

10, 11 e 12 de novembro de 2025

POLITÉCNICO DO PORTO / ISCAP
PORTO - PORTUGAL

A PROMOÇÃO DA DANÇA NOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS DA CIDADE DE SÃO PAULO

Valeria Almeida Oliveira, Universidade Estadual Paulista (Unesp), <https://orcid.org/0009-0006-4783-133X>, Brasil, valeria.a.oliveira@unesp.br

Carlos Cândido de Almeida, Universidade Estadual Paulista (Unesp),
<https://orcid.org/0000-0002-8552-1029>, Brasil, carlos.c.almeida@unesp.br

Exo: Gênero, Pós-Colonialismo e Multiculturalidade

1 Introdução

A dança, longe de apenas cumprir a função de entretenimento, tem servido para festejar, contar narrativas, resgatar a memória e como um modo de resistência cultural e política. Os equipamentos culturais, bibliotecas, centros culturais e museus, exercem uma função essencial de garantir a proteção, a divulgação e a abertura do acesso à dança. A ligação entre a dança e os espaços culturais muda de acordo com o ambiente, as ações governamentais e o suporte das instituições existentes. O presente estudo pretendeu compreender as possibilidades dos equipamentos culturais, que em muitos casos estão centrados na cultura letrada.

Considera-se que a formação de bibliotecários deve estabelecer laços não só com a dança, mas com variadas expressões das artes. Esta pesquisa teve como objetivo investigar como a expressão artística dança foi promovida por distintos equipamentos culturais da cidade de São Paulo, Brasil.

2 Referencial Teórico

2.1 Dança

A dança é uma forma ancestral de comunicação não verbal, ela está inserida em todas as culturas, formas e épocas da sociedade, há indícios de que a dança retrata seu surgimento ainda na época da Pré-História,

quando os homens batiam as mãos e os pés no chão como uma forma de comunicação, com o passar do tempo foi se dando diferentes intensidades aos sons, descobrindo assim que podiam existir outros ritmos, conjugando os passos com as mãos, todos os povos, em todas as épocas e lugares dançaram.

Ossona (1988) define que a dança é a expressão por meio de movimentos corporais, segundo a mesma autora as pessoas dançam por uma necessidade interior e ainda primitiva, que se aproxima mais do campo espiritual que do físico, “Em definitivo, constituem formas de expressar os sentimentos: desejos, alegrias, pesares, gratidão, respeito, temor, poder.” (Ossona, 1988, p. 19).

A dança, como uma identidade de performance, é uma forma expressiva de comunicação que vai além das barreiras linguísticas, pois é uma forma de comunicação não verbal, onde apenas a linguagem do corpo é fundamental, dessa forma, sendo uma “linguagem universal”, ela permite que as pessoas compartilhem de suas emoções, os movimentos corporais combinados com as expressões faciais contribuem para a transmissão de sentimentos de maneira única.

A dança é uma das muitas manifestações artísticas desenvolvidas pelos seres humanos ao longo de séculos de história, presente não apenas nos palcos e nos estúdios, mas também

nas casas, nas ruas, em espaços religiosos, escolas e no próprio cotidiano dos indivíduos.

Como mostra Brasileiro (2010), principalmente na cultura popular, a dança deixa uma marca muito significativa, a dança faz parte do conhecimento artístico popular dos brasileiros, ela narra a história do país e continua sendo reproduzida ao longo dos anos com outras e novas formas de dançar. A dança destaca-se como uma das manifestações centrais das festas populares, em constante diálogo com a música e as encenações, contribuindo para a projeção da cultura popular em sua imagem pública. Nesse contexto, o carnaval firma-se como a expressão máxima destas celebrações, faz com que o Brasil seja conhecido em todos os outros países por conta da festa e consolida a identidade nacional (Brasileiro, 2010)

Caracteriza-se a dança como manifestação artística, a qual pode ser entendida como qualquer forma de expressão de ideias ou sentimentos, por meio da arte. As autoras Serejo e Fachin (2015), mostram que a manifestação artística também pode mostrar e representar uma cultura. Um exemplo disso é a manifestação artística dos índios, as obras de arte não podem ser consideradas apenas reprodução, elas significam a civilização onde foram criadas (Serejo, Fachin, 2015).

O autor Alfredo Bosi (2000), argumenta que “A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura” (Bosi, 2000, p. 13).

Pensar a arte como parte da história é voltar e relembrar os acontecimentos de uma determinada época e conhecer a história de um povo, suas origens e o papel de cada indivíduo dentro da sociedade, é notar que as artes representativas não são apenas uma cópia, mas que revelam o que faz parte de uma cultura.

Januário (2023) cita Jurgens (2016) para afirmar que existem algumas noções que não só se associam às manifestações artísticas como também contribuem para consolidar a sua conceitualização, duas dessas noções seriam a independência e a autonomia

artística. A independência diz respeito à criação artística, que ocorre para a autogestão (dos artistas) patente nas práticas expositivas (exibição), os artistas passam a organizar a exibição das suas próprias criações, revolucionando o campo da arte, no que respeita à mediação artística. A autonomia artística, por sua vez, refere-se à subversão e ao questionamento dos processos de reconhecimento, validação e institucionalização inerentes ao sistema da arte (Jurgens, 2016 apud Januário, 2023).

Os dançarinos, enquanto artistas, também possuem um papel social nas comunidades em que estão inseridos, visto que não é possível nem desejável desvincular a sociedade de seus hábitos culturais e históricos, que por sua vez são a base dos costumes que reproduzimos diariamente até os dias contemporâneos.

Os componentes dessa base não se mantiveram intocados, todos sofreram alterações ao longo de sua passagem pelas pessoas, com isso é natural que danças típicas também mudem. Com o passar dos anos, certas manifestações artísticas acabam se perdendo no tempo, sobrevivendo apenas nas lembranças de quem as vivenciou. É o que demonstra a pesquisa de Figueiredo (2007), que visa resgatar a dança como uma forma de arte memorialística, reconstituindo danças folclóricas quase “desaparecidas” do estado de Goiás, Brasil, que não possuem registros oficiais, mantêm-se ativas apenas nas recordações de antigos residentes da região de Santa Cruz (Figueiredo, 2007).

Ainda segundo a autora, essas danças, aprendidas e repetidas em celebrações rurais, vinham acompanhadas de músicas e simbolizavam alegria, união e comemoração. Tais expressões artísticas possuíam um papel fundamental na construção de laços sociais, emocionais e culturais. A interação com a comunidade local era essencial para o entendimento das tradições culturais ali existentes, pois somente nesse contexto é que se torna possível descobrir os estilos de vida que formam o dia a dia e as artes ali presentes. No entanto, com o tempo, foram sendo deixadas de lado e desvalorizadas, em virtude

da influência da modernidade capitalista, que frequentemente negligencia manifestações culturais tradicionais em prol de práticas mais ligadas ao avanço e à urbanização (Figueiredo, 2007).

A dança pode ser considerada um campo de conhecimento polissêmico, uma forma de saber que transcende o puramente artístico para englobar aspectos históricos, sociais e culturais, conectando as pessoas com suas raízes e fortalecendo os laços sociais, ela funciona como uma manifestação de direito dos povos, independente de sua religião, cor, sexo ou poder sócio-econômico, a dança retrata símbolos e significados da maneira de viver dos diversos grupos sociais.

Ela é uma linguagem artística que proporciona variedade, tanto nas maneiras de se comunicar quanto a de se conectar com os outros, independentemente de fronteiras linguísticas ou culturais. Isso se deve ao fato de que ela possui a capacidade de produzir ícones, por meio de seus gestos, posturas, movimentos e expressões faciais são usados para transmitir mensagens e compartilhar o seu conteúdo. A dança produz símbolos que são reconhecíveis para o público sem a necessidade de palavras, ou de qualquer linguagem verbal.

Saraiva (2005) mostra que existe uma diferença entre símbolos discursivos e apresentativos. Como a dança, seu significado para um ser humano não pode ser expresso de maneira concreta em palavras, esta forma de arte demonstra a aptidão das pessoas em criar símbolos relevantes, ou seja, a capacidade de se fazer presente em imagens, sons, movimentos e ritmos, a capacidade de expressar algo que não tenha uma conceituação contida, e que a nossa linguagem verbal não seja capaz de formular (Saraiva, 2005)

Se a dança-arte não é uma imagem de um sintoma real, mas uma imagem de algo criado e imaginado, os movimentos de qualquer dança também partem, inevitavelmente, de alguma intenção e desta manifestação real, para qualquer pessoa, dançarina ou não. (Saraiva, 2005, p. 239).

Como afirmam os autores Medina (2008) et al. Durante muito tempo, a humanidade criou um contato direto entre a dança e as representações na sociedade, representando as suas necessidades, seus desejos e transformações, além de também como uma forma de manifestação das suas crenças e suas religiosidades. As pessoas, enquanto seres sociais, usam dessa forma de expressão para mostrar uma cultura, no entanto, esse processo não necessariamente inclui os equipamentos necessários para a formação das instituições sociais nas quais está inserido. (Medina, et al. 2008)

Em diversas sociedades, a dança serve para comemorar e celebrar momentos únicos, como casamentos, festas religiosas e encontros comunitários, oferecendo uma forma de manifestação coletiva daquela sociedade específica. Frequentemente ligada a festejos e rituais, a dança nem sempre teve um viés artístico ou cultural, os movimentos iniciais realizados por povos antigos eram sua maneira de se comunicar e interagir entre os membros daquela sociedade. Essa forma de dança ia muito além da "simples" movimentação corporal, era empregada como um método para criar conexões entre o ser humano e suas divindades, dançando como uma prece, para agradecer e fazer pedidos.

Segundo Saraiva (2005) com a dança vão surgindo diversas vertentes, novas técnicas, além de inúmeras escolas, mas todas explorando as regras e variações de passos e gestos como forma de busca da estética do movimento desejado, e com esse aprimoramento, outros princípios estéticos também foram incorporados à dança, a busca por novos movimentos além da quebra dos até então padrões acadêmicos possibilitou que teóricos passassem a pensar e interpretar o que se estava dançando (Saraiva, 2005).

A dança começou a ser usada para contar histórias e narrativas, às vezes podendo ser de ficção e inspiradas em livros, ou dizendo a respeito de diferentes culturas, que por suas diversas formas de dança refletem tradições, valores, suas origens e sua história, como o hip hop e outras tantas danças tradicionais ou

folclóricas que usam dos elementos de “storytelling”, compartilhando seus mitos e lendas (Saraiva, 2005).

As apresentações começaram a ocorrer em conjunto, onde a sintonia e a precisão eram primordiais. A parceria entre os bailarinos era um tipo de diálogo à parte, todos acompanhavam o mesmo ritmo sem dizer uma palavra, e auxiliavam na elaboração de uma mensagem coletiva. Em contraste, a dança também possibilitava que as pessoas se manifestassem de forma ímpar, tanto os coreógrafos quanto os dançarinos recorreram à dança como forma de auto expressão, mostrando seus próprios sentimentos e perspectivas (Saraiva, 2005).

Contudo, mesmo com toda evolução nos âmbitos técnico, estético e até mesmo interpretativo da dança, muitos ritmos se mostraram de certa forma elitizados e influenciados pelo capital cultural dos indivíduos, independente do estilo de dança específico de cada grupo, todos estavam atrelados ao seu universo.

Por outro lado, tendo os signos, num sistema simbólico, uma função de relação com outros signos, ou seja, sendo seu valor dado pela posição que ocupam no sistema, o estilo de vida significa também relações de associação ou dissociação no sistema de estratificação. Logo, as formas ou estilos de consumo – por exemplo, das artes ou bens materiais – contribuem fundamentalmente para o conhecimento do significado atribuído pelos grupos às suas ações e da própria imagem social do grupo (Bourdieu apud Medina et al. 2008, p. 108)

O capital cultural de uma determinada classe social é legitimada por outra, além de também existir uma diferença em relação à proximidade com a dança, considerando o gênero da pessoa. Dessa forma, é comum que as meninas, por meio do próprio sistema de ensino, adquiram o gosto pela atividade. Com isso, evidencia-se o papel da escola durante o processo de formação dos jovens na construção de um capital cultural em dança.

Segundo Nogueira (2017) é comum que na imaginação das pessoas exista a ideia de que o

balé clássico serve como base para o aprendizado da dança, essa realidade faz com que se estruture uma hierarquia no mundo da dança. A modalidade é considerada uma dança elitizada, visto que foi criada pela realeza a muitos anos atrás, e tem como suas principais características o fato que muitas de suas regras duraram ao longo de todos esses anos.

Entretanto essas suas “verdades universais” são fantasiosas, tanto para os alunos quanto para o grande público, pessoas que dançam são potenciais fontes de criação e de construção, de reconfiguração e de transformação dos cotidianos, os alunos que dançam e estão presentes em nossas salas de aula são pensamentos, percepções, sensações, atitudes, ideias, comportamentos e posicionamentos em constante diálogo com a arte e com o mundo. (Nogueira, 2017)

2.2 Equipamentos e Ações Culturais

Os equipamentos culturais são espaços ou instituições criadas com o objetivo de promover, preservar e disseminar a cultura em suas diversas manifestações, eles desempenham um papel muito importante no crescimento cultural da sociedade e no fortalecimento da identidade comunitária. Estes equipamentos variam em tipo e propósito, mas todos compartilham a missão de oferecer acesso à cultura e ao conhecimento.

Um único ambiente pode oferecer uma variedade de atividades culturais, esses centros são projetados para promover a diversidade cultural e incentivar a participação ativa da comunidade, muitas vezes servindo como um ponto de encontro para pessoas com interesses culturais variados. Equipamentos culturais são essenciais para o desenvolvimento cultural e social das comunidades, oferecendo oportunidades de educação continuada, entretenimento, expressão artística, além de buscarem muitas vezes trazer pautas sociais em suas atividades. Eles também atuam como pontos de encontro

e interação social, contribuindo para o bem-estar da comunidade, essa diversidade de tipos de equipamentos culturais é essencial para garantir que haja espaços para todos, independentemente de seus interesses ou antecedentes, promovendo a inclusão e o acesso equitativo à cultura e ao conhecimento.

De acordo com Coelho (1997) os equipamentos culturais podem ser tanto as edificações que são destinadas a práticas culturais como teatros, bibliotecas e museus, quanto os grupos ou instituições, que podem estar abrigados presencialmente ou não, numa dessas edificações, esses grupos seriam orquestras, corais, companhias de dança e vários outros. Ainda em uma dimensão mais técnica, equipamentos culturais são todos os aparelhos que fazem com que o espaço seja de fato “usável” para a ação cultural de distribuição como refletores, livros e pinturas.

Ainda segundo o autor, a primeira expressão que foi empregada para definir lugares que ofereciam a infraestrutura para produzir e consumir diferentes modalidades culturais foi “casa de cultura”, usada por volta da década de 50. Num segundo momento, nos anos 70, ampliou-se o uso do termo centro e, em seguida, espaço. Um espaço cultural faz com que práticas que eram exercidas inicialmente em um lugar específico, passam a outro lugar com o qual não estão necessariamente ligadas historicamente. Essa desterritorialização da cultura é tão evidente que várias vezes aparenta ser o motivo principal da não-utilização plena de todos os seus recursos e possibilidades, como pode-se em diferentes pontos do país, quase sempre os mais carentes que ficam afastados dos principais fluxos de dinâmica cultural (Coelho, 1997).

Coelho (1997) continua explicando que no Brasil existe uma distinção entre casa de cultura, centro cultural e espaço cultural, a expressão espaço cultural é normalmente mais usada para aqueles locais mantidos pela iniciativa privada que promovem uma ou outra atividade cultural, que também não apresentam um acervo e nem uma frequência constante em suas atividades. Em contraste ao

espaço cultural, o centro cultural é geralmente uma instituição mantida pelos poderes públicos, com acervo e equipamento permanentes, que é voltada para um conjunto de atividades que acontecem ao mesmo tempo e oferecem alternativas variadas para seus frequentadores. A expressão casa de cultura tem seu uso destinado para designar centros culturais de pequeno porte, geralmente situados em bairros e periferias, que tem sua estrutura com pouco equipamento e acervo, mas que possuem a função de reprodução da cultura voltada para as atividades de formação cultural e também a pequenas instituições voltadas para a divulgação de um modo cultural específico como poesia, teatro ou dança, também as que homenageiam grandes personalidades, além disso a casa de cultura é um local de convivência sociocultural e da própria produção de cultura, mais ligado às comunidades em que se encontram, enquanto que o centro cultural e o espaço cultural são locais destinados principalmente à recepção da cultura (Coelho, 1997).

De acordo com Guimarães e Diniz (2019) é de acordo na literatura que tanto a produção quanto o consumo de serviços culturais são entendidos como promotores de efeitos diretos e indiretos em uma sociedade.

O autor Throsby (2001 apud Guimarães, Diniz, 2019) os efeitos diretos podem se referir à geração de empregos e à atração de empresas e trabalhadores para as localidades nas quais há uma grande concentração de atividades culturais, por outro lado os efeitos indiretos são vinculados aos produtos intocáveis dessas atividades, que dizem a respeito da formação de identidade comunitária e o incentivo à criatividade (Throsby, 2001 apud Guimarães, Diniz, 2019).

Dessa forma, consumir culturas diversas possibilita o contato com diferentes ideias, incentivando a criatividade e o respeito, porém é de conhecimento geral que o consumo de bens culturais só aumenta com a elevação de renda de um indivíduo, assim o fato de uma pessoa poder consumi-los com frequência deixa claro o seu status social.

Cultura era sinônimo de arte, música, poesia etc. No século XIX, quando os intelectuais europeus descobriram o povo, os folcloristas (a nova disciplina da época) e os historiadores começaram a realizar pesquisas sobre cultura popular. A ideia que tinham de cultura popular era mais ou menos um equivalente da cultura da elite, ou seja, só para o povo, feito pelo povo.

Pensando dessa maneira, existiu arte da elite e arte popular, e esse esquema valia para a pintura, a escultura, a poesia e também a religião. Sim, porque existia religião popular, mas organizada num modelo de cultura da elite. Essa visão dos folcloristas do século XIX foi deixada a nós, historiadores, como herança. Quando trabalhamos com cultura popular, utilizamos esse tipo de abordagem. (Burke, 1997, p.4)

Nessa perspectiva, o consumo é visto como um processo sociocultural em que se efetiva um sistema de diferenciação, isso mostra que mesmo em espaço culturais de acesso gratuito, existe muitas vezes, uma barreira invisível, relacionada a cultura anterior de um indivíduo. Segundo o autor Bourdieu (2007)

(...) a estrutura do espaço simbólico delineado pelo conjunto dessas práticas estruturadas, de todos esses estilos de vida distintos e distintivos que se definem sempre objetivamente - e, às vezes, subjetivamente - nas e pelas relações mútuas. (Bourdieu, 2007, p. 97).

É no espaço simbólico que o estabelecimento da hierarquia social acontece, no campo cultural se mantém as representações de distinção do que é alta cultura e o que pertence à cultura de massa e à cultura popular.

Em contraposição à visão elitizada, o acesso aos espaços culturais deve ser encarado como um direito essencial à vida urbana, defendendo o direito de todos ao uso da cidade, independentemente da condição social. O direito da cidadania, ligado ao direito da participação comunitária em atividades culturais, ocorre através do acesso a serviços, muitas vezes via consumo privado, alterando a noção de pertencimento. Assim, o direito à

cidadania pode ser compreendido como o direito de usufruir da cultura em qualquer lugar.

Almeida Júnior (1993) observa que muitos autores que abordam a origem das bibliotecas públicas concordam que elas são resultado direto das revoluções Industrial e Francesa. Além disso, a forte demanda popular por mais acesso à educação também impulsionou a criação dessas instituições, que historicamente eram vistas como acervos de livros e documentos. Com o tempo, elas se desenvolveram e se adaptaram consideravelmente, acompanhando as mudanças sociais, culturais e tecnológicas. Indo muito além de sua função inicial de "armazenamento", tornando-se centros dinâmicos de preservação cultural, interação social e acesso democrático à informação (Almeida Júnior, 1993).

As bibliotecas públicas sempre desempenharam um papel indispensável na sociedade, que vai muito além do que pode ser visto em prateleiras e estantes, atuando como centros de conhecimento, apoio educacional, difusão cultural e promoção da cidadania, indo muito além de sua missão de guarda e oferta do conhecimento, as bibliotecas públicas tornaram-se locais de convivência comum, aproximando pessoas de diferentes realidades, visto que elas promovem um ambiente acolhedor onde a diversidade é valorizada. Ao fornecerem acesso igualitário ao conhecimento e atuarem como promotoras da cidadania, as bibliotecas públicas exercem um papel transformador na comunidade.

Dessa forma, Rodrigues (2024) argumenta que a união entre bibliotecas, patrimônio cultural e políticas públicas é imprescindível. O patrimônio cultural material e imaterial está nas bibliotecas públicas, como protetoras da memória coletiva, essas instituições dão visibilidade a diversas coleções de autores locais, livros antigos, material audiovisual, e vários outros recursos de informação que formam um conjunto que abriga toda a herança cultural de uma comunidade. Essa relação reflete, tanto a importância histórica

das bibliotecas enquanto protetoras do acervo, quanto o compromisso das autoridades públicas com a disseminação da educação, da cultura e da inclusão social. (Rodrigues, 2024).

Portanto, é dever do poder público juntamente com a sociedade, assegurar que essas instituições continuem desempenhando suas funções essenciais, preservando sua história e buscando sempre ampliar o seu alcance para beneficiar cada vez mais parcelas da sociedade.

Ainda dentro da esfera de bibliotecas, é importante destacar que elas também existem em outros formatos para além da biblioteca pública, como as bibliotecas alternativas que são todas aquelas que de algum modo buscam alterar os ideais, as posturas e os costumes da biblioteca pública tradicional, através do questionamento a respeito de algumas medidas que são comumente utilizadas e a elaboração de propostas para resolvê-las. Alguns termos empregados no artigo “A biblioteca como um instrumento de ação cultural” do autor Victor Flusser (1983) como “Biblioteca-Ação Cultural”, (Flusser, 1983, p. 147) ou e outro artigo do mesmo autor “Uma biblioteca verdadeiramente pública” (Flusser, 1980) são usados para designar propostas diferentes do que seriam e como deveriam atuar as bibliotecas públicas. Além disso, existem bibliotecas com focos e usuários bem distintos e específicos, como as bibliotecas especializadas, universitárias, escolares e outras. Cada uma possui objetivos e acervos definidos para otimizar seu uso pelos frequentadores, mas todas compartilham o objetivo de oferecer saber acessível a quem busca.

Os centros culturais são instituições de disseminação da cultura e da informação, além de oferecerem espaços para a prática de atividades culturais eles constituem ambientes de acesso à informação, inclusão social, divulgação da cultura, difusão artística, lazer etc. De uma forma mais remota, o surgimento dos centros culturais está vinculado a um modelo de complexo cultural existente na Antiguidade Clássica, autores como Silva (1995) apontam que em exemplo clássico de

um primeiro modelo de complexo cultural é a Biblioteca de Alexandria ou “Mouseion”, que era um centro de estudos destinado à cultura das artes, ciências e filosofia, junto a um local de culto, no qual as divindades adoradas eram as musas.

Segundo o autor, esse complexo unia espaços para discussões sobre todos os saberes existentes naquele tempo nos campos de artes, medicina, astronomia, zoologia, mitologia, religião, geografia, etc (Silva, 1995).

Possuía estátuas, obras de arte, instrumentos cirúrgicos e astronômicos, peles de animais raros, presas de elefantes, pedras e minérios trazidos de terras distantes. O complexo também dispunha de um anfiteatro, observatório, salas de trabalho, refeitório, jardim botânico e zoológico (Silva, 1995, p. 18).

Segundo Lipinski e Cavalcante (2022), a ideia de centros culturais que temos atualmente surgiu em meados da década de 70, com raízes na Europa. Mais precisamente, em Paris, na França, onde ficava o Centro Cultural Georges Pompidou, considerado o pioneiro mundial nesse modelo (Lipinski, Cavalcante, 2022). A motivação por trás da criação desses espaços era, primordialmente, ampliar o acesso ao entretenimento e à cultura, especialmente para os trabalhadores daquele período.

No Brasil, foi por volta dos anos 80 que os centros culturais começaram a ganhar forma, como aponta Ramos (2007). Apesar de já haver um certo interesse nessas instituições desde os anos 60 e, inclusive, durante o Programa de Ação Cultural do MEC no governo Médici, os primeiros centros de cultura brasileiros só foram estabelecidos duas décadas depois. Inicialmente, com apoio financeiro do estado de São Paulo, surgiram o Centro Cultural do Jabaquara e o Centro Cultural São Paulo, e a partir daí, o conceito se disseminou por diversas outras cidades do país (Ramos, 2007).

É importante destacar que, assim como qualquer outro equipamento cultural, os centros culturais podem ser de administração pública e privada, ou serem independentes.

Coelho (1997) defende que os centros culturais independentes são locais com dinâmicas culturais diversas, e com programações consistentes, que dão palco à apresentação não só de artistas locais mas também de outros profissionais. Estes centros são fonte de uma cultura que consegue penetrar, de fato, dentro da comunidade, isso também faz diferença ao garantir que estas instituições não sofram dos mesmos problemas e ameaças que os órgãos culturais brasileiros presos ao governo sofrem (Coelho, 1997)

Suano (1986) afirma que os museus, também tem a sua origem atribuída a Antiguidade Clássica, originário do grego mouseion, “templo das musas”. A palavra museu mudou significativamente o seu significado através da história, na Grécia antiga, mouseion era uma instituição, acima de tudo filosófica, era um lugar de adoração onde o pensamento se dedicava apenas às artes e ciências, deixando de lado quaisquer preocupações e ansiedades (Suano, 1986).

Dessa forma, como argumenta Teixeira Coelho (1997), as obras que estavam presentes dentro do mouseion tinham como principal objetivo agradar às próprias divindades e não necessariamente os homens que o frequentavam.

A formação de coleções é tão antiga quanto a própria civilização, e sempre possuiu significados diferentes, de acordo com o contexto que estava inserida. Entretanto, assim como afirma Lara Filho (2009), o museu só passou a ser reconhecido como instituição pública formalmente na segunda metade do século 18, quando estavam ocorrendo diversas revoluções democráticas. A perspectiva da época que enxergava os museus como instituições de confirmação de nacionalidade por meio da guarda de todos os objetos mais precisos e singulares, moldou as funções mais tradicionais desta instituição: “aquisição, preservação e exposição” dos objetos, funções estas que estão presentes mesmo atualmente.

Lara Filho (2009) ainda afirma que em um contexto mais atual a separação entre a posse

de um objeto e o acesso ao seu conteúdo ocorre quando este objeto sai de uma coleção pessoal e privada e vai para o acervo de uma instituição como o museu, a acontece em maior escala com os veículos de mídia e comunicação de massa, dessa forma esse conteúdo passa a ser mais “distribuído”. Além disso, todo e qualquer objeto que está no acervo do museu, tem valor de documento, dessa forma, é papel do museólogo ou do historiador atribuir sentido e contexto a esse objeto, e essa atribuição é notada na forma de apresentação, através dos agrupamentos, das relações e da escolha das peças.

No entanto, a visão tradicional museológica, vê o acervo e o público como duas entidades diferentes, portanto trabalham com a ideia de que a exposição conta as situações, porém cabe ao público decifrá-las, isso pode acabar distanciando o público do museu, então recorre-se a “ações educativas” para que isso não aconteça. (Lara Filho, 2009)

Ainda segundo Lara Filho (2009) o problema não acaba na falsa tentativa de aproximar o público ao museu formado por um conhecimento hegemônico e erudito ou o público leigo a arte, isso ocorre porque ambas as tentativas funcionam sobre o mesmo alicerce da “enculturação” que diz respeito ao “processo de ideologização, ou conformação das pessoas no interior de molduras ideológicas predeterminadas” (Coelho, 1997, p.164).

Por sua vez, a ação cultural é um conjunto de práticas e iniciativas voltadas para a promoção, valorização, disseminação e conscientização sobre a cultura no geral, estas ações podem ser desenvolvidas por instituições em âmbito público e privado, assim como por organizações não governamentais, e abrangem diversas atividades que visam promover uma conexão entre a comunidade e as obras culturais, além de proporcionar informações para que o indivíduo possa inventar e formular suas próprias ideias e opiniões.

Um dos principais objetivos da ação cultural é promover a inclusão social e garantir o acesso

equitativo à cultura, proporcionando oportunidades para que todas as pessoas, independentemente de sua origem ou condição socioeconômica, possam participar de atividades culturais, além disso, a ação cultural visa fortalecer a identidade cultural de comunidade, valorizando as tradições, costumes e expressões artísticas, outro objetivo importante da ação cultural é utilizar a cultura como uma ferramenta para o desenvolvimento humano e social, por meio dela, é possível não só incentivar a criatividade a convivência e a cidadania, mas também o pensamento crítico, por meio da ligação das atividades desenvolvidas com o contexto e ambiente inseridos.

Alguns exemplos de ação cultural podem ser oficinas e workshops, onde os participantes aprendem novas habilidades e técnicas artísticas, e posteriormente as usam em aspectos da sua vida, festivais e projetos de arte comunitária também são outras formas de ação cultural, que envolvem a comunidade. A cultura é um dos mais importantes instrumentos educativos, capaz de proporcionar aprendizados e desenvolver habilidades que vão além do conhecimento formal.

A cultura educa de forma natural, estimulando não só o intelecto, mas também a criatividade, sensibilidade e o pensamento crítico, visto que possui o poder de questionar estruturas de poder, injustiças e inspirar transformações sociais.

O poder educativo da cultura está em sua capacidade de promover um aprendizado mais experimental. Além disso, a cultura desenvolve habilidades cognitivas essenciais, ao incentivar o exercício da capacidade de análise e pensamento crítico. No contexto social, a cultura desempenha um papel fundamental de acolhimento, além da formação de pessoas mais conscientes e com mais interações culturais, assim como as experiências culturais de comunidades que ainda reforçam os laços sociais.

O autor Santos (2015), na Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação descreve a definição de ação cultural como "(...) criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos da cultura e não seus objetos." (Santos, 2015, p.173). Já em seu livro, Coelho (1997) afirma que ação cultural seria o "Conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural." (Coelho, 1997, p.31). Para a ação cultural tornar-se concreta é preciso de agentes culturais preparados que levem em conta públicos pré determinados, buscando fazer a ponte entre esse público e a obra cultural ou artística.

Viganó (2019), afirma que o nascimento da ação cultural aconteceu no centro do Ministério da Cultura francês de André Malraux, o primeiro dedicado somente aos assuntos culturais, dessa forma, a ação cultural surge como o fundamento básico de uma política pública que buscava à democratização do acesso às obras artísticas. Assim, foram criados lugares onde a arte pudesse ser aproveitada e praticada, visando a organização e a disseminação do patrimônio cultural (Viganó, 2019).

Tal empreendimento, bastante ambicioso, ligava-se diretamente ao fortalecimento do Estado francês no pós II Guerra, estabelecendo a ideia de Nação a partir de uma identidade cultural referendada pelas noções de patrimônio e memória. Compreendendo a cultura como processo dinâmico e em constante construção, o Ministério de Malraux instituiu um conjunto de ações que inseriram a cultura no planejamento de médio e longo prazo do governo francês, consolidando a ideia de que a cultura – assim como a educação – era um elemento fundante da estrutura e da identidade nacional unificada. (Viganó, 2019, p.3)

Viganó (2019) continua apresentando o panorama histórico de como a arte era vista como uma prática quase que divina, que era capaz de elevar um indivíduo para além dos

aborrecimentos do seu dia a dia e de sua condição estagnada, uma visão que mesmo elitista, prevê a arte e a cultura como pertencentes ao contexto da vida pública, contribuindo assim, para o fortalecimento do Estado Moderno Laico e das nações livres e democráticas no pós-guerra, pois a arte toma o lugar até então, oficial da religião como lugar de expressão e vivência do espírito humano. Décadas após esse ponto de partida, a partir dos anos 1960, a relação entre cultura e democracia se torna mais ampla, tanto na academia como nas políticas públicas, surgindo novas classes importantes nesse processo, como artistas, intelectuais e agentes culturais, tentando novas formas de fazer sua arte e de se relacionar com o público e o próprio espaço. (Viganó, 2019)

Dessa forma, tem-se o contexto histórico da ação cultural, que vai desde a compreensão da arte como uma forma de elevação do espírito e como uma potência unificadora até a afirmação de novas identidades culturais. Além disso, há um destaque em sua capacidade de produzir ações contestatória e geradora de novas condutas. Seu início foi compreendido como política pública, e posteriormente se diluiu em ações da sociedade civil e em parcerias público-privadas.

Pupo e Veloso (2020) apresentam que foi a partir da Declaração de Villeurbanne que é retomada a ideia de ação cultural, na qual a concepção tradicional de cultura como apenas um conteúdo que já existe a ser transmitido é transformada em pensar os indivíduos também como criadores de cultura e não apenas como consumidores. (Pupo, Veloso, 2020).

Compreendendo que ação cultural não se refere exclusivamente ao produto e ao público que o consome, mas sim a todo o processo também de sua criação e distribuição, Coelho (1997) afirma que todo o ciclo da ação cultural pode ser dividido em quatro etapas: produção, troca, uso e distribuição. O objetivo da ação cultural de produção é fazer com que seja efetivamente possível a geração e criação de obras culturais e artísticas. Seu público pode ser diverso, indo do profissional ao amador,

exemplo disso pode ser o processo de escrita e impressão de um livro, variando de um autor independente que faz a própria encomenda das tiragens de sua obra, até um autor que já possui contratos assinados com editoras, e portanto, não está ligado diretamente a tal função.

A ação cultural de troca promove o acesso físico do público a uma obra, apenas mediante financiamento, no todo ou em parte, do preço da obra, como comprar um livro ou um ingresso para o teatro, por exemplo. A ação cultural voltada para o uso busca trazer ao público a chance de desfrutar e aproveitar da obra, isso acontece por meio do entendimento de seus aspectos formais, de conteúdo, sociais e outros, isso pode ser feito por meio da elaboração de catálogos e de programas de apresentação de um espetáculo ou filme, palestras, cursos, seminários e outros. Por último, a ação cultural de distribuição busca criar os cenários para que aquelas obras sejam compartilhadas com o público por meio de equipamentos culturais (cinemas, teatros, livrarias, galerias, museus, bibliotecas, entre outros) (Coelho, 1997).

Segundo Rosa (2009)

A importância da prática da ação cultural nas unidades de informação, explica-se pela contribuição educativa que a mesma produz e seu caráter transformador na realidade social, onde os indivíduos tornam-se sujeitos da cultura e criação de novos conhecimentos. (Rosa, 2009, p.373).

A ação cultural é a única forma de romper com o ciclo do consumo cultural porque ela revoluciona os métodos estáticos da indústria cultural e transforma os indivíduos em principais criadores de cultura. O consumo cultural coloca a arte no lugar de meros produtos, destinados apenas ao entretenimento, nesse sistema, o público é sujeito a apenas consumir conteúdos que anulam a capacidade crítica, social e transformadora da arte.

Dessa forma, a ação cultural não se limita ao consumo artístico isolado, mas envolve a

produção cultural ativa, criando lugares onde a arte não é um produto, mas sim um ato de resistência e de autonomia. Ela abrange a ocupação de espaços públicos e a organização de coletivos, questionando diversas relações. Quando os indivíduos deixam de ser meros espectadores e passam ao papel de criadores, a cultura vai de algo distante à uma ferramenta de transformação.

Além disso, a ação cultural promove a consciência coletiva e o pensamento crítico. Enquanto o consumo aliena, a produção cultural politiza e fortalece os laços de uma comunidade.

De acordo com Coelho (1997), os produtos culturais são aqueles que expressam ideias, valores, atitudes, criatividade artística e que oferecem de fato o entretenimento e informação, podem ter origem popular, se tratar de produtos massivos ou até circular por público mais limitado, mesmo que a definição tenha conceitos vagos, como "criatividade artística", ela também tem um consenso sobre a natureza dos produtos culturais.

A noção de bem cultural difere-se de produto cultural, pois "bem cultural" está ligado à noção de um patrimônio pessoal ou coletivo e é determinada por seu valor simbólico, ou seja, algo que não poderia ser trocado por dinheiro, mesmo que originalmente tenha sido um produto que geralmente foi comprado ou encomendado, as diversas circunstâncias de contextos diferentes o transformaram em algo único e especial para o indivíduo, algo fora do mercado. Exemplos disso são: a torre Eiffel, a catedral de Brasília ou a pintura de Pedro Américo da independência do Brasil. (Coelho, 1997). Segundo Guedes e Maio (2014) no Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural o verbete "Bem Cultural" está definido como:

A terminologia bem cultural apresenta várias definições. Podemos dizer que a expressão está presente em várias esferas, em diferentes períodos, e vem sendo pouco a pouco reelaborada, tendo a sua inserção e ampliação de sentido expandida e definida ao longo do tempo. (...) O que hoje delimitamos como bem cultural era expresso

nos debates como obras de arte, monumentos históricos ou mesmo instituições dedicadas às artes, à religião, à ciência, em conjunto com bens de outros ramos do conhecimento, entre os quais os relacionados à educação e aos serviços humanitários. (Guedes, Maio, 2014)

Na "Convenção Relativa às Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais", adotada na 16.ª sessão da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), em 1970, é redefinido o termo "Bem Cultural", já que se tratava de responder às questões sobre restringir a importação, exportação e a transferência ilegal de bens culturais, englobando-os em mais de dez categorias

ARTIGO 1.º Para os efeitos da presente Convenção, são considerados bens culturais os bens que, por razões religiosas ou profanas, são considerados por cada Estado como tendo importância arqueológica, pré-histórica, histórica, literária, artística ou científica e que pertencem às categorias seguintes: a) Coleções e exemplares raros de zoologia, botânica, mineralogia e anatomia; objectos de interesse paleontológico; b) Bens relacionados com a história, incluindo a história das ciências e das técnicas, a história militar e social, e com a vida dos governantes, pensadores, sábios e artistas nacionais ou ainda com os acontecimentos de importância nacional; c) O produto de escavações (tanto as autorizadas como as clandestinas) ou de descobertas arqueológicas; d) Os elementos provenientes do desmembramento de monumentos artísticos ou históricos e de lugares de interesse arqueológico; e) Antiguidades que tenham mais de 100 anos, tais como inscrições, moedas e selos gravados; f) Material etnológico; g) Bens de interesse artístico, tais como: i) Quadros, pinturas e desenhos feitos inteiramente à mão, sobre qualquer suporte e em qualquer material (com exclusão dos desenhos industriais e dos artigos manufacturados decorados à mão); ii) Produções originais de estatuária e de escultura em qualquer material; iii) Gravuras, estampas e litografias originais; iv) Conjuntos e montagens artísticas originais, em qualquer material; h)

Manuscritos raros e incunábulos, livros, documentos e publicações antigas de interesse especial (histórico, artístico, científico, literário, etc.), separados ou em colecções; i) Selos de correio, selos fiscais e análogos, separados ou em colecções; j) Arquivos, incluindo os fonográficos, fotográficos e cinematográficos; k) Objectos de mobiliário que tenham mais de 100 anos e instrumentos de música antigos (UNESCO, 1970).

Dessa forma podemos compreender que qualquer bem produzido através da cultura já poderia ser considerado um bem cultural, porém esse termo tornou-se mais usado para designar os bens culturais que são escolhidos para preservação. Nesse sentido, os bens culturais podem ser entendidos como uma determinada posse que deve ser protegida, por conta de seu valor histórico e de sua representatividade para determinada sociedade, qualquer bem cultural pode apresentar determinadas categorias para proteção legal, de acordo com uma determinada atribuição de valor, que passa portanto a fazer parte da lista dos bens culturais protegidos, podendo ser tanto em escala nacional, quanto, em alguns casos, até mesmo em escala global.

No que tange a proteção dos bens culturais, ações como tombamento, conservação e fiscalização do patrimônio material são bastante desenvolvidas em vários segmentos da sociedade brasileira, porém essas práticas sempre se apresentaram de difícil aplicação para bens culturais imateriais.

No final dos anos 40, um movimento envolvendo artistas, intelectuais, pesquisadores, diplomatas, professores e outros segmentos sociais culmina com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – a qual derivou no que hoje é o Centro Nacional de Cultura Popular. O trabalho desenvolvido não era o de patrimonializar, isto é, o ato jurídico de o Estado declarar patrimônio nacional um fato cultural e passar a tratá-lo como bem cultural de interesse público. (Vianna, Teixeira, 2008, p. 122)

Dessa forma, foram criadas ações para preservar os conhecimentos tradicionais imateriais através de pesquisa, documentação e apoio das práticas culturais, não se pode tomar um patrimônio imaterial para que justamente ele não fique estático como uma obra de arte ou edificação por exemplo. O foco fica presente na valorização e garantia das próprias condições para a realização dos processos de produção, na garantia das condições e motivações de se ter a possibilidade de “performar” suas criações e tradições. (Vianna, Teixeira, 2008).

A dança, enquanto manifestação artística, pode ser vista tanto como um bem cultural quanto como um produto cultural. Como bem cultural, a dança pode ser registrada em coreografias e registros audiovisuais, ela funciona como um legado coletivo, algo que é mantido pela sua relevância simbólica e sentimental, visto que carrega significados e costumes, transmitindo os valores de uma comunidade ao longo dos anos.

Por outro lado, a dança também se estabelece como um produto cultural, visto que seu foco muitas vezes está no campo imaterial, ela representa manifestações intrínsecas de identidade, essas expressões precisam ser valorizadas não apenas como formas de entretenimento, mas como patrimônio imaterial brasileiro que reflete a história, os costumes a cultura e as transformações da sociedade.

Dentro dos equipamentos culturais, essas manifestações devem ser oferecidas de forma contínua, com programações diversificadas e inclusivas, que vão além de eventos singulares, promovendo espetáculos, exposições, oficinas, aulas, debates e ações educativas que apresentem o contexto histórico e social por trás de cada expressão, aproximando todo o público dessa linguagem artísticas e facilitando uma apreciação mais crítica.

Além disso, é importante que os equipamentos culturais façam parcerias com coletivos, companhias e artistas independentes, dando espaço para diferentes linhas artísticas. A

divulgação deve usar tanto das maneiras mais tradicionais quanto das redes sociais, passa que seja possível ampliar o alcance, permitindo que essas expressões repercutam além das instituições.

3 Procedimentos Metodológicos

A pesquisa se classifica como quali-quantitativa, visando o levantamento de dados e uma análise dos mesmos. Range, Rodrigues e Mocarzel (2018) apresentam que na pesquisa quali-quantitativa os cálculos estatísticos servem como base para as análises e discussão dos dados, dando apoio à argumentação formada a partir destas análises e do referencial teórico. (Range, Rodrigues, Mocarzel, 2018)

O universo desta pesquisa consistiu dos equipamentos culturais da cidade de São Paulo. Estes espaços foram identificados por meio dos sites do Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas de São Paulo (SisEB)¹, o Sistema Estadual de Museus (SISEM-SP)², e o Mapa da Cultura³.

Preliminarmente foram identificados 434 equipamentos, destes, 31 locais não disponibilizavam seus emails, portanto foram retirados da amostra. Dessa forma, foram considerados para a pesquisa 403 equipamentos culturais, sendo tanto público quanto privado.

A técnica de coleta utilizada foi o questionário, sobre a elaboração do questionário (Bandeira, 2003, p. 9).

Como a pesquisa configurou-se como pesquisa de opinião sem a identificação dos respondentes, foi enquadrada no Artigo 1º, parágrafo único, item 1. Resolução do Conselho Nacional de Saúde (CNS) nº 510 de 07 de abril de 2016, o qual dispõe que:

sobre as normas aplicáveis a pesquisas em Ciências Humanas e Sociais cujos procedimentos metodológicos envolvam a utilização de dados diretamente obtidos

com os participantes ou de informações identificáveis ou que possam acarretar riscos maiores do que os existentes na vida cotidiana, na forma definida nesta Resolução.

Parágrafo único. Não serão registradas nem avaliadas pelo sistema CEP/CONEP:

I – pesquisa de opinião pública com participantes não identificados; (...) (BRASIL, 2016, Art. 1º, §1º)

Para levar a cabo a pesquisa, foram elaboradas 14 perguntas de opinião, em forma de múltipla escolha, caixa de seleção e escala de Likert. Além disso, o respondente foi informado que a sua participação na pesquisa era voluntária, tendo o mesmo a liberdade de desistir de participar.

As questões versaram sobre o tipo de equipamento cultural que a instituição se enquadra, quais tipos de materiais e atividades relacionadas à dança são oferecidas e sua frequência, se o espaço possui alguma infraestrutura específicas para as atividades, seu público-alvo, como as atividades são divulgadas, motivos pelos quais a dança deveria ser divulgada pelo espaço e quais estilos o respondente considera importante promover - o que é considerado importante para um equipamento cultural promover a dança -, se existem indicadores para medir o impacto das atividades e se estas geram retorno econômico para o equipamento ou para a comunidade, quais são as maiores dificuldades para ampliar o impacto das atividades e, por fim, as principais fontes de recursos recebidos para a promoção da atividade.

Depois de realizar o pré-teste e calibrado o instrumento, o questionário foi encaminhado via correio eletrônico para 403 instituições, e esteve aberto para receber respostas de 15/04/2025 até 03/05/2025.

Ao final desse processo, foram obtidas 37 respostas via questionário.

Assim, foi realizada a análise das 37 respostas obtidas e sintetizadas as informações em

gráficos e tabelas, para que fosse possível identificar porcentagens e comparações entre os espaços e o diálogo entre a dança e os equipamentos culturais da cidade de São Paulo.

4 Resultados

Das 37 respostas obtidas, por meio do questionário, a maioria (62,2%) corresponde a bibliotecas, seguidas dos museus (10,8%) e centros culturais (8,1%), enquanto o restante se distribui entre sistemas socioeducativos e escolas.



No que diz respeito às atividades relacionadas à dança, as que mais são ofertadas e de forma mais frequente são as aulas, oferecidas em formato semanal por sete instituições. Workshops e oficinas também são frequentes, oferecidos diariamente, porém por apenas duas instituições. No entanto, outras modalidades, como residências artísticas para grupos de dança, são pouco difundidas, sendo a mais ausente, pois não é promovida em 22 dos 37 locais pesquisados.

Os projetos comunitários ou sociais também enfrentam uma oferta bastante limitada. Além de não estarem presentes em 21 locais, nos lugares onde são oferecidos, costumam ter uma frequência muito baixa, sendo realizados apenas mensalmente, semestralmente ou até anualmente.

Tabela 1 - Atividades ofertadas

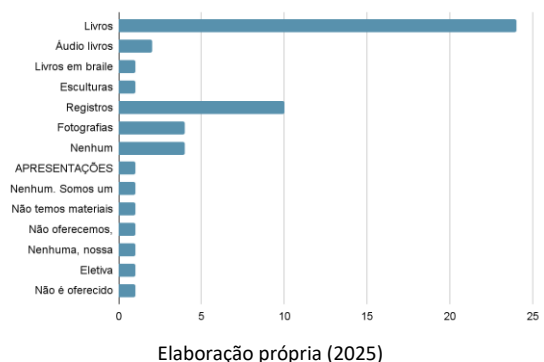
	Diariamente	Semanalmente	Mensalmente	Semestralmente	Anualmente	Não oferece essa atividade
Aulas	0	7	4	4	3	19
Workshops ou oficinas	2	2	2	3	7	21
Espectáculos ou apresentações de dança	0	1	6	8	9	13
Festivais ou mostras de dança	0	1	1	9	6	20
Residências artísticas para grupos de dança	0	1	0	3	11	22
Projetos comunitários ou sociais	0	0	3	4	9	21

Elaboração própria (2025)

Quanto ao conteúdo disponível sobre dança, os livros são os mais acessíveis, presentes em 64,9% dos espaços, seguidos por registros audiovisuais, em 27% dos locais. Esses dados podem estar diretamente ligados ao fato de que a maioria das respostas também foram concebidas por bibliotecas.

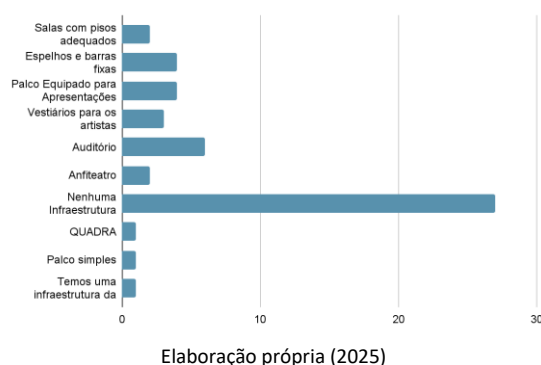
Entretanto, livros em braille, esculturas, apresentações e eletivas são os menos oferecidos e compartilham da mesma porcentagem de 2,7%. Nove instituições (24,3%) ainda declararam não oferecer nenhum tipo de conteúdo ou de atividade ligados à dança, e destas, 3 (8,1%) justificaram que seus acervos são especializados em outras áreas, como meio ambiente, ou saneamento.

Gráfico 2 - Conteúdos disponíveis



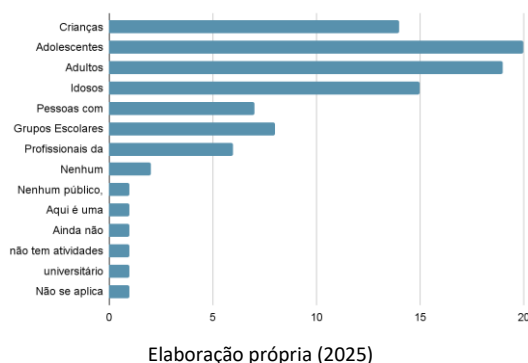
Outro dado relevante diz respeito à estrutura física dos espaços pesquisados, a forma mais comum entre os locais é o auditório. No entanto, mesmo este está disponível em apenas seis locais (16,2%). Alguns locais possuem mais de uma forma de infraestrutura, como salas com pisos adequados e espelhos com barras fixas, ou vestiário para os artistas e anfiteatros. No entanto, a grande maioria correspondente a 73% dos espaços não possuem qualquer tipo de estrutura específica para atividades de dança, como salas amplas e palcos equipados para apresentações.

Gráfico 3 - Infraestrutura específica



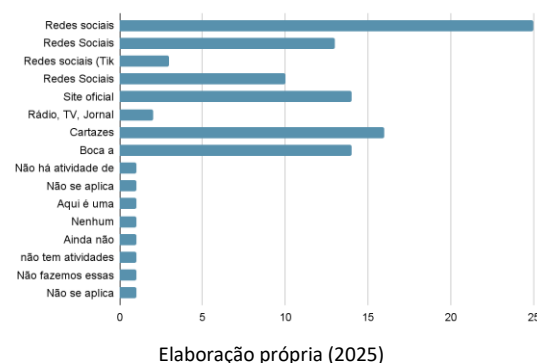
Quanto ao público-alvo, o que se destaca são adolescentes com 54,1% das respostas, seguidos por adultos (51,4%) e idosos (40,5%), indicando que a dança é vista como uma prática relevante entre diferentes faixas etárias, mesmo que possua menor público de crianças (37,8%) e de pessoas com deficiência (18,9%).

Gráfico 4 - Público-alvo



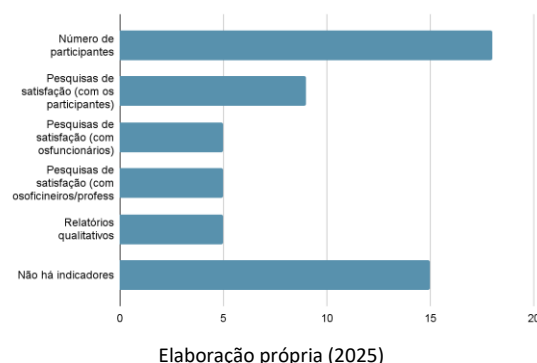
A divulgação das atividades ocorre principalmente por meio das redes sociais, com destaque para o Instagram (67,6%), e o Facebook (35,1%). Entretanto, ainda dentro das mídias sociais, o Tik Tok se destaca de forma negativa, com apenas 8,1% das respostas. Esse fato é contraditório, visto que por ser uma plataforma focada principalmente em vídeos curtos, ela poderia ser vista como uma ferramenta de apoio ideal para divulgar atividades relacionadas à dança. Os cartazes físicos, mesmo que pudessem parecer ultrapassados, também possuem relevância (43,2%), sendo a segunda maneira preferida de divulgação.

Gráfico 5 - Métodos de divulgação



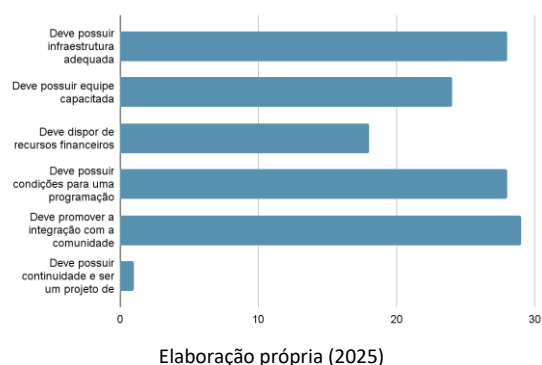
Para avaliar o impacto das atividades, quase metade dos espaços (48,6%) utiliza o número de participantes como principal indicador, o que pode refletir uma medida quantitativa ao invés de análises qualitativas sobre participação ou impacto social.

Gráfico 6 - Métodos de avaliação de impacto



Ao serem questionados sobre o que consideram importante para um equipamento cultural promover a dança, a busca de integração com a comunidade ficou em primeiro lugar com 78,4% das respostas. Além disso, possuir uma infraestrutura adequada e condições para uma programação diversificada e inclusiva se mostraram igualmente importantes, com 75,7% das respostas.

Gráfico 7 - Aspectos importantes para a promoção da dança



Mesmo que exista um consenso de que a dança deve ser promovida por diferentes razões, como a sua importância como ferramenta de disseminação e interação cultural, expressão e consciência corporal, inclusão social, e até mesmo como uma maneira de terapia, ainda existem desafios que dificultam a sua incorporação nos equipamentos culturais.

A falta de infraestrutura é apontada por 54,1% dos espaços como a principal barreira para ampliar o impacto das atividades nessa área. Além disso, a falta de recursos financeiros foi mencionada como a segunda maior dificuldade para ampliar o impacto das atividades, com 43,2% das respostas. E sobre o financiamento, 70,2% dos respondentes afirmou obter recursos através de órgãos públicos.

Gráfico 8 - Dificuldades para a ampliação do impacto

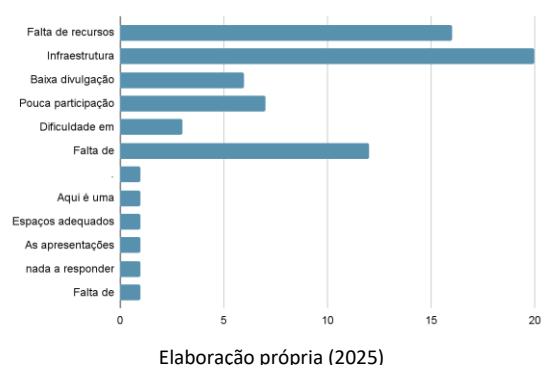
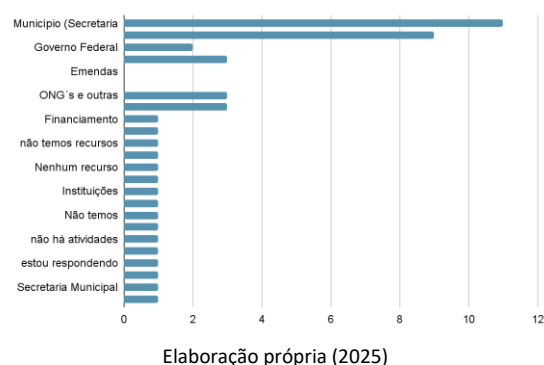


Gráfico 9 - Formas de financiamento



A pesquisa mostra que, embora a dança esteja presente de alguma forma na maior parte dos equipamentos culturais analisados, sua oferta ainda é bastante limitada em diversos aspectos, focando principalmente em aulas semanais, com defasagem de uma programação mais ampla e inclusiva. Os dois obstáculos principais são: a falta de infraestrutura específica e a dependência de verbas públicas que restringem a inovação e a ampliação das iniciativas.

Além disso, a predominância de bibliotecas entre os respondentes reforça um cenário em que os livros permanecem como os principais conteúdos disponíveis e a leitura como a prática cultural mais enfatizada. Entretanto, é preciso notar que mesmo nesses espaços tradicionalmente ligados à literatura, existe um reconhecimento da dança como uma manifestação artística integrante da formação cultural, mesmo que por meio dos livros.

Essa realidade reflete a desigualdade no acesso às diferentes formas de expressão artística, na qual as atividades focadas em performance e em linguagens corporais ainda estão quase que ausentes em espaços de reconhecimento institucional. No entanto, os dados também apontam para oportunidades de investimento de políticas públicas, como a adaptação de infraestruturas e sua adequação, à formação de público e capacitação de agentes culturais, a criação de editais e programas que integrem arte e educação.

5 Considerações Finais

A compreensão da importância dos equipamentos culturais para a promoção da dança é fundamental para o desenvolvimento de políticas culturais e práticas que assegurem o apoio contínuo à arte. Esta pesquisa visou destacar o papel desses lugares na preservação e na difusão da cultura e da dança, deixando claro que os equipamentos culturais não apenas podem possibilitar a criação, a prática e a apresentação da dança, mas também incentivar o respeito pelas diversas tradições e garantir o intercâmbio cultural. Assim, fortalece-se a relação entre arte e comunidade. No entanto, os equipamentos culturais da cidade de São Paulo analisados ainda demonstram iniciativas bastante limitadas no que diz respeito ao estímulo de atividades relacionadas à dança.

Essa realidade pode estar ligada a diversos fatores. Existe alguma priorização da cultura letrada, que ainda hoje em dia, ocupa a maior parte dos espaços culturais paulistanos. Os diversos tipos de dança ainda são frequentemente questionados como formas de expressão artística, sendo vistos por muitos como apenas forma de entretenimento ou atividade recreativa, além de que, as danças principalmente os com raízes nas classes mais marginalizadas, em várias ocasiões podem ser vistas de uma forma pejorativa, ou não tão ricas culturalmente, e acabam recebendo menos espaço e recursos.

Além disso, o financiamento para projetos culturais e de dança é mais escasso e, muitas vezes, mais competitivo, muitos espaços dependem de editais específicos públicos, que normalmente são limitados e até mesmo insuficientes para sustentar a produção artística. Outro fator relevante é a falta de políticas públicas voltadas para a promoção da dança. Ainda que existam programas dedicados à cultura, geralmente não há um planejamento que inclua a dança como um dos pilares. A ausência de uma programação constante dificulta a participação do público e faz com que a dança não possua tanto destaque no circuito cultural da cidade.

A ampliação desse debate é fundamental para que a dança seja reconhecida não apenas como uma atividade complementar, mas como um pilar na promoção da diversidade cultural e social. Seu potencial para estimular a criatividade, a sociabilidade, a saúde física e a mental, a torna uma estratégia para políticas mais inclusivas e democráticas.

Referências

- Almeida Júnior, O. F. de. (1993). Bibliotecas públicas e alternativas. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, 26(1-2), 115–127. <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/000866735.pdf>
- Resolução nº 510, de 7 de abril de 2016. (abril de 2016). *Dispõe sobre as normas aplicáveis a pesquisas em ciências humanas e sociais*. Conselho Nacional de Saúde. Disponível em: <https://www.gov.br/conselho-nacional-de-saude/pt-br/atos-normativos/resolucoes/2016/resolucao-no-510.pdf/view>.
- Brasileiro, L. T. (2010). A dança é uma manifestação artística que tem presença marcante na cultura popular brasileira. *Pro-Posições*, 21(3), 135–153. <https://www.scielo.br/j/pp/a/Ch9QvNkbYvw5xNKZF9RdkPw/?format=pdf&lang=pt>
- Bandeira, M. (2003). Como elaborar um questionário. *Planejamento de Pesquisa nas Ciências Sociais*, 1. <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/lapsam/Metodo%20de%20pesquisa/Metodos%20de%20pesquisa%202013/Texto 11- Como elaborar um quesitonario.pdf>
- Bosi, A. (2000). *Reflexões sobre a arte*. Ática.
- Bourdieu, P. (2007). *A distinção: Crítica social do julgamento*. Edusp.
- Burke, P. (1997). Culturas populares e cultura de elite. *Diálogos*, UEM. <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Diálogos/article/view/37437/19408>

- Coelho, T. (1997). *Dicionário crítico de política cultural: Cultura e imaginário*. Iluminuras.
- Figueiredo, V. M. C. de. (2007). *Gente em cena: Fragmentos e memórias da dança em Goiás* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório Digital da UNICAMP. <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000411146>
- Flusser, V. (1980). Uma biblioteca verdadeiramente pública. *Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG*, 9(2). <https://periodicos.ufmg.br/index.php/reb/article/view/36361>
- Flusser, V. (1983). A biblioteca como um instrumento de ação cultural. *Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG*, 12(2). <https://periodicos.ufmg.br/index.php/reb/article/view/36443/28514>
- Guedes, M. T. F., & Maio, L. M. (2014). Bem cultural. In *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural* (2ª ed. rev. ampl.). IPHAN/DAF/Copedoc. <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/79/bem-cultural>
- Guimarães, A. D., & Diniz, S. C. (2019). Equipamentos culturais, hábitos e território: um estudo de caso do Espaço do Conhecimento UFMG. *Urbe. Revista Brasileira De Gestão Urbana*, 11. <https://doi.org/10.1590/2175-3369.011.e20180093>
- Januário, S. (2023). Manifestações artísticas urbanas contemporâneas: A territorialidade como expressão da alternativa artística. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 45. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/13317>
- Lara Filho, D. de. (2009). Museu, objeto e informação. *Transinformação*, 21(2), 163-170. <https://www.scielo.br/j/tinf/a/yTzcxHRfM8BZvG9jdmPL8Qc/?lang=pt>
- Lipinski, B., & Cavalcante, L. de F. B. (2022). Mediação cultural em centros culturais: uma análise da exposição "Egito antigo: do cotidiano à eternidade" do Centro Cultural Banco do Brasil. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, 18(2), 1-16. <https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/1810>
- Medina, J. (2008). As representações da dança: Uma análise sociológica. *Movimento*, 14(2), 99-113. <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/2106/3352>
- Nogueira, C. R. (2017). *A dança no contexto: Um relato de experiência* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal Fluminense]. Repositório Institucional da UFF. <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/10587/Nogueira%2c%20Camila%20Rocha.%20%282018%29.%20A%20dan%c3%a7a%20no%20contexto%20relato%20de%20experi%c3%ancia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ossona, P. (1988). *A educação pela dança*. Summus.
- Pupo, M. L., & Veloso, V. (2020). Ação Cultural e Ação Artística: territórios movediços. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 10(2), 01-21. <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/96342>
- Ramos, L. B. (2007). *O centro cultural como equipamento disseminador de informação: Um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VALA-74QJRP>

- Range, M., Rodrigues, J. do N., & Mocarzel, M. (2018). Fundamentos e princípios das opções metodológicas: Metodologias quantitativas e procedimentos qualitativos de pesquisa. *Omnia*, 8(2). https://www.researchgate.net/profile/Marcelo-Mocarzel/publication/325864000_Fundamentos_e_principios_das_opcoes_metodologicas_Metodologias_quantitativas_e_procedimentos_qualitativos_de_pesquisa/links/5cc9cb1392851c8d2213e482/Fundamentos-e-principios-das-opcoes-metodologicas-Metodologias-quantitativas-e-procedimentos-qualitativos-de-pesquisa.pdf
- Rosa, A. J. S. da. (2009). A prática de ação cultural em bibliotecas. *Revista ACB*, 14(2). <https://brapci.inf.br/v/77025>
- Rodrigues, M. (2024). Bibliotecas públicas, patrimônio cultural e atuação governamental: Interlocuções possíveis. *Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, 22. <https://www.scielo.br/j/rdbci/a/jrRFJz5KxQ64n6Tyk7zHTmS/?format=pdf&lang=pt>
- Santos, J. M. (2015). Ação cultural em bibliotecas públicas: O bibliotecário como agente transformador. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, 11(2), 173-189. <https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/425>
- Saraiva, M. C. (2005). O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação. *Movimento*, 11(3), 219-242. <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/2879>
- Serejo, B. R. B., & Fachin, V. S. (2015). Arte e cultura: Um olhar sobre a importância da manifestação artística regional de Amambai. *Anais do Semex*, 3(3). <https://anaisonline.uems.br/index.php/semex/article/view/218>
- Silva, M. C. S. de M. (1995). *Centro cultural: Construção e reconstrução de conceitos* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Rio de Janeiro].
- Suano, M. (1986). *O que é museu*. Brasiliense.
- UNESCO. (1970, 14 de novembro). *Convenção relativa às medidas a adotar para proibir e impedir a importação, a exportação e a transferência ilícitas da propriedade de bens culturais* [Conferência Geral, 16ª sessão]. https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/unesco_convencao.pdf
- Vianna, L. C. R., & Teixeira, J. G. L. C. (2008). Patrimônio imaterial, performance e identidade. *Concinnitas*, 1(12), 121-129. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/22822/16282>
- Viganó, S. S. (2019). A ação cultural e a defesa da vida pública. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10(2). <https://www.scielo.br/j/rbep/a/rQcw4pzzrDdY3vgDNz7LvFrM>

NOTAS

¹ SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Cultura e Economia Criativa. Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas de São Paulo (SISEB). Disponível em: <https://siseb.sp.gov.br/sobre/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

² SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Cultura e Economia Criativa. Sistema Estadual de Museus (SISEM-SP). Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

³ BRASIL. Ministério da Cultura. Mapa da Cultura. Disponível em: <https://mapa.cultura.gov.br/>. Acesso em: 15 mar. 2025