à tributação pelo imposto sobre a renda, nos termos da legislação aplicável a esta classe de contribuintes.

Art. 17. O tratamento fiscal previsto nos artigos precedentes somente incide sobre os rendimentos decorrentes de aplicações em Ficart que atendam a todos os requisitos previstos na presente lei e na respectiva regulamentação a ser baixada pela Comissão de Valores Mobiliários.

Parágrafo único. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos por Ficart, que deixem de atender aos requisitos específicos desse tipo de fundo, sujeitar-se-ão à tributação prevista no artigo 43 da Lei nº 7.713, de 22 de dezembro de 1988.

CAPÍTULO IV

Do Incentivo a Projetos Culturais

Art. 18. Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, como através de contribuições ao FNC, nos termos do art. 5º, inciso II, desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no art. 1º desta Lei. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 1º Os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias efetivamente despendidas nos projetos elencados no § 3º, previamente aprovados pelo Ministério da Cultura, nos limites e nas condições estabelecidos na legislação do imposto de renda vigente, na forma de: (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

a) doações; e (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)

b) patrocínios. (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2º As pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real não poderão deduzir o valor da doação ou do patrocínio referido no parágrafo anterior como despesa operacional. (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3º As doações e os patrocínios na produção cultural, a que se refere o § 1º, atenderão exclusivamente aos seguintes segmentos: (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

a) artes cênicas; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

b) livros de valor artístico, literário ou humanístico; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

c) música erudita ou instrumental; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

d) exposições de artes visuais; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

e) doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

f) produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual; e (Incluída pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

g) preservação do patrimônio cultural material e imaterial. (Incluída pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

Art. 19. Os projetos culturais previstos nesta Lei serão apresentados ao Ministério da Cultura, ou a quem este delegar atribuição, acompanhados do orçamento analítico, para aprovação de seu enquadramento nos objetivos do PRONAC. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 1º O proponente será notificado dos motivos da decisão que não tenha aprovado o projeto, no prazo máximo de cinco dias. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2º Da notificação a que se refere o parágrafo anterior, caberá pedido de reconsideração ao Ministro de Estado da Cultura, a ser decidido no prazo de sessenta dias. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3º (Vetado)

§ 4º (Vetado)

§ 5º (Vetado)

§ 6º A aprovação somente terá eficácia após publicação de ato oficial contendo o título do projeto aprovado e a instituição por ele responsável, o valor autorizado para obtenção de doação ou patrocínio e o prazo de validade da autorização.

§ 7º O Ministério da Cultura publicará anualmente, até 28 de fevereiro, o montante dos recursos autorizados pelo Ministério da Fazenda para a renúncia fiscal no exercício anterior, devidamente discriminados por beneficiário. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 8º Para a aprovação dos projetos será observado o princípio da não-concentração por segmento e por beneficiário, a ser aferido pelo montante de recursos, pela quantidade de projetos, pela respectiva capacidade executiva e pela disponibilidade do valor absoluto anual de renúncia fiscal. (Incluído pela Lei nº 9.874, 1999)

Art. 20. Os projetos aprovados na forma do artigo anterior serão, durante sua execução, acompanhados e avaliados pela SEC/PR ou por quem receber a delegação destas atribuições.

§ 1º A SEC/PR, após o término da execução dos projetos previstos neste artigo, deverá, no prazo de seis meses, fazer uma avaliação final da aplicação correta dos recursos recebidos, podendo inabilitar seus responsáveis pelo prazo de até três anos.

§ 2º Da decisão a que se refere o parágrafo anterior, caberá pedido de reconsideração ao Ministro de Estado da Cultura, a ser decidido no prazo de sessenta dias. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3º O Tribunal de Contas da União incluirá em seu parecer prévio sobre as contas do Presidente da República análise relativa a avaliação de que trata este artigo.

Art. 21. As entidades incentivadoras e captadoras de que trata este Capítulo deverão comunicar, na forma que venha a ser estipulada pelo Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento, e SEC/PR, os aportes financeiros realizados e recebidos, bem como as entidades captadoras efetuar a comprovação de sua aplicação.

Art. 22. Os projetos enquadrados nos objetivos desta lei não poderão ser objeto de apreciação subjetiva quanto ao seu valor artístico ou cultural.

Art. 23. Para os fins desta lei, considera-se:

I - (Vetado)

II - patrocínio: a transferência de numerário, com finalidade promocional ou a cobertura, pelo contribuinte do imposto sobre a renda e proventos de qualquer natureza, de gastos, ou a utilização de bem móvel ou imóvel do seu patrimônio, sem a transferência de domínio, para a realização, por outra pessoa física ou jurídica de atividade cultural com ou sem finalidade lucrativa prevista no art. 3º desta lei.

§ 1º Constitui infração a esta Lei o recebimento pelo patrocinador, de qualquer vantagem financeira ou material em decorrência do patrocínio que efetuar.

§ 2º As transferências definidas neste artigo não estão sujeitas ao recolhimento do Imposto sobre a Renda na fonte.

Art. 24. Para os fins deste Capítulo, equiparam-se a doações, nos termos do regulamento:

I - distribuições gratuitas de ingressos para eventos de caráter artístico-cultural por pessoa jurídica a seus empregados e dependentes legais;

II - despesas efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas com o objetivo de conservar, preservar ou restaurar bens de sua propriedade ou sob sua posse legítima, tombados pelo Governo Federal, desde que atendidas as seguintes disposições:

a) preliminar definição, pelo Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC, das normas e critérios técnicos que deverão reger os projetos e orçamentos de que trata este inciso;

b) aprovação prévia, pelo IBPC, dos projetos e respectivos orçamentos de execução das obras;

c) posterior certificação, pelo referido órgão, das despesas efetivamente realizadas e das circunstâncias de terem sido as obras executadas de acordo com os projetos aprovados.

Art. 25. Os projetos a serem apresentados por pessoas físicas ou pessoas jurídicas, de natureza cultural para fins de incentivo, objetivarão desenvolver as formas de expressão, os modos de criar e fazer, os processos de preservação e proteção do patrimônio cultural brasileiro, e os estudos e métodos de interpretação da realidade cultural, bem como contribuir para propiciar meios, à população em geral, que permitam o conhecimento dos bens de valores artísticos e culturais, compreendendo, entre outros, os seguintes segmentos:

I – teatro, dança, circo, ópera, mímica e congêneres;

II - produção cinematográfica, videográfica, fotográfica, discográfica e congêneres;

III - literatura, inclusive obras de referência;

IV - música;

V - artes plásticas, artes gráficas, gravuras, cartazes, filatelia e outras congêneres;

VI - folclore e artesanato;

VII - patrimônio cultural, inclusive histórico, arquitetônico, arqueológico, bibliotecas, museus, arquivos e demais acervos;

VIII - humanidades; e

IX - rádio e televisão, educativas e culturais, de caráter não-comercial.

Parágrafo único. Os projetos culturais relacionados com os segmentos do inciso II deste artigo deverão beneficiar exclusivamente as produções independentes, bem como as produções culturais-educativas de caráter não comercial, realizadas por empresas de rádio e televisão. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 26. O doador ou patrocinador poderá deduzir do imposto devido na declaração do

Imposto sobre a Renda os valores efetivamente contribuídos em favor de projetos culturais aprovados de acordo com os dispositivos desta Lei, tendo como base os seguintes percentuais: (Vide arts. 5º e 6º, Inciso II da Lei nº 9.532 de, 1997)

I - no caso das pessoas físicas, oitenta por cento das doações e sessenta por cento dos patrocínios;

II - no caso das pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real, quarenta por cento das doações e trinta por cento dos patrocínios.

§ 1º A pessoa jurídica tributada com base no lucro real poderá abater as doações e patrocínios como despesa operacional.

§ 2º O valor máximo das deduções de que trata o caput deste artigo será fixado anualmente pelo Presidente da República, com base em um percentual da renda tributável das pessoas físicas e do imposto devido por pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real.

§ 3º Os benefícios de que trata este artigo não excluem ou reduzem outros benefícios, abatimentos e deduções em vigor, em especial as doações a entidades de utilidade pública efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas.

§ 4º (VETADO)

§ 5º O Poder Executivo estabelecerá mecanismo de preservação do valor real das contribuições em favor de projetos culturais, relativamente a este Capítulo.

Art. 27. A doação ou o patrocínio não poderá ser efetuada a pessoa ou instituição vinculada ao agente.

§ 1º Consideram-se vinculados ao doador ou patrocinador:

- a) a pessoa jurídica da qual o doador ou patrocinador seja titular, administrador, gerente, acionista ou sócio, na data da operação, ou nos doze meses anteriores;
- b) o cônjuge, os parentes até o terceiro grau, inclusive os afins, e os dependentes do doador ou patrocinador ou dos titulares, administradores, acionistas ou sócios de pessoa jurídica vinculada ao doador ou patrocinador, nos termos da alínea anterior;
- c) outra pessoa jurídica da qual o doador ou patrocinador seja sócio.

§ 2º Não se consideram vinculadas as instituições culturais sem fins lucrativos, criadas pelo doador ou patrocinador, desde que devidamente constituídas e em funcionamento, na forma da legislação em vigor. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 28. Nenhuma aplicação dos recursos previstos nesta Lei poderá ser feita através de qualquer tipo de intermediação.

Parágrafo único. A contratação de serviços necessários à elaboração de projetos para a obtenção de doação, patrocínio ou investimento, bem como a captação de recursos ou a sua execução por pessoa jurídica de natureza cultural, não configura a intermediação referida neste artigo. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 29. Os recursos provenientes de doações ou patrocínios deverão ser depositados e movimentados, em conta bancária específica, em nome do beneficiário, e a respectiva prestação de contas deverá ser feita nos termos do regulamento da presente Lei.

Parágrafo único. Não serão consideradas, para fins de comprovação do incentivo, as contribuições em relação às quais não se observe esta determinação.

Art. 30. As infrações aos dispositivos deste capítulo, sem prejuízo das sanções penais cabíveis, sujeitarão o doador ou patrocinador ao pagamento do valor atualizado do Imposto sobre a Renda devido em relação a cada exercício financeiro, além das penalidades e demais acréscimos previstos na legislação que rege a espécie.

§ 1º Para os efeitos deste artigo, considera-se solidariamente responsável por inadimplência ou irregularidade verificada a pessoa física ou jurídica proponente do projeto. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2º A existência de pendências ou irregularidades na execução de projetos da proponente junto ao Ministério da Cultura suspenderá a análise ou concessão de novos incentivos, até a efetiva regularização. (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3º Sem prejuízo do parágrafo anterior, aplica-se, no que couber, cumulativamente, o disposto nos arts. 38 e seguintes desta Lei. (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

CAPÍTULO V

DAS DISPOSIÇÕES GERAIS E TRANSITÓRIAS

Art. 31. Com a finalidade de garantir a participação comunitária, a representação de artista e criadores no trato oficial dos assuntos da cultura e a organização nacional sistêmica da área, o Governo Federal estimulará a institucionalização de Conselhos de Cultura no Distrito

Federal, nos Estados, e nos Municípios.

Art. 32. Fica instituída a Comissão Nacional de incentivo à Cultura - CNIC, com a seguinte composição:

I - o Secretário da Cultura da Presidência da República;

II - os Presidentes das entidades supervisionadas pela SEC/PR;

III - o Presidente da entidade nacional que congrega os Secretários de Cultura das Unidades Federadas;

IV - um representante do empresariado brasileiro;

V - seis representantes de entidades associativas dos setores culturais e artísticos de âmbito nacional.

§ 1o A CNIC será presidida pela autoridade referida no inciso I deste artigo que, para fins de desempate terá o voto de qualidade.

§ 2o Os mandatos, a indicação e a escolha dos representantes a que se referem os incisos

IV e V deste artigo, assim como a competência da CNIC, serão estipulados e definidos pelo regulamento desta Lei.

Art. 33. A SEC/PR, com a finalidade de estimular e valorizar a arte e a cultura estabelecerá um sistema de premiação anual que reconheça as contribuições mais significativas para a área:

I - de artistas ou grupos de artistas brasileiros ou residentes no Brasil, pelo conjunto de sua obra ou por obras individuais;

II - de profissionais da área do patrimônio cultural;

III - de estudiosos e autores na interpretação crítica da cultura nacional, através de ensaios, estudos e pesquisas.

Art. 34. Fica instituída a Ordem do Mérito Cultural, cujo estatuto será aprovado por Decreto do Poder Executivo, sendo que as distinções serão concedidas pelo Presidente da República, em ato solene, a pessoas que, por sua atuação profissional ou como incentivadoras das artes e da cultura, mereçam reconhecimento. (Regulamento)

Art. 35. Os recursos destinados ao então Fundo de Promoção Cultural, nos termos do art.

1o, § 6o, da Lei no 7.505, de 2 de julho de 1986, serão recolhidos ao Tesouro Nacional para aplicação pelo FNC, observada a sua finalidade.

Art. 36. O Departamento da Receita Federal, do Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento, no exercício de suas atribuições específicas, fiscalizará a efetiva execução desta Lei, no que se refere à aplicação de incentivos fiscais nela previstos.

Art. 37. O Poder Executivo a fim de atender o disposto no art. 26, § 2o, desta Lei, adequando-o às disposições da Lei de Diretrizes Orçamentárias, enviará, no prazo de 30 dias, Mensagem ao Congresso Nacional, estabelecendo o total da renúncia fiscal e correspondente cancelamento de despesas orçamentárias.

Art. 38. Na hipótese de dolo, fraude ou simulação, inclusive no caso de desvio de objeto, será aplicada, ao doador e ao beneficiário, multa correspondente a duas vezes o valor da vantagem recebida indevidamente.

Art. 39. Constitui crime, punível com a reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, qualquer discriminação de natureza política que atente contra a liberdade de expressão, de atividade intelectual e artística, de consciência ou crença, no andamento dos projetos a que se refere esta Lei.

Art. 40. Constitui crime, punível com reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, obter redução do imposto de renda utilizando-se fraudulentamente de qualquer benefício desta Lei.

§ 1o No caso de pessoa jurídica respondem pelo crime o acionista controlador e os administradores que para ele tenham concorrido.

§ 2o Na mesma pena incorre aquele que, recebendo recursos, bens ou valores em função desta Lei, deixa de promover, sem justa causa, atividade cultural objeto do incentivo.

Art. 41. O Poder Executivo, no prazo de sessenta dias, Regulamentará a presente lei.

Art. 42. Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 43. Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 23 de dezembro de 1991; 170º da Independência e 103º da República.

FERNANDO COLLOR

Jarbas Passarinho

Este texto não substitui o publicado no D.O.U. de 24.12.1991

LEGISLAÇÃO LEI DO ICMS

LEI Nº 12.268, DE 20 DE FEVEREIRO DE 2006

(DOE 21/02/2006)

Institui o Programa de Ação Cultural - PAC, e dá providências correlatas

NOTA - V. DECRETO 50.857, de 06-06-2006 (DOE de 07-06-2006)

Regulamenta dispositivos da Lei nº 12.268, que instituiu o PAC.

DECRETO 50.856, de 06-06-2006 (DOE de 07-06-2006)

Introduz alteração no Regulamento do ICMS relativas ao PAC.

ARTIGO 20 do Anexo III (Créditos Outorgados) do Regulamento do ICMS

Dispõe sobre créditos relativos ao PAC.

RESOLUÇÃO SF - 08/07, de 14-02-2007 (DOE de 15-02-2007)

Fixa o montante máximo de recursos disponíveis no exercício de 2007 para apoio financeiro a projetos do PAC.

RESOLUÇÃO SF - 39/06, de 16-11-2006 (DOE de 17-11-2006)

Fixa o montante máximo de recursos disponíveis no exercício de 2006 para apoio financeiro a projetos do PAC.

PORTARIA CAT-59/06, de 24-08-2006 (DOE de 25-08-2006)

Disciplina a concessão de crédito de ICMS decorrente de apoio financeiro a projetos culturais integrantes do PAC.

O GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO:

Faço saber que a Assembléia Legislativa decreta e eu promulgo a seguinte lei:

Artigo 1º - Fica instituído, no âmbito do Estado de São Paulo, o Programa de Ação Cultural - PAC, que será implementado pela Secretaria de Estado da Cultura.

Artigo 2º - São objetivos do PAC:

I - apoiar e patrocinar a renovação, o intercâmbio, a divulgação e a produção artística e cultural no Estado;

II - preservar e difundir o patrimônio cultural material e imaterial no Estado;

III - apoiar pesquisas e projetos de formação cultural, bem como a diversidade cultural;

IV - apoiar e patrocinar a preservação e a expansão dos espaços de circulação da produção cultural.

Artigo 3º - O PAC será constituído pelas seguintes receitas:

I - recursos específicos, fixados pela Secretaria de Estado da Fazenda, e consignados no orçamento anual da Secretaria de

Estado da Cultura, aqui denominados "Recursos Orçamentários";

II - recursos do Fundo Estadual de Cultura criado pela Lei nº 10.294, de 3 de dezembro de 1968;

III - recursos provenientes do Incentivo Fiscal de que trata o artigo 6º da presente lei.

Artigo 4º - Os recursos do PAC serão destinados a atividades culturais independentes, de caráter privado, nos seguintes segmentos:

I - artes plásticas, visuais e design;

II - bibliotecas, arquivos e centros culturais;

III - cinema;

IV - circo;

V - cultura popular;

VI - dança;

- VII - eventos carnavalescos e escolas de samba;
- VIII - "hip-hop";
- IX - literatura;
- X - museu;
- XI - música;
- XII - ópera;
- XIII - patrimônio histórico e artístico;
- XIV - pesquisa e documentação;
- XV - teatro;
- XVI - vídeo;
- XVII - bolsas de estudo para cursos de caráter cultural ou artístico, ministrados em instituições nacionais ou internacionais sem fins lucrativos;
- XVIII - programas de rádio e de televisão com finalidades cultural, social e de prestação de serviços à comunidade;
- XIX - projetos especiais - primeiras obras, experimentações, pesquisas, publicações, cursos, viagens, resgate de modos tradicionais de produção, desenvolvimento de novas tecnologias para as artes e para a cultura e preservação da diversidade cultural;
- XX - restauração e conservação de bens protegidos por órgão oficial de preservação;
- XXI - recuperação, construção e manutenção de espaços de circulação da produção cultural no Estado.

Artigo 5º - Constituirão receitas do Fundo Estadual de Cultura:

- I - dotação orçamentária própria;
- II - doações e contribuições dos governos federal, estaduais e municipais, de autarquias e de sociedades de economia mista;
- III - doações e contribuições das pessoas físicas ou jurídicas de direito privado;
- IV - repasses de organismos nacionais e internacionais, baseados em convênios;
- V - juros de depósitos ou operações de crédito do próprio Fundo Estadual de Cultura;
- VI - vetado;
- VII - quaisquer outras receitas que legalmente incorporam-se ao Fundo Estadual de Cultura.

Artigo 6º - O contribuinte do Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação - ICMS poderá, nos termos e condições estabelecidos pelo

Poder Executivo, destinar a projetos culturais credenciados pela Secretaria de Estado da Cultura parte do valor do ICMS a recolher, apurado nos termos do artigo 47 da Lei 6.374, de 1º de março de 1989.

§ 1º - A concessão do incentivo fiscal previsto neste artigo deverá:

1 - observar o disposto na alínea "g" do inciso XII do § 2º do artigo 155 da Constituição Federal;

2 - ficar limitada a até 0,2% (dois décimos por cento) da parte estadual da arrecadação anual do ICMS relativa ao exercício imediatamente anterior, relativamente ao montante máximo de recursos disponíveis, a ser fixado em cada exercício pela Secretaria de Estado da Fazenda, para captação aos projetos credenciados pela Secretaria de Estado da Cultura em cada exercício.

§ 2º - Para fins de apuração da parte do valor do ICMS a recolher que poderá ser destinada aos projetos culturais de que trata o "caput", serão fixados, por meio de decreto, percentuais aplicáveis ao valor do saldo devedor do ICMS apurado pelo contribuinte, devendo esses percentuais variar de 0,01% (um centésimo por cento) a 3,0% (três por cento), de acordo com escalonamento por faixas de saldo devedor anual.

§ 3º - O disposto neste artigo não se aplica a contribuinte que não esteja em situação regular perante o Fisco, no que se refere ao cumprimento das obrigações principal e acessórias, e não satisfaça os requisitos estabelecidos pelo Poder Executivo.

Artigo 7º - Para as propostas de conteúdo artístico-cultural, com destinação exclusivamente pública para efeitos desta lei, considera-se:

I - projeto cultural: a proposta de conteúdo artístico-cultural, com destinação exclusivamente pública, e de iniciativa da produção independente, que receberá os benefícios do PAC;

II - gestor ou promotor: pessoa física ou jurídica responsável pelo projeto ou pelo seu desenvolvimento;

III - patrocinador: pessoa jurídica, contribuinte tributário de ICMS, que apoiar financeiramente projeto cultural.

Artigo 8º - Poderão apresentar projetos, como pessoa física, o próprio artista ou detentor de direitos sobre o seu conteúdo e, como pessoa jurídica, empresas com sede no Estado que tenham como objeto atividades artísticas e culturais, e instituições culturais sem fins lucrativos.

Parágrafo único - O disposto no "caput" deste artigo não se aplica a órgãos e entidades da administração pública, direta ou indireta, federal, estaduais e municipais, as quais poderão ser apenas beneficiárias de projetos referentes a atividades artísticas e culturais.

Artigo 9º - Fica vedada a utilização dos recursos do Incentivo Fiscal de que trata o artigo 6º para projetos em que seja beneficiária a empresa patrocinadora, bem como seus proprietários, sócios ou diretores, seus cônjuges e parentes em primeiro grau.

§ 1º - A utilização de recursos na forma prevista no "caput" deste artigo sujeitará a empresa patrocinadora ao cancelamento dos benefícios desta lei, com prejuízo dos valores eventualmente já depositados.

§ 2º - O disposto no "caput" deste artigo não se aplica aos projetos de conservação ou restauração de bens protegidos por órgão público.

Artigo 10 - Caberá ao Conselho Estadual de Cultura discutir e propor políticas públicas para o Estado na área de Cultura, bem como normas e diretrizes gerais da aplicação dos recursos da presente lei.

Artigo 11 - Os recursos consignados no orçamento anual da Secretaria de Estado da Cultura, previstos no inciso I do artigo 3º desta lei - "Recursos Orçamentários", têm como finalidades o apoio à pesquisa, criação e circulação de obras e atividades artísticas e culturais por meio de:

I - projetos artísticos e culturais propostos por pessoas físicas ou jurídicas, com ou sem fins lucrativos, e que tenham residência ou sede no Estado;

II - programas públicos estabelecidos em leis municipais que, por meio de concursos públicos, destinem recursos no orçamento do município para projetos de artistas e produtores culturais locais.

Parágrafo único - Fica vedada a concessão dos recursos de que trata o "caput" deste artigo a:

1. obras, produtos, eventos ou quaisquer projetos destinados a circuitos ou coleções particulares;

2. institutos, fundações, ou associações vinculadas a organizações privadas que tenham fins lucrativos e não tenham na arte e na cultura uma de suas principais atividades;

3. qualquer órgão, despesa ou projeto da administração pública direta ou indireta, seja ela municipal, estadual ou federal.

Artigo 12 - vetado.

Parágrafo único - vetado.

Artigo 13 - Anualmente, a Secretaria de Estado da Cultura poderá utilizar até 3,5% (três e meio por cento) dos recursos do

PAC para pagamento dos membros das Comissões, hospedagem, transportes, consultorias e pareceres técnicos, contratações de serviços, operação da conta bancária e exigências legais decorrentes, divulgação, conferência estadual da cultura, préconferências e demais despesas necessárias à administração do PAC.

Artigo 14 - A participação dos projetos de produção cultural para obtenção de patrocínio com verba dos "Recursos Orçamentários" realizar-se-á por meio de editais públicos definidos pelo Conselho Estadual de Cultura.

Artigo 15 - Para inscrever o projeto no PAC, o proponente terá que comprovar domicílio ou sede no Estado há pelo menos 2 (dois) anos da data da inscrição.

Artigo 16 - A seleção dos projetos de produção cultural a serem beneficiados com verbas dos "Recursos Orçamentários" será feita por comissões julgadoras em cada área, designadas pelo Secretário de Estado da Cultura, composta cada uma por 5 (cinco) membros de notório saber na área de atuação definida pelo respectivo edital, na seguinte conformidade:

I - 2 (dois) membros escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura, que indicará entre eles o Presidente e Vice-Presidente;

II - 3 (três) membros escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura por meio de listas de nomes indicados por entidades artísticas do Estado.

Artigo 17 - vetado:

I - vetado;

II - vetado;

III - vetado.

Artigo 18 - Deverá constar de todo material de divulgação ou indicação dos projetos beneficiados por esta lei, o seguinte texto: GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO - PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DA SECRETARIA DE CULTURA, ou outra forma que a Secretaria de Estado da Cultura indicar.

Artigo 19 - Os proponentes e seus responsáveis, que forem declarados inadimplentes em razão da inadequada aplicação dos recursos recebidos, ou pelo não-cumprimento do contrato, não poderão celebrar qualquer outro ajuste ou receber recursos do Governo do Estado por um período de 5 (cinco) anos.

Artigo 20 - Fica criada na Secretaria de Estado da Cultura a Comissão de Análise de Projetos - CAP, a ser constituída pelo Secretário de Estado da Cultura, com a finalidade

de analisar e deliberar sobre os projetos culturais destinados à obtenção do incentivo fiscal previsto no inciso III, do artigo 3º desta lei.

§ 1º - A CAP será composta, de forma paritária, por servidores públicos e representantes da sociedade civil.

§ 2º - A Presidência da CAP será exercida por representante da Secretaria de Estado da Cultura, indicado pelo titular da Pasta.

Artigo 21 - Fica criado na Secretaria de Estado da Cultura, diretamente subordinado ao Gabinete do Secretário, o Núcleo de

Gerenciamento dos projetos destinados à obtenção dos benefícios do Incentivo Fiscal de que trata o artigo 6º desta lei.

Parágrafo único - O Núcleo de Gerenciamento de que trata este artigo será constituído por servidores da Secretaria designados para estas atividades pelo Secretário de Estado da Cultura.

Artigo 22 - Fica instituída no Estado a Conferência Estadual de Arte e Cultura, que tem como objetivo organizar o debate, visando sistematizar demandas, propostas e diretrizes de políticas públicas que ampliem e consolidem o processo cultural no Estado.

Parágrafo único - A Conferência Estadual de Arte e Cultura, sob coordenação do Conselho Estadual de Cultura, será realizada a cada 2 (dois) anos, no Estado, e será precedida de pré-conferências.

Artigo 23 - O Poder Executivo regulamentará esta lei no prazo de 60 (sessenta) dias, a contar de sua publicação.

Artigo 24 - As despesas decorrentes da execução desta lei correrão à conta das dotações orçamentárias consignadas no orçamento vigente, suplementadas se necessário.

Artigo 25 - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, ficando revogada a Lei nº 8.819, de 10 de junho de 1994.

Palácio dos Bandeirantes, 20 de fevereiro de 2006

GERALDO ALCKMIN

João Batista de Andrade

Secretário da Cultura

Luiz Tacca Júnior

Secretário da Fazenda

Arnaldo Madeira

Secretário-Chefe da Casa Civil

Publicada na Assessoria Técnico-Legislativa, aos 20 de fevereiro de 2006.

Diário do Legislativo 21/02/2006

VETO PARCIAL AO PROJETO DE LEI Nº 770, DE 2005

Mensagem nº 30, do Senhor Governador do Estado

São Paulo, 20 de fevereiro de 2006

Senhor Presidente

Tenho a honra de levar ao conhecimento de Vossa Excelência, para os devidos fins, que, nos termos do artigo 28, § 1º, combinado com o artigo 47, inciso IV, da Constituição do Estado, resolvo vetar, parcialmente, o Projeto de lei nº 770, de 2005, aprovado por essa nobre Assembléia, conforme Autógrafo nº 26.757.

De minha iniciativa, a propositura institui, no âmbito do Estado de São Paulo, o Programa de Ação Cultural - PAC, que será implementado pela Secretaria da Cultura.

O projeto foi aprovado na forma da Emenda Aglutinativa Substitutiva nº 34, oferecida com base na proposta original e na Emenda apresentada pelo Relator Especial em substituição à Comissão de Constituição e Justiça, tendo a referida proposição acessória introduzido diversas alterações no texto primitivo. A despeito, todavia, de reconhecer a importância da atuação do Parlamento no sentido de aprimorar proposições oriundas do Poder Executivo, não posso acolher, na íntegra, as modificações efetuadas, fazendo, em consequência, recair o veto sobre os dispositivos a seguir indicados.

O inciso VI acrescentado ao artigo 5º estabelece que constituirão receitas do Fundo Estadual de Cultura os recursos obtidos em conformidade com a legislação sobre máquinas de diversão eletrônicas e eletromecânicas, de concursos de prognósticos dos tipos sorteadoras de resultados instantâneos e de videobingo.

Trata-se de preceito que não pode ser aceito, considerando as ponderáveis objeções da Procuradoria Geral do Estado e as razões oferecidas pela Secretaria da Fazenda, que recomendam a impugnação à regra nele contida.

De fato, o inciso VI do artigo 5º, tal como formulado, não esclarece a natureza da receita auferida, nem indica a legislação subjacente à sua cobrança. De toda sorte, se se cuidar de imposto, a vinculação seria inconstitucional (artigo 167, IV. CF).

Eventual tributação, no caso, competiria, com exclusividade aos Municípios e ao Distrito Federal por força do regramento constitucional conferido à matéria (artigo 30, inciso III, c/c artigo 156, inciso II, da Constituição Federal, e artigo 32, § 1º, c/c artigo 147, da mesma Constituição). Bem por isso, foi editada a Lei Complementar federal nº 116, de 31 de julho de 2003, que dispõe sobre o Imposto sobre Serviços de Qualquer

Natureza, de competência dos Municípios e do Distrito Federal. Nessa perspectiva, não remanesce aos Estados competência para auferir receita tributária decorrente das atividades de que trata o dispositivo impugnado.

Quanto à exploração de videobingo a que alude a parte final do inciso em apreço, cuida-se de "jogo de azar", como tem sido reafirmado em jurisprudência emanada dos Tribunais. A matéria está normatizada no artigo 50 da Decreto-lei nº 3.688, de 03 de outubro de 1941, a denominada Lei de Contravenções Penais, alterada pelo Decreto-lei nº 9.215, de 30 de abril de 1946, que prevê a pena de prisão simples, e multa, para a conduta tipificada como estabelecer ou explorar jogo de azar em lugar público ou acessível ao público, mediante pagamento de entrada ou sem ele.

Sob essa perspectiva, resulta evidente que não se pode cogitar da inclusão, em Programa instituído pelo Estado, de receita oriunda de operações relativas à exploração de videobingo, dado o caráter ilícito dessa prática contravencional.

No que toca ao artigo 12 da propositura, também introduzido pela Emenda Aglutinativa Substitutiva, que prevê a destinação, anualmente, de 10% (dez por cento) do total dos recursos orçamentários para programas públicos municipais de fomento à produção independente, da mesma forma impõe-se o veto.

Conforme assinala a Procuradoria Geral do Estado, a regra em apreço, ao vincular recursos orçamentários, busca condicionar a destinação de receitas a um fim predeterminado, disciplinando matéria afeta à Lei de Diretrizes Orçamentária e à Lei Orçamentária anual, editadas em cada exercício, e que traçam os limites da despesa pública.

A propósito da pretensão, a Procuradoria Geral do Estado assinalou que a ordem constitucional em vigor não permite que o legislador imponha à Administração despesa mínima para certa finalidade fundada em porcentagem da respectiva dotação orçamentária. Esta última constitui exclusivamente limite máximo para o administrador, competindo ao titular do Poder Executivo decidir sobre a magnitude da execução do orçamento.

Anoto que a Pasta da Fazenda, de igual modo, definiu posição contrária à medida, apontando as restrições inscritas no artigo

167, inciso IV, da Constituição da República, que veda a vinculação de impostos a órgão, fundo ou despesa.

Já o artigo 17, inserido pela mencionada proposição acessória, objetiva estabelecer cronograma de liberação de recursos para o desenvolvimento de projetos de que cuida a

propositura, na seguinte conformidade: 50% (cinquenta por cento), na assinatura do contrato; 40 (quarenta por cento) na comprovação da realização de 50% (cinquenta por cento) do Plano de Trabalho; e 10 (dez por cento) na conclusão do Plano de Trabalho.

Ora nesse particular, não posso deixar de registrar, na esteira do pronunciamento da Secretaria da Fazenda, que a disciplina do assunto está adstrita aos preceitos contidos na Lei Federal nº 8.666, de 21 de junho de 1993, que estabelece normas gerais sobre licitações e contratos administrativos.

Por força das regras consubstanciadas no aludido diploma legal, a celebração de contrato, convênio, acordo, ou outros instrumentos congêneres, pelos órgãos ou entidades da Administração Pública, depende aprovação de competente plano de trabalhos proposto pelo interessado, o qual, deverá, conter, entre outras informações, o plano de aplicação dos recursos financeiros e o cronograma de desembolso (artigo 116, § 1º). Quanto à liberação das parcelas, a prescrição é no sentido de que se deve efetivar em estrita conformidade com plano de aplicação aprovado, excetuadas as hipóteses em que devam ficar retidas até o saneamento de irregularidades (artigo 116, § 3).

Registre-se, também, que no caso de licitação, o cronograma de desembolso máximo por período efetivar-se-á de acordo com a disponibilidade de recursos financeiros (artigo 4º, XIV, "b").

Expostas as razões que me induzem a vetar, parcialmente, o Projeto de Lei nº 770, de 2005, restituo o assunto ao oportuno exame dessa ilustre Assembléia.

Reitero a Vossa Excelência os protestos de minha alta consideração.

GERALDO ALCKMIN

Governador do Estado

LEGISLAÇÃO LEI MENDONÇA

LEI 10.923, DE 30 DE DEZEMBRO DE 1990

Dispõe sobre incentivo fiscal para realização de projetos culturais, no âmbito do Município de São Paulo.

LUIZA ERUNDINA DE SOUZA, Prefeita do Município de São Paulo, usando das atribuições que lhe são conferidas por lei.

Faz saber que a Câmara Municipal, em sessão de 28 de dezembro de 1990, decretou e eu promulgo a seguinte Lei:

Art. 1º Fica instituído, no âmbito do Município de São Paulo, incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, a ser concedido a pessoa física ou jurídica domiciliada no Município.

§ 1º O incentivo fiscal referido no "caput" deste artigo corresponderá ao recebimento, por parte do empreendedor de qualquer projeto cultural no Município, seja através de doação, patrocínio ou investimento, de certificados expedidos pelo Poder Público, correspondentes ao valor do incentivo autorizado pelo Executivo.

§ 2º Os portadores dos certificados poderão utilizá-los para pagamento dos Impostos sobre serviços de Qualquer Natureza - ISS e sobre Propriedade Predial e Territorial Urbana - IPTU, até o limite de 20% (vinte por cento) do valor devido a cada incidência dos tributos.

§ 3º Para o pagamento referido no parágrafo anterior, o valor de face dos certificados sofrerá desconto de 30% (trinta por cento).

§ 4º A Câmara Municipal de São Paulo fixará, anualmente, o valor que deverá ser usado como incentivo cultural, que não poderá ser inferior a 2% (dois por cento) nem superior a 5% (cinco por cento) da receita proveniente do ISS e do IPTU.

§ 5º Para o exercício de 1991, fica estipulada a quantia equivalente a 5% (cinco por cento) da receita proveniente do ISS e do IPTU, excluindo-se o valor destinado ao FUNTRAN.

Art. 2º São abrangidas por esta Lei as seguintes áreas:

I – música e dança;

II – teatro e circo;

III – cinema, fotografia e vídeo;

IV – literatura;

V – artes plásticas, artes gráficas e filatelia;

VI – folclore e artesanato;

VII – acervo e patrimônio histórico e cultural, museus e centros culturais.

Art. 3º Fica autorizada a criação, junto à Secretaria Municipal de Cultura, de uma Comissão, independente e autônoma, formada majoritariamente por representantes do setor cultural a serem enumerados pelo Decreto regulamentador da presente Lei e por técnicos da administração municipal, que ficará incumbida da averiguação e da avaliação dos projetos culturais apresentados.

§ 1º Os componentes da Comissão deverão ser pessoas de comprovada idoneidade e de reconhecida notoriedade na área cultural.

§ 2º Aos membros da Comissão, que deverão ter um mandato de 1 (um) ano, podendo ser reconduzidos, não será permitida a apresentação de projetos durante o período de mandato, prevalecendo esta vedação até 2 (dois) anos após o término do mesmo.

§ 3º A Comissão terá por finalidade analisar exclusivamente o aspecto orçamentário do projeto, sendo-lhe vedado se manifestar sobre o mérito do mesmo.

§ 4º Terão prioridade os projetos apresentados que já contenham a intenção de contribuintes incentivadores de participarem do mesmo.

§ 5º O Executivo deverá fixar o limite máximo de incentivo a ser concedido por projeto, individualmente.

§ 6º Uma parcela dos recursos a serem destinados ao incentivo deverá ser destinada para a aquisição de ingressos.

Art. 4º Para a obtenção do incentivo referido no artigo 1º, deverá o empreendedor apresentar à Comissão cópia do projeto cultural, explicando os objetivos e recursos financeiros e humanos envolvidos, para fins de fixação do valor do incentivo e fiscalização posterior.

Art. 5º Aprovado o projeto o Executivo providenciará a emissão dos respectivos certificados para a obtenção do incentivo fiscal.

Art. 6º Os certificados referidos no artigo 1º terão prazo de validade, para sua utilização, de 2 (dois) anos, a contar de sua expedição, corrigidas mensalmente pelos mesmos índices aplicáveis na correção do imposto.

Art. 7º Além das sanções penais cabíveis, será multado em 10 (dez) vezes o valor incentivado o empreendedor que não comprovar a correta aplicação desta Lei, por dolo, desvio do objetivo e/ou dos recursos.

Art. 8º As entidades de classe representativas dos diversos segmentos da cultura poderão ter acesso, em todos os níveis, a toda documentação referente aos projetos culturais beneficiados por esta Lei.

Art. 9º As obras resultantes dos projetos culturais beneficiados por esta Lei, serão apresentadas, prioritariamente, no âmbito territorial do Município, devendo constar a divulgação do apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo.

Art. 10. Fica autorizada a criação, junto à Secretaria Municipal de Cultura, do Fundo Especial de Promoção das Atividades Culturais - FEPAC.

Art. 11. Constituirão receitas do FEPAC, além de provenientes de dotações orçamentárias e de incentivos fiscais, preços da cessão dos Corpos Estáveis, teatro e espaços culturais municipais, quando não revertidas em cachês e direitos autorais.