



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

GILTANEI BRANCO DE AMORIM PAES

**AS RELAÇÕES DE CONTROLE ENTRE OS AGENTES DA DANÇA E
O ESTADO NA BAHIA: CENTRALIZAÇÕES DE PODER E PULVERIZAÇÃO
DO DISSENSO.**

Salvador
2015

GILTANEI BRANCO DE AMORIM PAES

**AS RELAÇÕES DE CONTROLE ENTRE OS AGENTES DA DANÇA E
O ESTADO NA BAHIA: CENTRALIZAÇÕES DE PODER E PULVERIZAÇÃO
DO DISSENSO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jussara Sobreira Setenta.

Salvador
2015

AGRADECIMENTOS

Assumir que o tempo nos trai, diante de tentativas de identificar o princípio das coisas, é a única condição para desenhar este agradecimento. Num esforço fragmentado da memória opto, então, por citar aqueles que, com seus atos de amizade, estiveram presentes nesta pequena odisseia. Espero que a fragilidade da memória não me conduza ao esquecimento, e que os nomes neste papel sejam como pinceladas de tinta que escondem outras camadas nem sempre tão evidentes num primeiro olhar.

À Jussara Setenta, agradeço pela amizade e pela oportunidade do encontro, por transformar as orientações em momentos de conversa e de confabulações anárquicas, por estar atenta aos tempos deste processo, pela cumplicidade.

À Adriana Bittencourt, por me acompanhar desde a graduação e pelas noites de insônia e conversas pela internet.

À professora Marilla Velloso, por se disponibilizar a me acompanhar na qualificação e na defesa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.

Aos professores da Escola de Dança da UFBA.

À minha mãe, pelas madrugadas e feitura de artesanato que, hoje, percebo que foram minha primeira escola de arte, na cozinha de casa, envolto em gesso, pincel e giz.

À minha família, por evitar a hostilidade diante da minha escolha em ser artista, o que em algum momento pode ter parecido um ato irresponsável ou sinônimo de loucura.

Ao meu marido, Rubén Tejedor, por respirar nos momentos em que a rotina da escrita se confundia com desatenção.

À minha família de afetos, Noah, Ana Ganzuá, Sophia, Rita, Nath e Luciana Diz, por me brindarem um porto seguro que ora ou outra conduzem meus pensamentos à Bahia.

Aos amigos do Quitanda, com os quais aprendi a ser-pensar-fazer arte, a silenciar e a compactuar, especialmente ao irmão Aldren Lincoln, à Joane Bittencourt, à Mab Cardoso e a Eros Ferreira.

Aos amigos e colegas da turma do mestrado, especialmente a Luciano da Silva, Ludmila Veloso, Guiga Maria e Carla Roanita, por fazerem da mesa de bar um lugar de lamentações, mas, também, de risos, terrorismos poéticos e cumplicidade.

À Laura Pacheco, por compartilhar caminhos e encruzilhadas.

À amiga e parceira Olga Lamas, pelas aventuras criativas, estéticas e íntimas.

E, por fim, aos novos amigos de Buenos Aires que transformam o clima frio da minha nova morada num ambiente cálido.

RESUMO

Analisar como se dão as centralizações de poder e a pulverização do dissenso nas relações entre os agentes da dança e o Estado na Bahia, configura o propósito norteador dessa Dissertação que se interessa ainda por discutir como ocorrem processos de classificação, hierarquização e exclusão decorrentes destas relações. Para tanto, as análises são tratadas observando aspectos que caracterizam o controle, na sociedade disciplinar, e que se conservam e se reconfiguram na sociedade de controle. Nesta perspectiva, o estudo aponta para um período de trânsito, entre disciplinas e controle, presente também no campo da dança explicitando incoerências referentes ao entendimento de direito igualitário que, desde a revolução francesa, tem servido como princípio fundador dos sistemas democráticos em diferentes países, onde se inclui o Brasil. Para fundamentar a discussão dos aspectos conceituais e construir o aporte teórico da pesquisa, foram levantados autores e textos que analisam aspectos históricos e modos de aplicação dos dispositivos de controle, e onde cabe destacar os estudos desenvolvidos por Michael Foucault (2015), Edson Passetti (2003), Richard Sennett (2012) e Giorgio Agamben (2011). A metodologia do estudo está baseada no levantamento bibliográfico sobre o tema, o que detona o interesse na análise qualitativa das questões apresentadas. As conclusões, abordadas enquanto conclusões propositivas, apontam para os anarquismos na dança como modos de entendimentos capazes de efetivar descentralizações de poder e de contemplar dissensos, e explicitam possibilidades de desdobramentos em estudos futuros.

Palavras-chave: Dança, Política, Fomento à Dança, Controle, Centralização de Poder, Dissenso.

ABSTRACT

The focus of this study is to analyze how occur the centralization of power and the annulation of dissents in the relations among dance agents and the State in Bahia, and analyze the process of classification, hierarchy and exclusion that emerge from these relations. Under this perspective, the analysis is considered by observing aspects that characterize the control in the disciplinary society that are preserved and reconfigured in the control society. Under this perspective, the study points to a period of transition, between discipline and control, also present in the field of dance. Also points out that inconsistency related to the sense of equal rights that since the French Revolution has been taken as basic principle of democratic systems in different countries, including Brazil. To support the discussion of the conceptual aspects and build the theoretical framework of the research, authors and texts that analyze historical aspects and modes of application of the control devices were raised, specially the works by Michael Foucault (2015), Edson Passetti (2003), Richard Sennett (2012) and Giorgio Agamben (2011). The study methodology is based on the literature of the subject, which denotes the interest in the qualitative analysis of the issues presented. The findings approached as purposeful findings point out that the anarchism in dance as ways of understanding able to actualize decentralizations of power and contemplate dissent, and enhance possibilities of deployments for the upcoming studies.

Keywords: Dance, Politics, Promotion of Dance, Centralization of Power, Dissent.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
INTRODUÇÃO	11
1.0 O TEMPO DO CONTROLE E O CONTROLE DO TEMPO NOS AGENTES DA DANÇA	14
1.1 OS AGENTES DA DANÇA FLEXÍVEIS ÀS NOVAS DINÂMICAS DE TRABALHO NA SOCIEDADE DE CONTROLE	14
1.2 OS AGENTES POLIVALENTES DA DANÇA.....	29
1.3 OS TEMPOS DA DANÇA E O TEMPO FLEXÍVEL DO ESTADO	37
2.0 VALORIZAÇÃO DAS INTELIGÊNCIAS CRIATIVAS PELO ESTADO DE CONTROLE	43
2.1 VALORIZAÇÃO DOS AGENTES TEÓRICOS DA DANÇA	43
2.2 A EMERGÊNCIA DOS COLETIVOS E REDES DE AGENTES DA DANÇA COMO ESTRATÉGIA DE COMPETITIVIDADE	58
3.0 PROCESSOS DE COOPTAÇÃO DOS AGENTES DA DANÇA PELO ESTADO	63
3.1 A POLÍTICA DE PARTICIPAÇÃO POPULAR DO ESTADO COMO DISPOSITIVO DE CONTROLE DOS AGENTES DA DANÇA	63
3.2 A COOPTAÇÃO DOS AGENTES DA DANÇA AOS CARGOS DE GESTÃO ESTATAIS.....	75
CONSIDERAÇÕES PROPOSITIVAS - POR UMA PERSPECTIVA ANARQUISTA	82
REFERÊNCIAS	92

APRESENTAÇÃO

As dinâmicas co-implicadas entre "dança" e "política" têm sido pouco abordadas, no âmbito acadêmico, diante das miríades de possibilidades discursivas que se apresentam. Como exemplo, é possível citar que não existem apenas “uma dança” e “uma política”, como se estes termos fossem substantivos singulares. As danças e as políticas emergem no mundo a partir de contingências históricas e culturais; e em corpos, ambientes e contextos que estão em constante transformação. Diante da impossibilidade de abordar todas as correspondências entre dança e política, este estudo se interessa pelas relações entre os agentes da dança e o Estado na Bahia de modo a definir seu objeto de análise; e aponta para o controle, existente nestas relações, como o problema a ser discutido. Parte-se da hipótese de que o fomento à dança pelas instituições estatais baianas bem como as relações dos agentes da dança com tais instituições tendem a promover centralizações de poder e a pulverizar dissensos, o que implica em classificações, hierarquizações e exclusões em contraposição ao princípio do direito igualitário: o fundador da democracia liberal, inspirado na trípole da revolução francesa *Liberté, Egalité, Fraternité* (liberdade, igualdade, fraternidade).

A escassez de autores que tratam destas questões, no campo da dança, exige a aproximação de referenciais teóricos oriundos de outras áreas do conhecimento. Deste modo, ao longo de toda a dissertação são apresentadas abordagens acerca da conservação e reconfiguração de dispositivos de controle disciplinares na contemporaneidade, o que caracteriza o período de trânsito entre a sociedade disciplinar (FOUCAULT, 2015) e a sociedade de controle (PASSETTI, 2003) que resvala, ainda, no campo da dança e - mais especificamente - nas relações entre os agentes da dança e o Estado na Bahia, já que é este o objeto deste estudo. Além destes, outros referenciais são aproximados com o interesse de aprofundar as discussões apresentadas nesta dissertação, que está organizada em 03 capítulos, além da introdução e das considerações finais, tratadas como considerações propositivas.

Na introdução, apresenta-se a definição de Estado - proposta por Passetti (2003) - com o intuito de situar o leitor sobre a abordagem aqui elegida. Trata-se, portanto, de um entendimento que não está relacionado com um território geográfico, apenas,

mas também, como a institucionalização de poderes - soberanos e centralizadores - instaurados por um contrato social entre governo e governados que atua sentido de garantir a ordem. Neste caso, o termo Estado será citado sempre com letra maiúscula. Nas situações em que o estado se tratar de uma delimitação geográfica, o termo será sempre abordado em letra minúscula.

O capítulo 1 reflete acerca do tempo da produção em dança em contraste com o tempo burocrático do Estado. Apresenta, para tanto, o paradigma da flexibilidade no novo capitalismo (SENNETT, 2012) de modo a discutir as transformações nas dinâmicas do trabalho contemporâneo e nos ambientes onde estes trabalhos se realizam. Focaliza, também, às exigências do corpo frente à sociedade de controle e a noção de trabalhador polivalente, também proposto Sennett (2012). Estas noções resvalam no campo da dança e, neste sentido, o estudo propõe verificar as equivalências entre os entendimentos apresentados e os processos das relações entre a dança e o Estado na Bahia.

O capítulo 2 discute a valorização das inteligências criativas pelo Estado e apresenta os entendimentos de “mentes inteligentes” e “corpos são” propostos por Passeti (2003), onde se tende a valorizar o trabalho intelectual em detrimento do trabalho manual (SENNETT, 2012). Discorre, ainda, sobre a competitividade entre os agentes da dança junto aos mecanismos de fomento das instituições estatais baianas, bem como sobre a emergência das redes e coletivos artísticos como estratégias de ampliação das habilidades competitivas. Para tensionar tais discussões, são apresentadas reflexões acerca da emergência das redes no novo capitalismo (SENNETT, 2012) e no campo artístico (ROSAS, 2008), o que denota que o surgimento das redes e coletivos não é uma estratégia de resistência às centralizações de poder, mas, sim, a replicação de estratégias que há muito tempo têm sido utilizadas por instituições detentoras de poder.

O capítulo 3 discute como os mecanismos de participação popular, respaldados pelas noções de fraternidade e civismo (PASSETTI, 2012), tendem a promover noções de pertencimento e corresponsabilidade da sociedade civil junto à administração pública e como implica, ainda, em processos de institucionalização do corpo sujeito (SETENTA, 2008) que promovem centralizações de poder e pulverização de dissensos. Trata, ainda, das representações políticas na dança através da instauração dos fóruns, das reuniões da câmara setorial, e das eleições

de representantes dos colegiados de dança e dos membros das bancas examinadoras dos editais de fomento. O capítulo explicita como estes processos valorizam habilidades retóricas em detrimento do saber comum e como instauram processos de classificação, hierarquização e exclusão. Além das questões apresentadas, são tecidas discussões acerca dos processos de cooptação dos agentes da dança para assumirem cargos de gestão junto às instituições estatais de fomento à dança, que promovem apaziguamento e pulverização de dissensos.

As considerações finais são apresentadas como considerações propositivas e apresentam o anarquismo, na perspectiva de Passetti (2003), como possibilidade de fluxos de resistência frente aos processos de centralização de poder e pulverização de dissensos nas relações de controle entre os agentes da dança e o Estado na Bahia.

INTRODUÇÃO

As contribuições de Foucault (2005) que definiram e criticaram a sociedade disciplinar têm sido atualizadas por distintos autores nas mais diversas áreas do conhecimento. As análises que emergem possibilitam compreender a história do controle, e incitam a elaboração de novos modos de operar que colaboram para desestabilizar sistemas pautados na hierarquização e na centralização de poder. Neste sentido, Foucault define as disciplinas como dispositivos delineados por um modelo de vigilância inspirado no panóptico de Bentham¹ onde um no centro vigia a todos ao seu redor e para onde todos os olhares estão voltados. Neste modelo,

o aparato disciplinar perfeito permitiria ver tudo permanentemente de uma só vez. Um ponto central que seria, ao mesmo tempo, uma fonte que iluminaria tudo o que fosse necessário ser visto e o lugar de convergência para tudo o que deve ser sabido: olho perfeito ao qual nada se subtrai, e centro até onde todos os olhares estão voltados (FOUCAULT, 2015, p. 203, tradução nossa)

No entanto, com o advento e popularização das tecnologias de informação e com a emergência do que é definido por Sennett (1998) como o novo capitalismo, o panóptico de Bentham deixa de ser o único modelo de vigilância e passa a dar espaço a novos modelos que são, ao mesmo tempo, sua conservação e sua reconfiguração. Emerge, então, um tipo de vigília multidirecional, onde todos controlam a todos através de computadores e programas sofisticados de informática que operam em rede.

As mudanças no modo de operar da sociedade trazem novas dificuldades às desestabilizações de poderes hierárquicos e centralizados que Foucault desconhecia, e torna-se necessária a elaboração de outras estratégias. Os programas/protocolos de vigilância são redesenhados, bem como os dispositivos focados na disciplina e docilidade do corpo, trazendo à tona um novo paradigma: a sociedade de controle. O pesquisador Edson Passeti (2003) afirma que, diante das

¹ Foucault (2005) realiza um conjunto de análises acerca dos mecanismos de controle do corpo relacionados à arquitetura ideal para a vigilância do corpo. Em seus apontamentos define o Panóptico de Bentham como um espaço circular onde, no centro, é alocado um vigilante capaz de ver a todos que estão ao seu redor, mas que, devido a sua localização, no topo de uma torre central, não pode ser visto por aqueles que estão sendo vigiados. Esta arquitetura permite que a vigilância ocorra, inclusive, sem a presença efetiva do vigilante.

transformações ocorridas após o advento da sociedade disciplinar, não seria cabível afirmar a substituição de uma sociedade pela outra, ou seja, a da disciplina pela do controle, mas atentar para a necessidade de entender que na contemporaneidade ocorre a coexistência entre os dois paradigmas de modo correlacionado, que por horas chocam-se, compactuam-se, complementam-se e organizam uma sociedade que conserva e reconfigura parâmetros controladores.

Diante das observações expostas, a presente pesquisa traz como abordagem a ideia de controle para discuti-la a partir da relação entre o Estado e os agentes da dança, bem como as relações de cooptação e pulverização dos dissensos que emergem destas relações. Aqui, faz-se necessário explicar o surgimento do Estado e apresentar uma definição coerente com o que é proposto na pesquisa. De acordo com Junior (2009), o Estado surge como tutor do bem comum, que daria ao povo aquilo que fosse necessário à manutenção da paz. Tal compreensão referencia-se em Hobbes quando o mesmo

[...] entendia que o homem viveria sem poder e sem organização, num estágio que ele denominou de estado de natureza, o qual representava uma condição de guerra. Com intuito de evitar a guerra, Hobbes propôs que haveria à necessidade de se criar o Estado para controlar e reprimir o homem o qual vivia em estado de natureza. O Estado seria, na visão de Hobbes, o único capaz de entregar a paz, e para tanto o homem deveria ser supervisionado pelo Ente Estatal legitimado por um contrato social (JUNIOR, 2009, s/p)

Tal definição de Estado caracteriza-se por uma perspectiva dualista ao utilizar definições como “estado de natureza”, como se fosse possível pensar no homem separado da cultura. Além disso, sustenta a ideia de um Estado como tutor, como aquele que é provedor. Na abordagem da pesquisa, o Estado é abordado por outra perspectiva diferente da que foi proposta por Hobbes, até mesmo porque se sabe que o Estado pode ser o responsável por instaurar o conflito e a guerra, mesmo que estes estejam na contramão do interesse e do bem comum do seu povo. Passetti (2003) colabora com este entendimento ao afirmar que

um povo é o que o Estado agrupa, organiza, define e controla. Não é uma abstração, é apenas o produto de um determinado entrevero de forças em constante atualização, porém dirigidas para a continuidade do soberano, na autoridade central. (PASSETI, 2003, p. 94)

Para tensionar as relações entre o Estado e o campo da dança, a pesquisa organiza as perguntas que se seguem, com vistas à – a partir delas – construir a questão crucial do estudo. São elas: Como os dispositivos do Estado de controle implicam-se na centralização de poder e pulverização do dissenso? Como tais dispositivos fazem perdurar noções da sociedade disciplinar referentes à domesticação, docilidade, vigilância e punição do corpo que dança? Quais as tensões existentes entre os mecanismos de fomento à produção cultural do Estado e os artistas de dança? O tempo previsto por tais mecanismos interfere nos processos criativos produzindo ambientes hegemônicos? Em quais aspectos o Estado - através dos mecanismos de fomento – promove hierarquizações, classificações e exclusões? A noção de “participação popular”, inculcada na elaboração dos mecanismos de fomento, produz a institucionalização do artista de dança promovendo hegemonias?

A presente pesquisa considera que o Estado opera sob a rédea do capitalismo global e dos paradigmas da sociedade de controle definidos por Sennett e Passetti, respectivamente. Nestes paradigmas operam noções disciplinares e de controle que, como já dito anteriormente, convivem mutuamente na contemporaneidade. Não seria possível, então, pensar na relação entre os agentes da dança e o Estado sem considerar como tais noções se efetivam enquanto práticas balizadas pelo conjunto de regimentos, regulamentos e leis que sustentam a existência do Estado enquanto tal. O Estado é, portanto, uma delimitação territorial-geográfica que diz respeito a uma cidade, estado e/ou nação, mas, também, um conjunto de dispositivos de controle que atuam no intuito de determinar condutas através do poder instituído, sob a forma de soberania, num território e para um povo. Funda-se na instituição de poderes, instaurados por um contrato social, que adentram as inúmeras instâncias da vida pública como

uma força que atua sobre as relações sociais, econômicas, culturais e intelectuais. Força que também está presente no que chamamos de políticas governamentais de saúde, educação, transporte, comunicações e, principalmente, enquanto defesa de direitos de empresários diante dos direitos dos trabalhadores. Onde houver Estado haverá um poder de autoridade centralizada disseminado pela sociedade. Forma-se, assim, uma rede de poderes, deveres e assujeitamentos. (PASSETI, 2003, p. 22)

1.0 O TEMPO DO CONTROLE E O CONTROLE DO TEMPO NOS AGENTES DA DANÇA

1.1 OS AGENTES DA DANÇA FLEXÍVEIS ÀS NOVAS DINÂMICAS DE TRABALHO NA SOCIEDADE DE CONTROLE

O capítulo que se inicia traz discussões acerca das relações de controle entre os agentes da dança e o Estado considerando as transformações nas dinâmicas do trabalho entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle.

Faz-se necessário, de antemão, esclarecer que os agentes da dança são definidos, ao longo do estudo, como os corpos-sujeitos e corpos-instituições (SETENTA, 2008) que atuam nos diversos setores de produção da dança. Em outras palavras, os corpos sujeitos são as pessoas físicas que não representam ou não são representadas por instituições, sejam elas constituídas juridicamente ou informais: criadores, pesquisadores, produtores, críticos. Os corpos-instituições são aqueles representados e representantes de instituições juridicamente constituídas ou que operam de modo informal: representações de classe, grupos, gestores, espaços culturais.

No que confere ao estudo sobre as transformações entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle este capítulo focará em dois aspectos centrais, são eles: as alterações nas dinâmicas de tempo do trabalho, e as reconfigurações no espaço que geram novas arquiteturas nos ambientes onde os trabalhos se realizam.

Referente às alterações nas dinâmicas de tempo, o capítulo dará ênfase ao atual protagonismo, na sociedade de controle, do paradigma da flexibilidade (SENNETT, 2012) e dos projetos de curto prazo em detrimento do tempo linear, da rotina e dos trabalhos de longo prazo, característicos do paradigma disciplinar. Discutirá, ainda, sobre a valorização da polivalência de funções em detrimento dos trabalhos qualificados, e sobre a tensão existente entre o tempo dos processos criativos e o tempo hegemônico dos editais de fomento do Estado decorrentes dos novos paradigmas da sociedade de controle.

Sobre o espaço no trabalho, o capítulo irá apresentar como hierarquias piramidais cedem lugar para relações transversais e como tais alterações implicam na manutenção de mecanismos de controle que conservam noções de centralização de poder.

Para introduzir a discussão, faz-se necessário situar o leitor sobre o fato de que, desde a caracterização da sociedade disciplinar, feita por Foucault (2015), até a contemporaneidade, as dinâmicas do trabalho têm sido alteradas e resvalam no aparecimento do que Richard Sennett (2000) chama de o novo capitalismo e do que Edson Passetti (2003) define como a sociedade de controle; ambos os entendimentos são fortemente influenciados pelo surgimento de uma nova arquitetura do trabalho e pela emergência de novas concepções de tempo que são, ao mesmo tempo, a conservação e a reconfiguração de parâmetros disciplinares.

O período de transição entre disciplina e controle resvala também no ambiente da dança, uma vez que é impossível pensar em dualidades que separem corpo e sociedade, corpo e ambiente. Nesta perspectiva, a pesquisa aponta para o fato de que o fazer-dizer da dança (SETENTA, 2008) também se encontra num período de transição e apresenta, concomitantemente, traços da disciplina e do controle nos distintos ambientes criativos/produtivos. Estas questões serão aprofundadas no decorrer deste estudo.

Em *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 2015), as disciplinas são definidas como um conjunto de dispositivos capazes de garantir a produtividade do corpo e evitar possíveis desperdícios nas escolas, hospitais, manicômios e, também, nos locais de trabalho. Debruça-se sobre a aplicação de procedimentos focados na otimização do movimento, dos gestos e ações, e na diminuição do tempo gasto para a execução de tarefas específicas e previamente determinadas. Assim, o corpo produtivo disciplinar é entendido como aquele submetido a “um mecanismo de poder que o explora, o desarticula e o recompõe. Uma ‘anatomia política’ que é, em si mesma, uma ‘mecânica de poder’” (FOUCAULT, 2015, p. 160, tradução nossa).

Foucault (2015) dá atenção especial a dois dos mecanismos de poder que visam controlar o corpo. O primeiro está relacionado ao modo como o espaço do trabalho é configurado e diz respeito ao desenho de um tipo de arquitetura construída para vigiar o corpo. Nesta arquitetura, as lógicas piramidal e circular apresentam-se como possibilidade de vigilância e controle do corpo produtivo e evitam possíveis desvios de conduta em relação àquela esperada. Definido por Foucault como o panóptico de Bentham, em tal arquitetura torna possível

[...] situar um vigilante na torre central e fechar em cada célula um louco, um doente, um condenado, um trabalhador ou um

estudante. Pelo efeito de contraluz, é possível perceber desde a torre, recortados perfeitamente sobre a luz, as pequenas silhuetas cativas nas células da periferia. Células como pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico dispõe de unidades espaciais que permitem ver sem cessar e reconhecer imediatamente. (FOUCAULT, 2015, p. 232, tradução nossa)

O segundo mecanismo citado por Foucault está relacionado ao modo como o tempo é abordado nas estruturas disciplinares e como ele atua no corpo de modo a garantir a produtividade através da aceleração de movimentos e gestos. O tempo é estruturado, então, com o intuito de

Apressar o corpo dos demais, não simplesmente para que eles façam o que se deseja, mas sim, para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficiência que a eles é determinada. A disciplina fabrica corpos submetidos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos de utilidade econômica) e diminui essas mesmas forças (em termos de obediência política). (FOUCAULT, 2015, p.160, tradução nossa)

O tempo disciplinar é definido, ainda, como um conjunto de narrativas lineares que ocorrem por sucessões que se dão uma após outra sem alterar, drasticamente, a ordem dos acontecimentos. Em outras palavras o tempo disciplinar é gerenciado de modo a evitar interrupções abruptas nas dinâmicas do trabalhador, seja nas funções que ele realiza, seja nos ambientes onde atua e na quantidade de horas diárias determinadas na jornada de trabalho. Opera sob a lógica da continuidade e da acumulação.

Os procedimentos disciplinares fazem aparecer um tempo linear, cujos momentos se integram uns aos outros, e que se orienta até um ponto terminal e estável. Em suma, um tempo “evolutivo”. Agora, há que recordar que, no mesmo momento, as técnicas administrativas e econômicas de controle faziam aparecer um tempo social de tipo serial, orientado e acumulativo: descobrimento de uma evolução entendida em termos de “progresso”. (FOUCAULT, 2015, p. 186, tradução nossa)

O planejamento do espaço e o controle do tempo disciplinares são pensados, deste modo, como um duplo funcional que centraliza poderes - representado no esquema de Bentham como a torre no pátio central - e hierarquiza relações - representado pelo vigilante localizado no topo da torre que detém a função de vigiar e controlar o tempo/corpo daqueles ao seu redor.

Na dança, os parâmetros disciplinares vêm sendo amplamente discutidos. Como exemplo, é possível citar as críticas acerca do entendimento de técnica presente em estilos de dança que operam pela lógica da reprodução de passos sequenciais e pela hegemonização das singularidades dos corpos a partir de ideais de perfeição e beleza. Nestes estilos, onde se insere, por exemplo, o balé clássico, o estudo do movimento tende a ser abordado enquanto treinamentos que, através de exercícios repetitivos, seriam capazes de fazer o corpo atuar com a rapidez e a eficiência esperadas. Operam, ainda, por lógicas de linearidade e continuidade. As críticas sobre o pensamento disciplinar na dança também são endereçadas às configurações de obras que operam sob as lógicas organizativas das narrativas lineares - com início, meio e fim - e nas metodologias educacionais e formativas que abordam a aprendizagem enquanto progressos que se dão pela acumulação de conhecimentos e níveis ordenados de saberes. Mais especificamente sobre as organizações espaciais disciplinares na dança, são questionadas as relações hierárquicas - onde a figura do diretor seria o centro da criação num modelo similar ao panóptico de Bentham -; as criações que optam pela clássica frontalidade do palco italiano - que tendem a valorizar, em fileiras postas na frente, os corpos mais bem exercitados à execução de movimentos -; e a classificação, seleção e organização de corpos a partir de parâmetros dualistas como bom e ruim, melhor e pior, funcional e não funcional.

Os exemplos, até então apresentados, apontam características das disciplinas no comportamento dos agentes de dança que operam diretamente nos processos artísticos, mas, com o decorrer do estudo, serão apontadas outras características presentes no comportamento de agentes da dança de outros setores produtivos.

No período de transição entre as sociedades disciplinar e de controle, onde se dá o advento das tecnologias de informação e onde a economia é pensada em escala global, o trabalho assume novas configurações. Já não é imperativo pensar no ambiente de trabalho localizado em espaços físicos onde todos os trabalhadores se encontram, dia após dia, com jornadas fixas e horários com início e fim claramente determinados, nem na obrigatoriedade do uso dos velhos uniformes industriais. Descentralizam-se os espaços e o trabalhador já pode atuar, por exemplo, desde sua residência, e se relacionar com sua empresa através de computadores e smartphones conectados ao GPS, mesmo que tal empresa esteja alocada em outro

país ou continente diferente daquele onde o trabalhador reside. Num panorama global de transconectividade, a economia deixa de ser pensada unicamente na esfera local. Despontam comércios, mercados e trabalhos que se dão por organizações e vínculos multinacionais e transnacionais. Tais características parecem definir alguns dos princípios que regem a sociedade de controle e que "afirma a dissolução de espaços de confinamento, como os da sociedade disciplinar, e a decomposição de fluxos contínuos flexíveis." (PASSETTI, 2003, p. 121)

No entanto, mesmo que os espaços de trabalho e a economia sejam descentralizados, os esquemas de vigilância e controle não deixam de atuar. Diferente da sociedade disciplinar, onde o policiamento do corpo se dá em arquiteturas circulares e hierárquicas como o Panóptico de Bentham, a contemporaneidade controla e vigia com o auxílio de tecnologias de ponta como a internet e os satélites distribuídos ao longo de toda a estratosfera terrestre. Garante, pela implantação destas tecnologias, o recebimento e envio de informações numa escala planetária e numa velocidade próxima a do som que permite, inclusive, sistemas de espionagem rebuscados sem a obrigatoriedade de que o espião esteja alocado, fisicamente, no mesmo lugar do espionado.

A vigilância na sociedade de controle deixa de operar numa esfera local e restrita ao espaço físico onde ela atua. Hoje ela se dá de modo multidirecional, onde já não é necessário alocar um corpo no centro para observar, controlar e castigar aqueles que estão ao redor. Não se trata, no entanto, do abandono das técnicas disciplinares, mas, sim, de reconfigurações e melhoramentos que se dão pela emergência e disponibilização de novas tecnologias. Enfim, tecnologias que estão atreladas às novas dinâmicas e possibilidades da atualidade. Denota-se, deste modo, um momento de trânsito, já que "vivemos numa situação em que a sociedade disciplinar não foi superada e a sociedade de controle prospera" (PASSETTI, 2003, p.15).

Agora, não estamos mais em um mundo onde um olha para muitos, mas no seu reverso, no qual muitos olham para o eletrônico; traduzido numa mídiósfera governada por sinopses, em que prevalece a televisão, as sondagens, os programas de computação e a internet. É o tempo da democracia midiática em que todos devem participar. (PASSETTI, 1998, p. 13).

Segundo Sennet (2012), as alterações promovidas entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle condizem com o aparecimento dos "fluxos contínuos

flexíveis", que caracterizam-se pela ideia de que ao trabalho e ao trabalhador contemporâneos é solicitado um tipo de comportamento que os torne capazes de se adaptarem às constantes e ininterruptas mudanças. As antigas, mas não superadas, condições de trabalho pautadas em empregos fixos e em jornadas laborais previamente definidas deixam de ser protagonistas para ceder espaço às prestações de serviços em projetos de curto prazo, com metas e cronogramas, planejados de antemão, para serem cumpridos de acordo com o trabalhador que, hoje, gere seu próprio tempo. Na sociedade de controle, de fluxos contínuos flexíveis, o trabalhador contemporâneo é impelido a mudar de empresa e projeto a qualquer momento e ser flexível com suas narrativas trabalhistas. Exceto em alguns empregos fixos como, por exemplo, naqueles relacionados aos concursos públicos que garantem o emprego vitalício, o trabalho tem sido organizado de modo a viabilizar e fomentar a mudança.

Tanto nos empregos vitalícios quanto nos trabalhos voltados à prestação de serviços, os projetos de curto prazo têm ganhado espaço. Como exemplo, é possível citar que nas universidades públicas do Brasil - onde alguns professores/pesquisadores são admitidos por concursos e contratos vitalícios, - muitas pesquisas são viabilizadas através de bolsas de agências de fomento, como o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)² e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)³,

² O CNPq é a sigla que define o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (até 1971 Conselho Nacional de Pesquisa, cuja sigla, CNPq, se manteve) é um órgão ligado ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI) para incentivo à pesquisa no Brasil. Fundado em 1951, o CNPq é considerado uma das instituições mais sólidas na área de investigação científica e tecnológica entre os países em desenvolvimento, seu objetivo principal. O período conturbado do pós-guerra (1949–1954), também marcado por turbulências na política nacional, ampliou o interesse do CNPq em sua iniciativa de capacitar o Brasil para o domínio da energia atômica, tema de importância estratégica naquele momento. Porém, seu papel intensificou-se com o passar do tempo para o financiamento de pesquisas científicas e tecnológicas nas diversas áreas do conhecimento, com bolsas e auxílios. Com sede em Brasília, o CNPq era o órgão que centralizava a coordenação da política nacional de ciência e tecnologia até a criação do respectivo ministério em 1985. O CNPq tem muitos órgãos federais e agências de fomento estrangeiras como parceiros. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Conselho_Nacional_de_Developmento_Cient%C3%ADfico_e_Tecnol%C3%B3gico (Acessado em 30 out. 2015)

³ CAPES é a sigla que define a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) é uma autarquia e agência pública de pesquisa do Brasil vinculada ao Ministério da Educação que atua na expansão e consolidação da pós-graduação stricto sensu (mestrado e doutorado) em todos os estados do país. A característica distintiva, em

disponibilizadas através de editais com prazo de vigência e duração pré-determinados. Além dos contratos vitalícios, as Universidades públicas brasileiras têm, cada vez mais, admitido professores substitutos através de editais que tendem a suprir, temporariamente, a carência de profissionais no âmbito da educação superior. Explicitam-se, nestes exemplos, que no novo panorama do trabalho é cada vez mais incomum pensar no longo prazo, e esta também vem a ser uma das características que explicita a transição entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle: o trabalho pensado sob a rédea da flexibilidade.

Segundo Sennett, a palavra flexibilidade

Entrou no idioma inglês no século XV; seu sentido original deriva da simples observação que permitia constatar que ainda que o vento fosse capaz de dobrar uma árvore, seus ramos voltavam a posição original. Flexibilidade designa a capacidade da árvore de ceder e se recuperar. Em condições ideais, a conduta humana flexível deveria ter a mesma resistência à tensão: adaptável às mudanças sem deixar que estas produzam rompimentos (SENNETT, 2012, p. 47, tradução nossa).

Sennett (2012) tensiona flexibilidade e liberdade para questionar a autonomia do trabalhador diante no novo panorama do trabalho contemporâneo. Para o autor, a flexibilidade e a liberdade podem ser confundidas, já que, diante de um cenário de contínuas mudanças, o trabalhador pode se deparar com múltiplas possibilidades de escolha. Contudo a liberdade da lógica flexível é regulada, já que é cada vez mais escassa a possibilidade de atuar fora dessa estrutura de pensamento. A flexibilidade não é, então, uma opção. Não é possível escolher em ser flexível ou não no novo contexto do trabalho contemporâneo. A flexibilidade é uma condição imposta pelas novas dinâmicas da economia global. Descentraliza-se o espaço do trabalho disciplinar - que já não está limitado a um local físico como na arquitetura do panóptico de Bentham - mas não se descentraliza o controle sobre o corpo do

relação às outras agências federais semelhantes, como o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), e às estaduais, está na Avaliação Trienal que ela efetua de todos os cursos de pós-graduação do País. É a única entidade que tem tradição de determinar o descredenciamento (na prática, o fechamento) dos cursos que apresentam nota baixa ou deficiente. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Coordena%C3%A7%C3%A3o_de_Aperfei%C3%A7oamento_de_Pessoal_de_N%C3%ADvel_Superior (Acessado em 30 out. 2015)

trabalhador - já que a flexibilidade é a única condição possível para o trabalho na sociedade de controle.

Deste modo, o espaço do trabalho é reconfigurado, mas os princípios que buscam promover a disciplina e obediência do trabalhador são conservados. Diante deste panorama, a liberdade de escolha e a suposta autonomia só podem ser exercidas dentro de limites específicos e previamente determinados. É como se o corpo tivesse a autonomia de se mudar e se mover para qualquer lado dentro de territórios limitados, onde a liberdade tem mais a ver com regulação do que com liberação.

[...] o comportamento flexível [...] gera a liberdade humana. Ainda estamos dispostos a pensar que é assim; imaginamos que estar aberto às mudanças, ser adaptável, são qualidades do caráter necessárias para uma ação livre - o ser humano é livre porque é capaz de mudar. Não obstante, no nosso tempo, a nova economia política trai esse desejo pessoal de liberdade. A repugnância à rotina burocrática e a busca da flexibilidade produziram novas estruturas de poder e controle no lugar de criar condições de liberação. (SENNETT, 2012, p. 48, tradução nossa)

A partir das reflexões apresentadas cabe perguntar: Como a noção de flexibilidade, trazida por Sennett, interfere nas dinâmicas de trabalho dos agentes da dança? Como são tratadas, no campo da dança, as noções de liberdade e autonomia? E como tais fatores podem contribuir para analisar e compreender o controle existente no campo da dança, e mais especificamente, nas relações entre seus agentes e o Estado, já que é esta a questão que mobiliza esse estudo?

Nas relações entre os agentes da dança e o Estado a flexibilidade adentra diferentes ambientes onde as noções de liberdade e autonomia são, agressivamente, distorcidas. Aqui, a pesquisa dará foco às repartições públicas, aos espaços culturais estatais, aos editais de fomento com suas bancas de avaliação, às relações de mercado geridas pelo Estado, e aos agrupamentos produtivos da dança, considerando que é nesses ambientes onde se dá a relação de controle entre os agentes da dança e o Estado e onde a flexibilidade se impõe como condição e não como exercício de autonomia e liberdade.

Para iniciar a discussão é possível exemplificar que as relações de trabalho em instituições estatais como a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e a Fundação Cultural do Estado da Bahia - principais setores de fomento à dança do estado da Bahia - estão cada vez mais cedendo espaço às prestações de serviço de curto

prazo. Nestes ambientes, os contratos em Regime Especial de Direito Administrativo (REDA)⁴ - que têm validade média de dois anos prorrogáveis para quatro - têm-se tornado protagonistas na contratação de profissionais nos mais diversos setores de atuação. Professores de dança, técnicos administrativos, representantes territoriais, gestores e administradores de espaços culturais são impelidos à realizar, no curto período de seus contratos, as demandas a eles atribuídas. Tal panorama traz à tona uma discussão atual que, no âmbito estatal, tensiona os processos de privatização de instituições e serviços públicos através de contratos de curto prazo e licitações, já que o Estado contrata mão de obra externa para realizar os serviços que deveriam ser feitos pelo seu escopo de funcionários.

O Estado alinha-se, deste modo, ao modelo que rege as relações de trabalho e à economia global no novo capitalismo, já que opera como as "empresas [que] também têm subcontratado, com pequenas empresas e indivíduos empregados com contratos de curto prazo, muitas das tarefas que antes se fazia dentro sempre dentro." (SENNETT, 2012, p. 21, tradução nossa) Professores de dança, técnicos administrativos e administradores de espaços culturais passam a ser admitidos como prestadores de serviços temporários, e não como um empregado ou funcionário público. A relação que estes estabelecem com o Estado passa a ser respaldada pela noção de provisoriedade. Isto quer dizer, que cada contratado REDA adentra a instituição estatal sabendo que o vínculo com seu trabalho tem data de início e fim determinados pela duração do contrato. Neste curto tempo, cada profissional deve ser habilidoso para se adaptar as dinâmicas do seu novo ambiente de atuação e, ao mesmo tempo, já estar apto a desenvolver as atividades a ele atribuídas. No trabalho contemporâneo os planos de carreira tendem a desaparecer.

Diferentemente das contratações vitalícias da sociedade disciplinar, o tempo nos trabalhos REDA são fragmentados e sobrepostos. Fragmentados porque não existe continuidade, e sobrepostos porque os novos profissionais REDA convivem, no

⁴ O REDA (Regime Especial de Direito Administrativo) é uma modalidade de seleção pública para prestação de serviços por contratos com duração de dois anos prorrogáveis por igual período. O que permite os órgãos estatais divulgarem edital de processo seletivo do REDA, é observado o disposto no inciso IX, do art. 37, da Constituição Federal, na forma prevista nos arts. 252 a 255 da Lei Estadual nº 6.677, de 26.09.1994, com as alterações introduzidas pela Lei Estadual nº 7.992 de 28.12.2001, regulamentada pelo Decreto Estadual nº 8.112 de 21.01.2002, da Instrução Normativa nº 009 de 09.05.2008. As críticas a esse tipo de regime se dão, principalmente, porque eles não promovem vagas de trabalho vitalícios como os concursos públicos.

mesmo ambiente, com os funcionários remanescentes admitidos por contratos vitalícios. Neste sentido, na sociedade disciplinar um funcionário público atua num mesmo setor e/ou repartição ao longo de anos, o que permite que o mesmo se qualifique em suas atividades e que conheça a trajetória da gestão pública. Sennett colabora com essa discussão ao afirmar que, nos contratos de longo prazo, o trabalhador permanecia “ano após ano em empregos que raramente apresentavam mudanças no cotidiano; nesse tempo linear os ganhos eram acumulativos.” (SENNETT, 2012, p. 14, tradução nossa)

No atual contexto das contratações REDA não há espaço para projetos e políticas continuados. Não existe uma articulação clara entre processos anteriores e futuros. Ao fim de cada contrato novos concursos são abertos e novos trabalhadores substituem aqueles que tiveram seus prazos de vigência vencidos. Cada novo trabalhador REDA que entra na instituição estatal é impelido a dar continuidade ao trabalho deixado pelo trabalhador anterior a ele, mesmo que não tenha participado do seu planejamento e que não conheça as razões que incitaram a elaboraram dos objetivos de uma atividade.

O paradigma da flexibilidade não se limita à contratação de profissionais para trabalharem no interior das instituições públicas de fomento à dança. Resvala, também, nos agentes da dança que atuam fora das instituições estatais, mas que, de algum modo, prestam serviços ao Estado. Neste panorama se inserem os criadores, produtores, articuladores culturais e todos aqueles profissionais que se relacionam com os editais públicos de fomento à dança. Nesse sentido, faz-se importante destacar que na sociedade de controle e no novo capitalismo, onde impera a flexibilidade e a lógica do curto prazo, os “postos de trabalho são substituídos por projetos” (SENNETT, 2012, p. 21, tradução nossa), e o trabalhador é conduzindo a uma constante adaptação e abandono das atividades que realiza.

Ressalte-se que os editais culturais tornaram-se, na última década, o modelo padrão do fomento à dança na Bahia. Antes da era dos editais o fomento à dança na Bahia se dava através do financiamento direto a grupos estatais ditos “oficiais” - como o balé do Teatro Castro Alves - onde os bailarinos são servidores públicos com contratos de longa duração. Após os editais, o financiamento se pulverizou entre pessoas físicas e jurídicas - agora nomeadas como proponentes - em contratos de curto prazo. É claro que tal mudança possibilitou a distribuição do recurso público de

modo mais descentralizado, tendo em vista que antes estava limitado a poucos agentes. Mas vale apontar quais as reverberações dessa mudança.

A cada novo edital, os agentes da dança são convocados a apresentarem propostas culturais com planejamentos, orçamentos, objetivos e metas a atingir dentro do marco do ano civil que determina a duração máxima de cada proposta. Caracterizados como projetos tipo fast food⁵ caracterizam-se sob os princípios da flexibilidade. Para o Estado é crucial que os agentes da dança que apresentam suas propostas culturais cumpram aquilo que foi prometido no planejamento. Para tanto, cada edital é regulamentado através de leis e regimentos, e a comprovação das atividades é realizada através dos formulários de prestação de contas e apresentação de notas fiscais, recibos de pagamento, cupons fiscais. O não cumprimento das metas e objetivos e a utilização do recurso financeiro fora dos itens estabelecidos no orçamento incorrem na aplicação do “castigo” aos agentes da dança que, traduzido como inadimplência, impede que aquele que descumpriu o acordo possa vir a submeter projetos futuros. Tais imposições surgem porque o Estado tende a operar sob as rédeas do mercado, que implicam, inicialmente, na relação entre produtos gerados e consumo. Em outras palavras, deve-se equacionar não apenas as demandas dos agentes da dança, mas, também, as demandas do público consumidor; e o Estado é o maestro que orquestra esta operação.

Os editais de fomento de curto prazo tornam-se a possibilidade de se avaliar, ano a ano, quais as demandas do consumo e quais os projetos que devem ser financiados para suprir essa demanda, uma vez que

o mercado pode chegar a ser "orientado ao consumidor" como nunca antes. Nesta visão, o mercado é demasiado dinâmico para permitir fazer as coisas do mesmo modo ano após ano, ou simplesmente, fazer a mesma coisa (SENNET, 2012, p. 21, tradução nossa).

Num primeiro olhar tais argumentos podem parecer incoerentes pela crença de que as bancas examinadoras têm autonomia na escolha dos projetos a serem financiados e, por este fator, não estarem condicionadas a sucumbir às demandas do mercado. No entanto, há algumas questões a serem consideradas.

No âmbito estadual, a escolha da banca examinadora muda a cada edital, e tende a ocorrer através da eleição de representantes sugeridos pela sociedade civil e

⁵ Tradução do inglês: comida rápida

coordenadas pelas organizações de classe. Este formato, inspirado no modelo eleitoral democrático, ocorre após a determinação pelo Estado dos regulamentos, leis e regimentos que já definem, de antemão, quais os objetos (criação, difusão, formação, por exemplo) estão legíveis ao financiamento. Tais objetos não são definidos por uma ação isolada do Estado, uma vez que a sociedade civil e as organizações de classe interferem no processo de discussão e elaboração dos editais. No entanto, as carências dos agentes da dança nunca serão supridas em sua totalidade pelo Estado, de modo que ocorrem escolhas sobre o que deve ser financiado e, em seu duplo, processos de exclusão. Há que ressaltar que, neste estudo, a exclusão é entendida nos termos do paradigma da imunização (ESPÓSITO, 2005), que se dá

[...] segundo uma lei que não é da contraposição frontal, mas sim a do cerceamento e da neutralização. O mal deve ser enfrentado, mas sem distanciá-lo dos limites. Ao contrário, incluindo-o dentro destes limites. A figura dialética que deste modo se esboça é de uma inclusão excludente ou de uma exclusão mediante a inclusão. O veneno é vencido pelo organismo não quando é expulso para fora dele, mas sim quando, de algum modo, chega a fazer parte dele. (ESPÓSITO, 2005, p.17)

O edital, então, apresenta suas condições de participação, que são os critérios avaliativos sob os quais a banca examinadora deve atuar. Deste modo, a autonomia da banca não é total, mas parcial e controlada; e se conforma à ideia de que "o controle deve ser de curto prazo, contínuo e ilimitado" (DELEUZE apud PASSETTI, 2003, p. 45).

Neste panorama de condições, o ano civil, sob o qual os editais de fomentos são gerenciados, atua para garantir resultados rápidos que não estão interessados, diretamente, na qualidade dos processos, mas na quantidade de agentes contemplados, de produtos gerados, e de público alcançado. Torna-se inviável pensar em projetos de longa duração e impossível respeitar o tempo que cada processo demandam já que o ano civil determina e controla a temporalidade deste.

Diante dos editais de fomento à dança do Estado, a produtividade, que na lógica disciplinar estava respaldada pela produção de um determinado número de produtos dentro de uma jornada laboral fixa, agora é pensada como a materialização de uma ideia dentro de um prazo previsto nos cronogramas de execução, sob o qual todos os agentes precisam se desdobrar para garantir sua execução, mesmo que para

isso sua jornada diária tenha que se estender além da quantidade de horas previstas.

Deste modo, uma das características que diferencia a produtividade disciplinar da produtividade da sociedade de controle diz respeito à lógica da flexibilidade, onde é preciso se adaptar às condições impostas nos próprios editais, nos projetos, nos planejamentos, cronogramas de ação e metas previstas, o que garantiria resultados rápidos: "O economista Bennett Harrison acredita que a fonte da avidez pela mudança é o capital impaciente, o desejo de um rendimento rápido."(SENNETT, 2012, p. 21, tradução nossa) No decorrer desse estudo serão discutidas outras características das mudanças no entendimento de produtividade entre a sociedade de disciplinar e a sociedade de controle.

As relações que se estabelecem entre os contratados para gerenciar a dança no seio das instituições estatais e os agentes que se relacionam com o Estado através de editais de fomento são tensionadas. No interior das instituições, técnicos administrativos tendem a pressionar os agentes que propuseram e foram contemplados com o financiamento ao cumprimento dos prazos e metas. Os agentes proponentes veem-se enclausurados a tais planejamentos, mesmo que para o cumprimento de suas promessas sejam obrigados a corromper os tempos e demandas implícitos aos seus projetos/processos. Assim, os tempos entre a burocracia do Estado e os processos criativos entram em conflito diante da lógica do "capitalismo moderno [onde] empregados percebem uma diferença entre o tempo do seu empregador e do seu próprio tempo." (SENNETT, 2012, p. 39, tradução nossa)

Para os agentes da dança que não atuam na relação com o Estado são inúmeras as formas de gerir o tempo e as relações de trabalho. Estas formas dependem das condições de cada contexto e dos interesses de cada agente. É possível que estes contextos operem pela mesma lógica flexível do Estado, mas também é possível operar sem a exigência prévia de que um projeto seja concluído numa data estipulada.

Outra questão a ser discutida acerca da flexibilidade nas relações entre os agentes da dança e o Estado diz respeito ao entendimento de "inovação da proposta" que, corriqueiramente, aparece como critério de pontuação nos editais de fomento à dança da Bahia. Diante desta condição imposta, ou mais especificamente, sugerida, agentes da dança são impelidos a apresentar a cada ano propostas culturais que

apresentem, em sua descrição, aspectos inovadores (que podem ser entendidos enquanto novo e/ou novidade).

Torna-se pouco competitivo pensar na pesquisa continuada e/ou em projetos de longa duração, já que inovar pode ser entendido como descartar o já feito e velho. Tais considerações podem ser atestadas pelo fato de que os editais não contemplam o mesmo projeto por mais de um ano consecutivo, de modo que os agentes da dança são impelidos a inventar sempre, ou maquiagem o velho para disfarçar suas rugas alterando o título de uma proposta, as metas a serem atingidas, ou os produtos a serem gerados. Aqui, faz-se relevante propor outra concepção sobre o novo. Bhabha (1998), ao discorrer sobre o aparecimento deste termo na cultura, questiona entendimentos respaldados por lógicas lineares de causalidade, que remetem ao equívoco da existência de uma possível origem sobre a qual este novo pudesse emergir. Segundo o autor, este tipo de abordagem seria inadequado aos processos culturais, já que o novo

não pode ser abordado como um “progresso” entre passado e presente ou entre o arcaico e o moderno; tampouco é um “novo” que possa ser contido na mimese de “original e cópia” [já que] em ambos os casos, a imagem do novo é icônica em vez de enunciativa; em ambas as instâncias, a diferença temporal é representada como distância epistemológica ou mimética de uma fonte original (BHABHA, 1998, p. 311)

Numa abordagem coerente com os aspectos da cultura seria necessário entender o termo enquanto processos de tradução que se dão enquanto acontecimentos no corpo do sujeito que enuncia um discurso, e jamais enquanto projeção de um objeto, já que "a tradução cultural é a natureza prerrogativa da comunicação cultural. É antes a linguagem in acto (enunciação, posicionalidade) do que a linguagem in situ (énoncé, ou proposicionalidade)." (BHABHA, 1998, p.313)

Se assim for, seria incoerente sugerir, exigir ou pontuar qualquer aspecto relacionado ao novo, à inovação e à novidade numa proposta de dança, já que é impossível controlar os acontecimentos aleatórios de seu processo. Acreditar que uma banca de avaliação é capaz de identificar e pontuar o que seria mais ou menos inovador parece uma ingenuidade e/ou um projeto para universalizar subjetividades e experiências singulares de corpos e enunciados, ou a tentativa de criar comparações com referenciais estéticos, artísticos e conceituais previamente concebidos e determinados. Há que ressaltar, que se uma banca examinadora é

capaz de criar algum tipo de julgamento que determine algo como sendo ou não sendo novo, esse julgamento só pode se dar a partir das percepções que cada membro da banca tem sobre o seu próprio novo, o que denota um dispositivo de controle que promove centralizações de poder e pulveriza dissensos.

Se o paradigma da flexibilidade adentra diferentes ambientes onde se dá a relação de controle entre os agentes da dança e o Estado? E se nessas relações a autonomia dos agentes é regulada, porque então ocorrem os assujeitamentos?

A priori seria possível afirmar que nas produções "efetivamente" independentes - que não atuam junto ao Estado ou às instituições privadas de fomento - ainda é muito difícil garantir as condições econômicas mínimas de trabalho referentes às diferentes etapas de execução de uma proposta: pré-produção, produção e distribuição. Este contexto decorre do fato de que o campo da dança ainda não conseguiu formar um público pagante que permita superar os custos de uma produção, garantir o pagamento dos agentes, e gerar lucro; exceto para algumas produções focadas no entretenimento e no público em massa ou nos setores produtivos pensados na formação, como as academias privadas de dança. É sabido, ainda, que algumas produções são financiadas por empresas privadas através da parceria público-privado, onde os regulamentos estatais se apresentam pelas leis de incentivos fiscais ou através de patrocínios diretos. No entanto, estes tipos de financiamento e patrocínios ainda são escassos na Bahia e, também, no Brasil, além de apresentarem condições de acesso ainda mais restritivas e seletivas que os editais estatais.

A produção da dança junto ao Estado é vista, então, como a possibilidade encontrada pelos agentes da dança de realizarem suas propostas e de poderem "viver" da profissão sem ter que fazer dela uma atividade secundária. Além disso, os editais estatais apresentam-se como possibilidade de legitimação e poder, mas essa questão será abordada especificamente no capítulo 2. Por agora, o estudo limita-se a ressaltar que mesmo que os editais de fomento estatais sejam acessíveis apenas a uma parcela restrita de agentes, eles ainda são o caminho mais fácil para se conseguir financiamentos.

Deste modo, a sujeição dos agentes da dança ao paradigma da flexibilidade imposto pelo Estado se dá pelo interesse de viabilizar a continuidade das produções e, de algum modo, garantir certa rentabilidade, de modo que "as práticas da flexibilidade

se centram mais nas forças que dobram as pessoas” (SENNETT, 2012, p. 47, tradução nossa), neste caso, que dobram as pessoas à garantia da sobrevivência produtiva.

1.2 OS AGENTES POLIVALENTES DA DANÇA

Antes da revolução industrial o trabalho era pensado de modo artesanal. Os produtos eram gerados a partir de continuidades onde um mesmo sujeito se responsabilizava por todas as etapas da produção. Um ourives, por exemplo, se incumbia das etapas relacionadas à fundição do ouro, à produção das pequenas peças de uma joia, e a montagem da joia final. Este ourives desempenhava diferentes tarefas dentro da mesma função de ourives, e a qualificação era requisito do “bom” trabalhador.

Antes que Ford criasse as fábricas modelo como a Highland Park, a indústria do automóvel era de base artesanal, com trabalhadores altamente qualificados dedicados a muitos trabalhos complexos em um motor ou em uma carroceria ao longo de uma jornada de trabalho. Estes trabalhadores desfrutavam de grande autonomia, e a indústria do automobilismo era, em realidade, um grupo de oficinas descentralizadas. (SENNETT, 2012, p. 40, tradução nossa)

A era fordista representou uma mudança nessa perspectiva. Alinhada ao pensamento da sociedade disciplinar, o fordismo “[...] industrializou o processo de produção, [e] favoreceu o emprego dos chamados obreiros especializados em detrimento dos artesãos qualificados” (SENNETT, 2012, p. 40, tradução nossa) conduzindo o trabalhador a uma lógica serial, no intuito de aumentar a produtividade - em termos de quantidade - num menor intervalo de tempo. Um mesmo produto passou a ser fabricado por um conjunto de profissionais, cada um responsável por uma etapa diferente da fabricação de um objeto, que executavam, minuto a minuto, hora a hora, dia a dia, as mesmas ações ao longo do tempo.

O modelo de trabalhador responsável por todas as etapas da produção se tornou raro. No caso do ourives, por exemplo, um trabalhador passou a se limitar à fundição do ouro, outro à produção das peças de uma joia, e outro à montagem das peças individuais que gerariam o produto final. As articulações, os membros do corpo e suas relações com o tempo foram, então, examinados separadamente de modo a

permitir a elaboração e aplicação de protocolos de treinamento capazes de garantir otimização de gestos, movimentos e ações, de modo a evitar possíveis desperdícios. Neste sentido, o trabalho na sociedade disciplinar se apresenta pela análise, separação, classificação e distribuição de corpos em espaços e funções previamente estabelecidas.

Cada trabalhador disciplinar sabe qual função desempenhar, quantas horas diárias deve se dedicar ao cumprimento de sua função, e quais metas de produtividade devem ser atingidas ao longo de sua jornada de trabalho. O corpo está valorizado a partir de suas especialidades, e distribuído em espaços junto com seus pares de modo a viabilizar um controle mais apurado das forças produtivas. Este tipo de abordagem permite maior produtividade em termos de quantidade, visto que cada sujeito desempenha atividades menos complexas e mais repetitivas com maior rapidez.

O ato é decomposto em seus elementos; a posição do corpo, dos membros, das articulações está definida; a cada movimento é indicada uma direção, uma amplitude, uma duração; sua ordem de sucessão está prescrita. O tempo penetra o corpo e, com ele, todos os controles minuciosos do poder. (FOUCAULT, 2015, p. 176, tradução nossa)

Na sociedade de controle, o trabalho artesanal e o disciplinar serial ainda perduram, porém aparecem outros modelos que são a reconfiguração dos modelos anteriores. Hoje, o trabalhador ideal é aquele que conhece e executa as diferentes etapas de uma produção e que desempenha diferentes atividades. A reconfiguração se dá porque na sociedade de controle o trabalho não está limitado a apenas uma função, mas a execução de diferentes atividades nas mais variadas funções da cadeia produtiva, onde "a sobrecarga de direção dos pequenos grupos de trabalho com muitas tarefas diferentes é uma característica frequente da reorganização das empresas" (SENNET, 2012, p. 57).

A análise, a separação, a classificação e a distribuição de corpos em espaços e funções previamente estabelecidas são dissolvidas numa arquitetura onde todos habitam o mesmo espaço. Nesta arquitetura todos podem ver a todos e estão disponíveis e dispostos a colaborar com as funções dos demais. O trabalhador colaborativo/proativo adentra o trabalho para que todas as possíveis lacunas, que surjam durante a produção, possam ser preenchidas pelo desempenho daqueles que estiverem disponíveis ou por aqueles a quem for determinada a execução de

dada atividade. Além desse esquema arquitetônico, o trabalho na sociedade de controle permite o controle e a vigilância através de sistemas de comunicação como a internet e o GPS. Todos são facilmente localizados em qualquer lugar do planeta e, por isso, são facilmente vigiados e cobrados. Esses tipos de configuração caracterizam-se como o novo panóptico contemporâneo, onde já não existe mais um único vigilante e inúmeros vigiados. Hoje, todos são, ao mesmo tempo, vigilantes e vigiados.

Agora, o que interessa é a mente e esta deve ser tratada de maneira diferenciada. Ela deve ser ocupada com múltiplas atividades que possam vir a ser potencializadas, em um termo de produtividade virtual individualmente, na qual o corpo como um todo deixa de ter importância. Agora são as partes que desempenham com habilidade o que antes se exigia do todo. (PASSETTI, 2003, p. 81).

O ourives artesão e disciplinado de outrora não se limita, hoje, à produção em série de uma joia de ouro, mas é responsável pelo seu processo de pré-produção e pós-produção. Hoje o ourives deve se responsabilizar por requisitar diferentes orçamentos entre os possíveis fornecedores do ouro, por apresentar um relatório excel explicitando os ganhos e perdas oriundos da escolha de “x” ou “y” fornecedor, por elaborar a planilha de custos referentes a produção de uma joia, por catalogar e comparar todos os modelos de joias presentes no mercado concorrente, por fabricar a joia propriamente dita, por calcular o valor de venda que melhor garantam os lucros da produção, por disponibilizar a joia para a venda, por promover anúncios publicitários para seduzir possíveis compradores.

O ourives de hoje não é somente aquele que produz a joia, mas, sim, o especialista em ciências contábeis, empreendedorismo, publicidade, informática e vendas. Isso quer dizer que o trabalho contemporâneo se caracteriza pelo surgimento do trabalhador que assume várias funções na cadeia produtiva, apontando para a emergência do polivalente: aquele que sabe de tudo um pouco, mas não sabe de nada muito bem.

A sociedade de controle exige corpos polivalentes, ou seja, corpos que não se limitam à especialidade de um tipo de trabalho, aqueles que não desempenham apenas uma única função dentro de uma linha produtiva, mas sim, aqueles corpos que são possuidores e executores de diferentes habilidades. Dessa maneira, não há mais o produtivo especialista disciplinar

e disciplinado, mas o polivalente atuante, transparente. (PASSETTI, 2003, p. 31).

Enquanto o paradigma disciplinar entende a produtividade a partir do aumento da quantidade do objeto produzido numa mesma jornada de trabalho/tempo, na sociedade de controle o que se instaura é a produção de um produto ou quantidade de produtos dentro de um cronograma previamente estabelecido, com baixos orçamentos e de modo criativo. Tais cronogramas explicitam as metas a atingir, e é desejável que estas sejam não apenas atingidas, mas superadas. Para que seja possível o cumprimento das metas, todos devem estar aptos a executar o que quer que seja dentro de suas funções individuais e na coletividade. As jornadas de trabalho já não são fixas, porque o trabalhador de hoje pode gerir o seu tempo no trabalho da forma como achar conveniente, mas sob a condição de que aquilo que está previsto no projeto, no cronograma, nas metas, no plano de trabalho seja cumprido. Deste modo, a relação de tempo não é mais linear, uma vez que o trabalhador está, em tempo integral, vinculado às suas atividades de modo a garantir que o esperado seja realizado.

No campo da dança os agentes polivalentes também estão em ascensão e explicitam como os paradigmas da economia global e da sociedade de controle adentram os setores produtivos da arte. Os problemas da polivalência apresentam-se quando se torna impossível pensar na qualificação e na produção de saberes com um conhecimento qualificado sobre um tipo de trabalho. No entanto, se for possível pensar numa autonomia efetiva do trabalhador, este pode optar por atuar em diferentes setores produtivos, pode reconhecer a possibilidade de atuar em várias funções, em diferentes nichos produtivos e pode estar apto a desenvolver bem as diferentes atividades às quais se submete, afinal, o corpo dialoga com várias informações e não é um problema que queira atuar atrelando seus diferentes saberes. O problema maior se instaura quando a autonomia deixa de ser efetiva, e quando a polivalência deixa de ser possibilidade de escolha e passa a ser um modelo de regulação da ordem no trabalho que não viabiliza outras lógicas de operação.

No campo da dança, cabe questionar se a polivalência de funções é um tipo de assujeitamento. Também nas relações entre os agentes da dança e o Estado, cabe questionar se a polivalência não tem sido a única possibilidade de existência da

própria relação. E ainda, se a polivalência, não vem a ser uma estratégia de controle.

Nos mecanismos de fomento à dança os editais têm descentralizado o recurso público de modo a garantir o financiamento ao maior número possível de agentes e promover o maior número de propostas contempladas e de produtos gerados. Os recursos disponibilizados são repartidos por categorias que determinam tetos máximos de financiamento. Na competição entre os agentes na corrida pelo financiamento, onde atua a equação entre metas a atingir e adequação ao orçamento proposto, sai na frente aqueles projetos que prometem fazer mais com menos dinheiro. Na lógica da sociedade de controle o fazer mais com menos é o princípio da produtividade. Para que isso seja possível os agentes da dança se deparam com duas possibilidades: trabalhar com uma equipe de profissionais mal pagos ou trabalhar com uma equipe reduzida de profissionais que possa se responsabilizar por diferentes funções.

A primeira opção resvala na valorização das especialidades, todavia sob a condição de baixos cachês de modo que a criatividade deve ser associada à precariedade. A segunda opção resvala na polivalência, de modo que cada agente deve saber de tudo um pouco, mas de nada muito bem e, ao mesmo tempo, deve assumir uma postura de colaboração e pró-atividade, cuidando de suas próprias funções e das funções dos demais. Para Passeti (2003), tais reconfigurações se dão pela alteração do foco do controle e da produtividade pelos governos, onde as especialidades cedem lugar às polivalências de funções:

Na sociedade disciplinar a obediência era o sinal para o acesso à vida, rejuvenescendo o soberano. Agora a tolerância [que pode ser traduzida em colaboração e pró atividade] que dá acesso à vida como respeito à pluralidade como pacificação das diferenças. A população deixa de ser o alvo principal dos governos para ceder lugar ao planeta: passamos de uma biopolítica da população - meticulosamente esquadrinhada por saberes que visavam fragmentar para totalizar e que nos disputam as especializações planejadas - para uma ecopolítica planetária, para qual a multiplicidade de funções a serem desempenhadas pelas pessoas produtivas redimensiona a totalidade a partir da relevância dada aos fluxos. (PASSETTI, 2003, p. 82)

Os agentes da dança já não são apenas coreógrafos, bailarinos, produtores, críticos, gestores, mas desempenham todas as funções necessárias para preencher as

lacunas oriundas dos baixos financiamentos, afinal, estão claras as metas a serem atingidas e é necessário fazer de tudo para não incorrer na inadimplência ou na advertência por um projeto mal realizado. Os agentes da dança são, ao mesmo tempo, produtores culturais para conseguir financiamentos, elaboradores de projetos artísticos, fotógrafos e videomakers para garantir o registro no relatório de atividades, contadores para realizar prestação de contas. Além disso, devem estar dispostos a atuarem como replicadores dos seus conhecimentos para contribuir com o processo de formação de novos agentes.

Nos editais de fomento à dança, tais atividades replicadoras foram chamadas, ao longo de muito tempo, como contrapartida social, onde era obrigatório que os agentes da dança previssem em seus projetos atividades com cunhos sociais que existissem somados às metas a atingir. Tais atividades eram preferencialmente educativas, de modo que os agentes atuavam para suprir o déficit da educação cultural oferecida pelas escolas de ensino regular estatais, resvalando sob os próprios agentes tal responsabilidade. Hoje, os editais de fomento à dança na Bahia suprimiram o termo contrapartida, mas a cultura da filantropia ainda perdura de modo mais sutil, isso porque “a instrução pública, neste circuito, cuida da educação para a obediência: o educando disciplinado deve ser, ao mesmo tempo, o bom educando e o espelho do melhor educador.” (PASSETTI, 2003, p. 79)

A polivalência dos agentes da dança, sobretudo quando vinculada à ordem dos regimentos do Estado, se dá pela fragmentação do trabalho, mas uma fragmentação diferente daquela da sociedade disciplinar que visava a otimização de gestos e movimentos. Agora a fragmentação está relacionada à multiplicidade de funções. O trabalhador não atua para realizar apenas uma parte do trabalho no setor produtivo, ele precisa fazer de tudo um pouco em todas as etapas produtivas:

Na sociedade de controle se produz participando da criação, gerenciamento, superação, reforma ou acomodamento de programas e suas diplomáticas interfaces numa via eletrônica. É uma produção na qual se participa em diversas partes, por pedaços (bits). (PASSETTI, 2003, p. 47)

Os dispositivos de controle que garantem que corpos se transformem em agentes colaborativos e proativos fundam-se na ideia de que não existe mais a hierarquia piramidal da sociedade disciplinar. Na sociedade de controle a figura do chefe deixa de existir e, quando existe, não está mais enclausurada dentro de um escritório

inacessível. Hoje todos podem acessar o chefe porque o chefe convive e confunde-se com os demais ao habitar o mesmo espaço que seus subordinados, numa arquitetura que facilita colaborar, ser proativo e trabalhar na vigilância multidirecional, afinal, já "não há visibilidade da chefia; na sociedade de controle a chefia transcende, resguarda um toque de imaterialidade, um falso de Deus." (PASSETTI, 2003, p. 45).

Já foi falado um pouco sobre esse tema no subcapítulo anterior, mas vale recordar que agora o que está em emergência é o surgimento das equipes de trabalho transversais. Na dança prosperam os coletivos e as redes, a figura do diretor como aquele que comanda deixa de existir para dar lugar a criadores autônomos que colaboram entre si. O diretor está fadado à morte. Também em outros agrupamentos que não estão diretamente relacionados à criação, mas a outros setores produtivos da dança, a colaboração e a pró-atividade tornam-se palavras de ordem. Nos fóruns, nos colegiados, nos ambientes de formação, de gestão cai por terra aquele que manda. Não existe mais o coordenador do fórum da dança já o fórum é de todos; não existe o chefe nos colegiados da dança, existem os representantes que se incubem por dar voz e ouvir a todos, mas que decidem, sob o discurso da decisão democrática, as pautas e as demandas; não existe o professor, mas o mediador do conhecimento. Para Sennett, as relações de trabalho transversais que emergem no novo capitalismo surgem disfarçando as relações de poder piramidais onde "as mudanças nas redes, nos mercados e na produção fazem possível algo parecido a um oxímoro: concentração de poder sem centralização de poder." (SENNETT, 2012, p. 56, tradução nossa) E ainda, que

uma das alegações a favor da nova organização do trabalho é que descentraliza o poder, ou seja, que dá às pessoas da categoria mais inferior mais controle sobre suas próprias atividades. Obviamente se trata de uma afirmação falsa no que diz respeito às técnicas empregadas para desmontar as velhas e gigantescas estruturas burocráticas. Os novos sistemas de informação proporcionam aos diretores um quadro amplo da organização e deixam aos indivíduos, independente de qual seja seu lugar na rede, pouco espaço para se esconder... a desestruturação vertical e o *delaying* são qualquer coisa menos procedimentos de descentralização (SENNETT, 2012, p. 56, tradução nossa)

As paredes, que separavam os trabalhadores por funções, desabam; os escritórios, as instituições, os agrupamentos estimulam um espaço transversal onde é preciso

ser "democrata, participar de organizações não governamentais, ter compaixão pelo planeta, assim como aprendemos a tê-la com os outros por meio da irmandade cristã, pela criação da fraternidade como assistência religiosa, social e política. É imperativa uma federação planetária fraternal". (PASSETTI, 2003, p. 49). A transversalidade não é, no entanto, a garantia de igualdade nas relações. Ao contrário, ela é a nova tecnologia de controle, onde cada corpo controla e é controlado num tipo de arquitetura olho no olho. O vigilante já não está num topo fiscalizando quem está na base. O vigilante está na mesma linha do horizonte e ao lado, o que de certo modo permite controlar mais de perto. Do mesmo modo, a chefia não está mais isolada dentro dos escritórios administrativos. Agora ela convive com seus subalternos, e sua presença - mesmo que disfarçada com adjetivos como mediador, facilitador, gestor - sugere aos demais trabalhadores a obrigatoriedade ao cumprimento das tarefas por ele demandadas. As paredes da sociedade de controle não são feitas de concreto, elas são a materialização de um poder que se dá de modo mais subjetivo, ou, em outras palavras, mais sutil. Tais arquiteturas e esquemas de vigilância delineiam o corpo controlado da atualidade. Não é apenas uma docilidade da submissão, mas a docilidade da colaboração coletiva e proativa que não dá espaço para resistências, visto que

é preciso ser útil a todos. E a melhor utilidade está em obedecer às leis, regras, normas, tornar-se dócil. O soberano não mata, marca ou deforma o corpo, mas cuida para que este seja produtivo para a sociedade, útil e dócil, um corpo vivo. (FOUCAULT apud PASSETTI, 2003, p. 240).

Na lógica da sociedade de controle todos têm os mesmos direitos e as mesmas condições de prosperidade. É o caráter colaborativo e/ou proativo de cada agente que vai determinar os méritos individuais. Instaura-se, no seio das repartições e organizações transversais, a competitividade pautada no merecimento. Merece mais quem faz mais, quem é mais proativo, quem está apto a fazer de tudo um pouco e a ser polivalente, uma vez que "o Estado nacional [...] restaurou o princípio da competitividade como sendo o mais justo para fazer emergir o talento das pessoas e para que todos tivessem restituído o suposto direito à riqueza". (PASSETTI, 2003, p. 78).

Sob tais preceitos as hierarquias disciplinares dão lugar aos protagonistas do merecimento nas estruturas transversais, merecimentos garantidos pela colaboração

e pela pró-atividade, onde no “lugar do especialista aparece o trabalhador polivalente; das horas determinadas da jornada de trabalho, a produtividade, o prestígio e o estar em evidência: é preciso manter-se em evidência” (PASSETTI, 2003, p. 258). Nos ambientes da dança - agrupamentos, fóruns, instituições de ensino, ambientes de gestão - não existe espaço para quem não colabora e/ou não é proativo. Este duplo é condição de existência nas relações transversais.

O mal estar se dá porque colaboração e pró-atividade não são metas quantificáveis. Em outras palavras, o trabalhador nunca saberá se é suficientemente colaborativo e proativo aos olhos da vigilância multidirecional dos demais. Esses parâmetros são subjetivos, assim que o corpo deve ficar aprisionado à lógica full time: disponível a todo o momento, para tudo, e para todos. Até aqui, a presente pesquisa apresenta como as noções de flexibilidade e polivalência atuam no fazer e no tempo dos agentes da dança. Em seguida será dado foco às tensões no tempo referentes aos processos de criação junto ao Estado.

1.3 OS TEMPOS DA DANÇA E O TEMPO FLEXÍVEL DO ESTADO

Os processos investigativos em dança se dão a partir de lógicas próprias de modo que a determinação prévia de sua duração seria incoerente. É possível que alguns sejam mais curtos e outros mais duradouros. Excetua-se, neste exemplo, as criações que não estão relacionadas aos processos investigativos, mas, sim, à criação de produtos previamente definidos ou à criação serial. Noutras palavras, numa criação investigativa é o próprio fazer “processual” que determina o momento em que uma obra estaria “acabada/finalizada”.

Faz-se necessário, neste tipo de criação, disponibilizar um tempo para o processo, para perceber suas lógicas internas, para refletir sobre as configurações que vão emergindo pouco a pouco durante uma investigação. Trata-se de um diálogo entre criadores e processo, num jogo similar à produção de perguntas e a identificação de respostas. É necessário ouvir o processo, atentar para o que ele tem a dizer, viabilizar alguns distanciamentos para observá-lo de longe. Essas práticas exigem rotina, encontros regulares, experimentações contínuas. Exigem a exaustão das possibilidades que se apresentam. Não se trata, pois, de uma rotina no sentido de fazer todos os dias a mesma coisa, mas uma rotina que permita reconhecer como é

possível explorar uma mesma questão até o ponto em que ela amplie as possibilidades e perspectivas sobre uma mesma coisa.

Nesse sentido, seria equivocados, nesta pesquisa, defender a ideia de um tempo que não se altera. É sabido que o mundo está em constante transformação, o que implica, de antemão, na mudança. Esta faz parte da vida como condição de continuidade. Na dança não é diferente. A possibilidade de novos olhares é, muitas vezes, o que motiva a criação artística. Muitos agentes e criadores atuam no sentido de desestabilizar noções já calcificadas, de promover a emergência de paradigmas que possibilitem compreender/promover a complexidade do/no mundo.

Diderot acreditava - novamente por analogia com as artes - que suas rotinas sofriam uma evolução constante à medida que os trabalhadores aprendiam a manipular e alterar cada estágio do processo de produção. Em grande parte, "ritmo" de trabalho significa que se repetimos uma operação dada, descobrimos como acelerar ou diminuir o movimento, aprendemos a fazer variações, jogar com os materiais, desenvolver novas práticas, igual ao músico que aprende a manejar o tempo enquanto executa uma peça. (SENNETT, 2012, p. 34, tradução nossa)

No entanto, as críticas sobre a rotina estão presentes nos escritos de diferentes autores. Sennett (2012) apresenta o olhar de Adam Smith, que afirma que a rotina pode apresentar limitações na criatividade, como se esta impedisse mudanças e apontasse a ignorância do trabalhador:

a rotina aparece como degradante para a pessoa, como uma fonte de ignorância e, ainda, de uma ignorância de um tipo particular. O presente imediato pode estar bastante claro enquanto um trabalhador move a mesma alavanca ou a mesma manivela, hora após hora, mas o que a este trabalhador lhe falta é uma visão mais ampla de um futuro diferente, ou o conhecimento necessário sobre como realizar uma mudança. (SENNETT, 2012, p. 44, tradução nossa)

Sennett segue em sua reflexão:

Edmund Leach tratou de dividir a experiência na mudança do tempo em dois grupos. No primeiro deles, sabemos que as coisas mudam, mas parecem ter uma continuidade com o que as precedeu. No outro, se produz uma ruptura devido a atos que têm alterado nossa vida de maneira irreversível. (SENNETT, 2012, p. 49, tradução nossa)

A partir das análises apresentadas é possível afirmar que a problemática acerca do tempo nos processos criativos se dá quando as distintas e/ou divergentes

concepções dos tempos de criação são aprisionadas a um único padrão; quando dispositivos de controle atuam promovendo hegemonias nos modos possíveis de operar; quando só é possível atuar quando se está atrelado aos parâmetros centralizadores do poder do capitalismo flexível da sociedade de controle. E, ainda, quando parece que a relação entre os agentes da dança e o Estado se dá obrigatoriamente em direção à hegemonia do tempo criativo.

Os mecanismos de fomento, com suas leis e regimentos, condicionam a produção em dança à hegemonia do ano civil. Produzem-se, no seio da instituição estatal, policiamentos que limitam a autonomia dos agentes da dança no que confere ao tempo da criação. Isto porque o tempo do novo capitalismo “se revela contra a rotina, o tempo burocrático que pode paralisar o trabalho, o governo ou outras instituições” (SENNETT, 2012, p. 32, tradução nossa) como se a rotina estivesse vinculada à diminuição das possibilidades criativas, numa abordagem similar àquela defendida por Adam Smith, como se o “ideal” do corpo fosse a adaptabilidade constante, a flexibilidade a toda e qualquer mudança.

O Estado, com seus prazos de execução, seus cronogramas de atividades, seu ano civil, onde “um tempo a longo prazo, uma narrativa linear em canais fixos - tornaram-se disfuncional” (SENNETT, 2012, p. 22, tradução nossa), tende a condicionar os processos em cápsulas fechadas de tempo. O que importa para o Estado é que os artistas abram mão das investigações processuais para valorizar a fabricação dos produtos previstos em seus projetos ou condicionem as investigações a um limite de tempo previamente definido. Se é assumido que o artista opera seguindo a lógica do Estado, assim como o empregado responde à lógica imposta pelo seu patrão, torna-se claro que os artistas “percebem uma diferença entre o tempo do seu empregador e o seu próprio tempo” (TOMPSON, apud SENNETT, 2012, p. 39, tradução nossa), entre o tempo determinado pelo Estado e o tempo inerente e imprevisível de cada processo. O criador se vê pressionado a atuar de modo rápido, veloz:

A sociedade disciplinar produzia consumos em lugares esquadrihados, através de interações, extraíndo uma maximização de forças econômicas do corpo para minimizar suas forças políticas. A sociedade de controle não opera por meio da maximização e minimização, quantidades e qualidades. Acrescenta um exigência ao lado das duas anteriores: investe na velocidade. (PASSETTI, 2003, p. 248)

Deste modo, o tempo da criação tende a se dar por discontinuidades, interrupções. Colabora com tais abordagens a ideia de que é sempre necessário inovar, uma vez que na lógica do curto prazo o novo é sinônimo de valor. A inovação exige um tipo de especialização que tende a suprir as demandas do mercado no sentido de atender os anseios do consumo, uma vez que “a especialização flexível trata de conseguir produtos mais variados cada vez mais rápido.” (SENNETT, 2012, p. 52, tradução nossa) É preciso ser rápido, mesmo que para isso, o caráter processual da criação tenha que ser atropelado pela ansiedade do tempo fast:

a mudança flexível, do tipo que hoje tem o olhar posto na rotina burocrática, pretende reinventar as instituições de maneira decisiva e irrevogável, de modo que o presente se volta descontínuo com o passado. (SENNETT, 2012, p. 49, tradução nossa)

Junto ao Estado, o criador da dança se vê envolto numa estrutura funcional que tende a determinar o que deve ser criado. Não importam os anseios, os incômodos, os desejos do criador, mas, sim, a resposta que esse criador pode dar às demandas que surgem do mercado e do seu financiador, neste caso, o Estado. Noutras palavras, o criador opera para agradar seu “chefe” e seu público.

O ingrediente mais saboroso deste novo processo produtivo é a disposição a deixar que as demandas que sempre estão em mudança no mundo exterior determinem a estrutura interna das instituições. Todos esses elementos de receptividade contribuem à aceitação da mudança decisiva e brusca. (SENNETT, 2012, p. 53, tradução nossa)

Sennett (2012) questiona se é possível que o Estado, através da atuação do governo, viabilize que as pessoas possam atuar sem se submeter aos tempos flexíveis do mercado capitalista que operam para atender ao mercado. O autor pergunta: "Há limites para a maneira como muita gente se vê forçada a se dobrar? Pode o governo dar às pessoas algo parecido à força elástica de uma árvore afim de que os indivíduos não se rompam sob a pressão da mudança?" (SENNETT, 2012, p. 54, tradução nossa) Embalado pelas questões anteriormente feitas, e pensando no tempo dos processos criativos, outra pergunta emerge com respeito às relações entre os criadores de dança e o Estado, a saber: seria possível pensar em dinâmicas de tempo que permitissem que os processos criativos estivessem balizados pelos seus tempos internos sem a necessidade de se enquadrar ao tempo flexível e fast dos financiamentos públicos?

Ainda de acordo com Sennet, o tempo do capitalismo flexível que tende a atender ao mercado está relacionado ao modelo da economia anglo-americana, presente em países como Reino Unido e Estados Unidos. Neste modelo, o capitalismo tem maior liberdade para atuar sobre os sistemas governamentais, regulando e limitando a atuação do Estado no tocante a garantir a sensação de bem estar da população, uma vez que “o modelo anglo-americano sublinha a subordinação da burocracia estatal à economia, e, em consequência, tende a afrouxar a rede de “segurança que o governo proporciona.” (SENNET, 2012, p. 54, tradução nossa) O trabalhador se situa, então, num lugar que tende a fazê-lo operar com/para o mercado. No caso da arte, seria difícil pensar em autonomia criativa nesse modelo genérico. Já Passetti acredita que

o mercado de bens e trabalhadores, para ser livre, exige que mercadorias e trabalhadores circulem livremente. Um para o lucro atravessando fronteiras, os outros para a utilidade, confinados num território nacional demarcado, e ambos sob o comando do Estado. (PASSETTI, 2003, p. 240)

Na contramão ao sistema anglo-americano, Sennet apresenta o modelo do Reno, que existe na economia política das nações avançadas de Países Baixos como Alemanha e França onde o Estado, através das políticas de governo, tem mais autonomia para garantir o bem estar da população. Neste modelo, os sindicatos e as empresas compartilham o poder, e o Estado se responsabiliza pelo bem estar da população através de “um sistema de pensões, de educação e de serviços de saúde relativamente bem entrelaçado e seguro.” (SENNET, 2012, p. 54, tradução nossa)

O modelo que impera no fomento à dança na Bahia parece estar mais próximo do sistema anglo-americano. Como exemplo, é possível reconhecer e afirmar que o sindicato dos artistas na Bahia está sucateado. Nenhum tipo de relação entre este com os artistas e com as empresas são estabelecidas, e o Estado atua através da criação de editais/licitações respaldados pela prestação de serviço de curto prazo e pelo tempo flexível que, como já dito, estabelece metas, prazos e cronogramas de atividades em projetos culturais que visam a geração continuada e fast de produtos artísticos. Aliás, é importante dizer que produto artístico e obra artística parecem ser, no vocabulário dos mecanismos de fomento na Bahia, sinônimos. Tal associação decorre do modo emergente de se pensar a criação em dança no novo capitalismo: geração de produtos, sobretudo, mercantis. A rotina, que pode colaborar para o

aprofundamento das investigações em dança, se torna um mal. É preciso ser rápido e flexível:

Na rebelião contra a rotina, a aparição de uma nova liberdade é enganosa. Nas instituições, e para os indivíduos, o tempo tem sido liberado da jaula de ferro do passado, mas está sujeito a novos controles e a uma nova vigilância vertical. O tempo da flexibilidade é o tempo de um novo poder. A flexibilidade gera transtorno, mas não libera das restrições. (SENNETT, 2012, p. 61, tradução nossa)

O que fica claro é que a criação em dança tem seus próprios tempos. O esforço para enclausurar a criação em temporalidades previamente definidas denota a necessidade de criadores de se assujeitarem às determinações do Estado como única possibilidade de conseguir o financiamento. Tais assujeitamentos promovem tipos de criação que estão respaldados pelas mesmas lógicas, pelos mesmos parâmetros que resvalam na hegemonia dos processos criativos. Propostas artísticas que ultrapassem o ano civil não encontram possibilidades dentro dos mecanismos de fomento. Para que isso seja possível, é preciso fragmentar o processo em partes, é preciso que o financiamento se dê por etapas. No entanto, se o mesmo projeto não pode ser financiado mais de uma vez, já que a toda edição de um edital se torna necessário a inovação, os processos de longo prazo só encontram possibilidade de existência fora das instâncias do Estado, dos editais. Localizam-se no centro dos projetos financiados aqueles que se assujeitam ou se enquadram à dinâmica de curto prazo do tempo flexível. Todos aqueles que não se enquadram a estas lógicas de tempo são, então, desclassificados.

2.0 VALORIZAÇÃO DAS INTELIGÊNCIAS CRIATIVAS PELO ESTADO DE CONTROLE

2.1 VALORIZAÇÃO DOS AGENTES TEÓRICOS DA DANÇA

O capítulo que se inicia irá discutir sobre as reconfigurações acerca do entendimento de produtividade entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle. Irá abordar como tais transformações fazem-se presentes nas relações entre os agentes da dança e o Estado e implicam na permanência de pensamentos dualistas que valorizam o saber intelectual em detrimento do saber manual, e os projetos e produtos artísticos em detrimento dos processos criativos. A partir destas discussões será possível reconhecer quais parâmetros de seleção balizam os mecanismos de fomento do Estado - que implicam em classificações, hierarquizações - e questionar o que vem a ser o entendimento de "público" e "democrático" que, ao ser utilizado nos mecanismos de fomento estatais, fazem parecer que o direito aos financiamentos é efetivamente igualitário.

Para dar início as discussões é relevante compreender as reconfigurações que o entendimento de produtividade tem sofrido entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle. Nas disciplinas, os dispositivos⁶ que operam em prol da otimização da produtividade estão focados na otimização do tempo nos trabalhos manuais. Aplicam-se, nesses esquemas, variados procedimentos que viabilizem a economia de movimentos e gestos de modo a evitar desperdícios, uma vez que:

se trata de extrair, do tempo, cada vez mais instantes disponíveis e, de cada instante, cada vez mais forças úteis. Isto significa que há que tratar de intensificar o uso do menor instante, como se o tempo, em seu mesmo fracionamento, fosse inesgotável; ou como se, ao menos por uma disposição

⁶ Agamben, ao buscar o sentido epistemológico de dispositivo, amplamente utilizado nos estudos de Foucault, define este como “tudo aquilo que tem, de uma maneira ou de outra, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente as prisões, mas também, os asilos es panoptikonm as escola, a confissão, as fábricas, as disciplinas e as medidas jurídicas, nas quais a articulação com o poder tem um sentido evidentes; mas também a caneta, a escrita, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e, porque não, a linguagem mesma, que muito bem poderia ser o dispositivo mais antigo, o qual já faz muitos milhares de anos, um promata, provavelmente incapaz de se dar conta das consequências que ocasionaria, teve a inconsciência de adotar” (AGAMBEN, 2011, p. 257, tradução nossa).

interna cada vez mais detalhada, pudesse tender até um ponto ideal em que a máxima rapidez se una com a máxima eficácia. (FOUCAULT, 2015, p.178, tradução nossa)

Segundo Foucault (2015), a produtividade disciplinar opera a partir do exercício constante que permite, numa cadeia acumulativa do saber, o melhoramento dos movimentos. O exercício é definido como

a técnica pela qual se impõem aos corpos tarefas ao mesmo tempo repetitivas e diferentes, mas sempre graduadas. Influenciando no comportamento em um sentido que se dispõe até um estado terminal, o exercício permite uma perpétua caracterização do indivíduo, seja em relação com esse termo, com os demais indivíduos ou com um tipo de trajeto. Assim garante, na forma da continuidade e da coerção, um crescimento, uma observação, uma qualificação. (FOUCAULT, 2015, p. 187, tradução nossa)

Tais dispositivos disciplinares podem ser reconhecidos em estilos de dança focados na reprodução de passos. Estes estão estritamente relacionados ao trabalho manual ou, mais especificamente, à execução do movimento. O exercício repetitivo viabiliza a melhor execução dos passos, um processo gradual que aborda o saber através de acumulações de habilidades e conhecimentos. O sujeito disciplinar da dança é categorizado enquanto produtivo quando consegue atingir o movimento esperado e definido como perfeito e belo, e a produtividade está relacionada ao processo criativo que se dá pela repetição e ao produto final decorrente deste processo.

Os dispositivos disciplinares atuam por categorizações que permitem realizar comparações entre sujeito e processo e entre os próprios sujeitos com o intuito de avaliar níveis de saber, de competências relacionadas aos tipos de comportamentos, e de gestos e ações. Viabiliza, deste modo, a aprovação ou reprovação de características capazes de alocar cada corpo dentro de diferentes gradações de progresso. Em outras palavras, a sociedade disciplinar opera pela aplicação de protocolos de exames capazes de diagnosticar as funcionalidades de corpos múltiplos em suas singularidades e de definir os lugares mais convenientes para que os mesmos sejam dispostos, já que o "poder disciplinar, em efeito, é um poder que, em lugar de extrair, retirar, tem como função principal 'endereço condutas', ou sem dúvida, fazê-lo para poder retirar melhor e aproveitar mais." (FOUCAULT, 2015, p. 199, tradução nossa)

No campo da dança os termos primeiro/a bailarino/a tende a explicitar a permanência desses tipos de categorizações disciplinares. Tais nomenclaturas, que atribuem níveis de produtividade, tendem a promover lugares de destaque e visibilidade a corpos considerados mais produtivos em detrimento daqueles considerados menos produtivos. Nas danças que operam sobre a lógica disciplinar tais categorizações são suficientes para alocar o/a primeiro/a bailarino/a na frente do palco e os demais nos lugares menos visíveis no fundo do palco. O exame que promove classificações além de categorizar produtividades normatiza condutas, afinal, aquele que se encontra no lugar de visibilidade tende a se tornar o modelo almejado a ser seguido, modelo traduzido na ordem do poder.

O exame combina as técnicas da hierarquia que vigia e as da sanção que normaliza. É um olhar que permite qualificar, classificar e castigar. Estabelece sobre os indivíduos uma visibilidade através da qual os diferencia e os sanciona. A isto se deve que, em todos os dispositivos disciplinares, o exame se faz altamente ritualizado. Nele vem a se unir a cerimônia do poder e a forma da experiência, o desdobramento da força e o estabelecimento da verdade. (FOUCAULT, 2015, p. 215, tradução nossa)

O corpo da dança disciplinar tende a se tornar o sujeito/objeto de aplicação e extração de representações ideológicas traduzidas em modelos de verdade. Ao tempo em que nele se aplicam dispositivos capazes de produzir comportamentos coerentes com tais verdades esperadas é também exigido dele, a produção de novos dispositivos capazes de conservar e potencializar tais representações, claro que sempre alinhados aos princípios disciplinares que balizam o seu comportamento.

O indivíduo é, sem dúvida, o átomo fictício de uma representação “ideológica” da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia de poder específica chamada “disciplina”. Há que deixar de descrever sempre os efeitos do poder em termos negativos: “exclue”, “reprime”, “rejeita”, “censura”, “abstrai”, “dissimula”, “oculta”. De fato, o poder produz; produz realidade; produz âmbitos de objetos e rituais de verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode obter corresponde a essa produção.” (FOUCAULT, 2015, p. 225, tradução nossa)

Na sociedade de controle, os parâmetros que definem produtividade, os protocolos de exames, bem como as categorizações, hierarquizações e endereçamentos de condutas não deixam de existir. O que ocorre é a reconfiguração dos seus

esquemas operatórios que fazem com que novas verdades sejam fabricadas e novas ordens sejam instauradas. Quais seriam, então, estas novas reconfigurações? Como elas se relacionam com o campo da dança? Como interferem nas relações de controle entre os agentes da dança e o Estado, já que esta é a questão que baliza esta pesquisa?

Uma primeira pista diz respeito às alterações no entendimento de produtividade na sociedade de controle. Diferente da sociedade disciplinar, a produtividade não está mais atrelada à economia de movimentos e gestos ou à eliminação de desperdícios, já que não se espera um tipo de movimento específico, mas sim, todo e qualquer movimento criativo capaz de potencializar a inteligência do poder controlador. Não se espera, em outras palavras, que o corpo produza aquilo que foi previamente determinado, mas, sim, que produza o inesperado e que seja inovador. Abandonase e critica-se qualquer noção de linearidade, exercício repetitivo, rotina, ou saber adquirido por lógicas de acumulação, já que na sociedade de controle impera a noção do novo e do flexível. A dualidade que separa o saber manual do intelectual mantém-se, mas o intelecto passa a protagonizar o centro do poder normatizador do corpo produtivo e torna-se o parâmetro de avaliação e comparação. O saber manual não é descartado, apenas é controlado.

Não há mais trabalho manual subordinado ao intelectual, apenas uma reviravolta na qual a vida somente existe para quem é trabalhador intelectual. Aos demais, os efeitos de vestígios a serem superados ou filantropias circunstanciais e circunstanciadas. (PASSETTI, 2003, p. 30)

No campo da dança, as relações entre os seus agentes e o Estado também seguem os novos rumos da produtividade da sociedade de controle. Nos mecanismos estatais de fomento à dança apenas um pequeno número de projetos é contemplado diante de um grande número de propostas inscritas e/ou de produções que são realizadas sem apoio estatal. Os parâmetros que balizam os processos seletivos dos financiamentos dão-se pela validação de discursos retóricos e escritos apresentados nos formulários de apresentação de propostas culturais e entendidos enquanto criatividades. Em outras palavras, os agentes da dança que operam sobre a lógica da produtividade intelectual parecem ter mais oportunidades de se relacionarem com os mecanismos de fomento do Estado do que aqueles agentes que estão “limitados” ao trabalho manual. Ressalta-se que, na sociedade de controle, não é o ouro ou

petróleo a nova moeda da economia mundial, mas a informação. Não é ao acaso que as três marcas que lideram o ranking como as mais valiosas do mundo estão relacionadas à informação digital: Google, Apple e IBM. Não é ao acaso que muitos agentes de dança estão percebendo que necessitam participar das discussões acerca da gestão cultural oriunda do Estado para não correrem o risco de serem alocados no lado de fora das ferramentas de fomento. Na competição pelos financiamentos saem na frente aqueles que conseguem, através de suas habilidades retóricas, convencer uma banca examinadora sobre a validade de seu "projeto", produzindo "a oposição do verdadeiro e do falso como um terceiro sistema de exclusão" (FOUCAULT, 2012, pg. 12), onde o trabalho intelectual passa a ser considerado como verdadeiro e o trabalho manual como o falso. O exercício da dança, que na sociedade disciplinar está respaldado pela repetição de movimentos e gestos, na sociedade de controle se exprime como a produção contínua de discursos retóricos escritos, onde é preciso, sempre, escrever projetos e mais projetos.

Os formulários de apresentação de projetos culturais produzem, assim como na sociedade disciplinar, protocolos de exame capazes de categorizar, hierarquizar, selecionar e excluir. Estabelece-se entre os agentes da dança visibilidades que os diferenciam e os sancionam através da reconfiguração das cerimônias de poder disciplinares. Fabricam-se novas realidades, ideais, ideologias e conjuntos de poderes centralizadores que condicionam a produção da dança à legitimação do discurso retórico e escrito, uma vez que "o discurso não é somente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar." (FOUCAULT, 2012, pg. 10) Diante deste panorama, o Estado não atua para potencializar a produção em dança que emerge em sua aleatoriedade, mas, sim, para validar aquelas que se alinham aos novos parâmetros da sociedade de controle, sobretudo, quando explicitados em projetos culturais. Ao tempo em que categoriza, seleciona e hierarquiza, também, controla.

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por finalidade conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2012, pg. 8)

Instaurados como dispositivos de exames, os mecanismos de fomento, com seus formulários de apresentação de propostas culturais elaborados para serem utilizados pelos agentes intelectualmente habilitados, instauram, nas relações entre os agentes da dança, as noções de meritocracia e competitividade. São merecedores dos financiamentos aqueles considerados retoricamente legíveis; aqueles que, julgados sob os novos parâmetros da produtividade intelectual da sociedade de controle, são considerados produtivos. Diante da nova ordem da intelectualidade como parâmetro de meritocracia, a competição se torna acirrada. O outro já não é visto, apenas, como possibilidade de associação criativa, mas também, como possível ameaça ou como possibilidade de alianças que viabilizem a apropriação e/ou manutenção de poderes no centro dos mecanismos de financiamento estatais. E os que conseguem estar no centro do poder, no centro da legitimação do que é considerado ideal produtivo, acabam por se tornarem os exemplos a serem seguidos por aqueles que se encontram na margem. Noções de melhor e pior proliferam-se no campo da dança.

A competitividade é um procedimento de acúmulo de poder e riquezas. Realiza-se através da confluência de diversos fatores, dentre os quais, não restam dúvidas, encontra-se o mérito. Mas seu reconhecimento se dá por meio de alianças, castrações e adesões implícitas, colocadas pelas situações que vão-se apresentando como exemplares para afirmação do poder de cada um na rede de sujeições. A meritocracia e a competitividade escolhem talentos a partir de grupos de referências e pinçam, entre os setores mais pobres, "genialidades" extemporâneas que legitimam a ilusão do recrutamento. A competitividade não suporta a ajuda mútua; ela afirma a seletividade pelos mais "aptos" e subalterniza os demais expondo-os aos ditames da filantropia privada de empresários e religiosos ou da filantropia pública que redimensiona a privada por meio de políticas sociais. (PASSETTI, 2003, p. 79)

Há que recordar que a competição tem sido questionada no campo da dança, sobretudo nos remanescentes festivais competitivos que sustentam lógicas da sociedade disciplinar. Neles a competição se dá pelo enfrentamento de "talentos" avaliados durante a apresentação do produto artístico. No entanto, a dança na sociedade de controle não superou a competição, apenas a reposicionou e a reconfigurou, já que esta abandona os festivais com seus corpos produtivos e disciplinados e adentra as bancas examinadoras dos editais, onde o produto deixa

de ser o parâmetro avaliativa para ceder lugar ao projeto artístico. Aspectos como clareza da proposta e excelência artística são analisados no corpo do formulário de apresentação de propostas. A competição, não se limita, portanto, ao “talento” do criador, mas a habilidade que este deve ter de ser claro e excelente na sua escrita e proposição. Em ambos os casos, perdura o ingresso de uma minoria na lógica do merecimento e a exclusão de uma maioria. Explicita-se o caráter preconceituoso do mecanismo do Estado, disfarçado em edital público e democrático, sob o princípio da tolerância onde todos podem conviver e participar:

O Estado Nacional gerou preconceitos e, ao mesmo tempo, de maneira conservadora, seu avesso, a política da tolerância. Restaurou o princípio da competitividade como sendo o mais justo para fazer emergir o talento das pessoas e para que todos tivessem restituído o suposto direito à riqueza. (PASSETTI, 2003, p.78)

As operações do Estado tendem a promover homogeneizações. Os heterogêneos discursos que poderiam ser fomentados pelos editais estatais são pulverizados, e assim se pulveriza, também, os dissensos. Se no centro do poder do saber intelectual se localizam apenas poucos agentes da dança diante da grande demanda de financiamentos, um grande número de agentes é alocado na margem: um lugar que não é dentro nem fora, já que juridicamente todos têm os mesmos direitos de apresentar um projeto cultural, mas, na desigualdade de condições primárias para elaborar um discurso retórico, poucos possuem as habilidades requeridas por tais mecanismos. A igualdade de direitos é traída pela desigualdade de condições,

Recordemos aqui, e apenas a título simbólico, o velho princípio grego: que a aritmética pode bem ser o assunto das cidades democráticas, pois ela ensina as relações de igualdade, mas que só a geometria deve ser ensinada nas oligarquias pois demonstra as proporções na desigualdade. (FOUCAULT, 2012, p. 17)

Aqui é importante situar o leitor sobre o surgimento das noções de direito e igualdade no âmbito da política. Tais noções, desde seus surgimentos, emergiram enquanto estratégia apaziguadora de dissensos e desordem. Afirmam-se como dispositivos de segurança para todos, garantido pelo controle dos corpos potencialmente perigosos à moral elitista do Estado e das classes sociais privilegiadas. Nos espaços coletivos de convivência da diferença, o direito tem-se imposto legislando e agenciando formas possíveis de relações para contenção de

conflitos. Por esta razão, a história do direito nunca teve como meta estabelecer condições igualitárias entre os diversos segmentos da sociedade, mas apenas, conter as ameaças que pudessem desestabilizar o convívio:

No século XIX, em especial, os alvos do investimento seguro sobre o corpo eram formados por colonizados vindos do exterior e migrantes pobres das cidades. No século seguinte serão os pobres, os imigrantes, os migrantes, as mulheres, as crianças, os homossexuais, os negros e, não poucas vezes, seitas religiosas e etnias compartilhando, preferencialmente, os espaços urbanos. A aversão ao diferente levou os sujeitados de ontem a sujeitar hoje os seus antigos algozes, recolocando a guerra no centro das relações sociais, em nome da independência nacional ou da autonomia dos povos. Foi uma revanche colonizada que restituiu o princípio da centralidade moderna. (PASSETTI, 2003, p. 78)

Um salto na história do direito apresentou, no final do século XX, a implementação de políticas que pudessem minimizar os preconceitos racial e social como forma de, mais uma vez, garantir a manutenção da ordem e o apaziguamento de outras formas de conflitos emergentes naquele período. Acordos sociais de convivência convidaram a todos ao relativismo cultural conhecido, até os dias de hoje, sob princípio do politicamente correto. Espaços de segmentação foram formalizados mantendo a convivência em espaços destinados às diversas classes sociais: ricos, pobres, pretos, homossexuais sob as rédeas da legislação; além daqueles que se localizaram do lado de fora do convívio social por não se assujeitarem à autoridade central, localizados no âmbito da marginalidade.

O preconceito racial e o social sobre as classes pobres e etnias levou também, no último quartel do século XX, a uma política complementar, tolerante, que em nome do avesso, ou seja, da preservação da diferença, nada mais fez do que isolar gradativamente grupos sociais e etnias dentro do princípio de aceitabilidade circunstancial, conhecido como relativismo cultural ou politicamente correto. Em nome da vida comum, passou a ser tolerável o que não prejudica e o que reafirme a autoridade central, o que perpetue a assimetria nas relações. E os que se sublevam continuam sendo visto como subversivos, inimigos da nação e da paz entre os povos, fomentadores de guerras civis. (PASSETTI, 2003, p. 78)

A história do direito, com as segmentações de classe, ajudam a compreender que o direito se firmou para a contenção de conflitos no âmbito da convivência. Porém, como já observado, era o corpo das minorias sociais, vítimas de preconceitos, que necessitavam ser controlados e vigiados para evitar transtornos ao bom viver das

classes mais favorecidas. Deste modo, o direito não é um privilégio em si. Antes, tem como propósito disseminar uma ideia de igualdade política perante a nação. O direito para todos surge, então, como um dispositivo de poder, pois está no cerne da sua existência corpos dóceis e controláveis. Se o direito é igual para todos, o dever, para a garantia do direito do outro, também deve ser: o direito de um termina onde começa o direito do outro. Em outras palavras, o direito é lei inseparável do dever, e mesmo que a lei pareça injusta para um ou para outro, ao ser universal deve ser cumprida. As leis que balizam as relações de tolerância, ao serem impostas pelos contratos sociais com o Estado, implicam na supressão do dissenso.

Na sociedade de controle, o dissenso é analisado a partir das suas potencialidades e contribuições ao poder centralizador do Estado. Caso ele ofereça um saber, uma inteligência que colabore com o aperfeiçoamento dos dispositivos de controle do Estado, pode e deve ser cooptado. O dissenso que não apresenta interesse ao Estado ou que não se permite ao assujeitamento deve ser ignorado ou, em condições de conflitos, ser alocado na criminalidade.

No século XIX, Proudhon e Max Stirner, antecipando-se a Nietzsche, anunciavam a democracia como a religião moderna do rebanho. Desde a década de 1840, afirmava-se a contestação aos direitos que nos quer direitos, ordeiros, ordenados, devedores e acalmados. (PASSETTI, 2003, p.26)

Talvez, a maior problemática do direito se encontre na condição necessária à sua garantia. Ao ser universal está escrito da mesma forma para atender todos os diferentes sujeitos ou categorias de sujeitos. Ocorre que as condições de cada diferente sujeito não são iguais. A lei e o direito deixa brecha às interpretações diante das exigências instauradas e das condições dos sujeitos:

As leis universais passam a ter reduzida importância diante das jurisprudências. As leis fazem parte de uma abstração diante das possibilidades abertas dos relativismos. Não é possível salvar o todo de uma só vez; é preciso reformar as partes. (PASSETTI, 2003, p. 45)

Agora, no século XXI, ocasionado pelo grande congestionamento humano nas grandes cidades, explicitam-se diferenças de condições sociais entre os centros urbanos (maioria burguesa) e a periferia (nova classe média/antigos pobres e miseráveis). Aos primeiros o acesso à produção cultural é viabilizado por diversos meios (grande parte dos teatros se localiza nos centros urbanos). Aos segundos, restam os projetos sociais, filantrópicos e voluntários financiados pelo Estado

democrático, salvo raras exceções. As prioridades se concentram no centro, e as sobras resvalam nas periferias.

É preciso perguntar se, em nome dos direitos e da democracia, em um tempo de uma ecopolítica para o corpo são, as periferias das grandes cidades, em nome da segurança, não estão se tornando novos campos de concentração, gerenciadas por moralistas políticos. (PASSETI, 2003, p. 14)

Os formulários de apresentação de propostas culturais do Estado, com os seus “o quê?”, “por quê?”, “pra quê?”, e “como?” (descrição, justificativa, objetivos e metodologias) ajudam a compreender que o entendimento de igualdade de direitos classifica, hierarquiza e seleciona ao mesmo tempo em que restringe e controla os dissensos. Ao estarem elaborados seguindo o modelo dos projetos acadêmicos explicitam, de antemão, suas condições de participação como um primeiro processo de seleção que se dá antes mesmo da análise de um projeto pela banca examinadora. Esta primeira fase de seleção opera por estratificações de classes sociais, onde as classes elitistas e burguesas estão privilegiadas. Reafirma o entendimento de que a

igualdade política, cujo apogeu se cristalizava com a democracia, constituição e naufrágio universal, perpetuava a desigualdade econômica fomentada pelo Estado, o capital e a religião. Tratava-se apenas de um novo instrumento de dominação. O cidadão encontrava-se sob o comando do homem burguês. (PASSETI, 2003, p. 26)

O modelo acadêmico torna-se compatível aos processos de estratificação do Estado ao estabelecer tipos de discursos legítimos e aceitos, já que "todo sistema de educação é uma política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo." (FOUCAULT, 2012, p. 41). Vale ressaltar, que o ambiente acadêmico se sustenta pela ordem de discursos retóricos elaborados pelo uso das teorias. Segundo Edson Passetti (2003), as teorias assumem, na sociedade de controle, um lugar central na valorização do saber moderno, onde se fazem visíveis disputas e centralizações de poder. Segundo o autor, as teorias

são as soberanas do saber moderno e funcionam em benefício da guerra estabelecida para conquista, reconhecimento e conservação. Muitas vezes, no interior delas mesmas, cientistas promovem intermináveis batalhas em busca de hegemonia para se habilitarem ao combate externo com outras teorias. Enfim, teorias científicas, seus formuladores e

seguidores constituem um contingente semelhante aos sacerdotes a qual pretendem superar com elogio à competência da razão. (PASSETTI, 2003, p. 64)

Nos projetos culturais não é incomum encontrar autores acadêmicos, das mais diversas áreas de conhecimento, sendo citados como referenciais teóricos que respaldam os discursos artísticos. Tais recorrências denotam a permanência da antiga concepção dualista que submete a arte à validação científica, como se os discursos artísticos não fossem capazes de se sustentarem sem as muletas do conhecimento teórico-científico. Talvez, essas recorrências se deem, justamente, porque o Estado elabora seus formulários sob as lógicas das pesquisas acadêmicas. Se assim for, o Estado atua, então, por verdades intelectuais “sustentadas por todo um sistema de instituições que as impõem e reconduzem; enfim, que não se exercem sem pressão, nem sem ao menos uma parte de violência.” (FOUCAULT, 2012, p. 13) Estas violências se dão pulverizando dissensos, ofuscando outros modos de se pensar a dança, dizimando outras verdades, já que

a vontade de verdade, assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional, tende a exercer sobre os outros discursos - e estou sempre falando de nossa sociedade - uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. (FOUCAULT, 2012, p. 17)

Decorre, ainda, que ao se pautar no modelo acadêmico para elaboração dos formulários de apresentação de propostas, o Estado tende a potencializar a oposição entre os projetos e produtos em detrimento dos processos. Num mundo onde “predomina o trabalho intelectual e novas reformas de prevenção geral precisam ser refeitas” (PASSETTI, 2003, p. 45) pouco importa os processos. O que deve ser validado é a projeção de uma ideia, a proposta, o projeto. E o que deve ser cobrado é a execução dessa ideia, o cumprimento da meta, do cronograma, do número de público a ser atingido, o produto. Projeto e produto tendem, de mãos dadas, a controlar o processo criativo. A previsão determina a trajetória, uma vez que o que foi escrito deve ser cumprido sem se distanciar da promessa do agente proponente feita à banca examinadora. Os processos ficam enclausurados na metodologia, no tempo de criação, na obrigatoriedade das rubricas orçamentárias previstas no projeto inicial. Para que qualquer alteração seja feita, é obrigatório solicitar ao Estado a permissão para atender ao que o processo solicita. A autorização é dada sem nenhum tipo de acompanhamento do processo, porque o

que importa não é o caráter investigativo ou as questões estéticas, mas sim, as metas a serem atingidas ou, preferencialmente, superadas. O erro, o risco, as instabilidades que venham emergir na suposta autonomia dos agentes da dança devem ser descartados ou adaptados, evitando a criação de produtos incompatíveis com o previsto, caindo no risco do descumprimento traduzido em inadimplência. Isso quer dizer que os mecanismos estatais de fomento à criação estão mais interessados no início e no final da criação – projeto e produto – descartando o “entre” – o processo.

Voltando à dualidade entre saber intelectual e saber manual, é possível afirmar que os mecanismos de fomento a dança do Estado não são elaborados para serem acessados por todos de forma pública e igualitária. Aplicam-se, de antemão, as condições requeridas à participação que não estão relacionadas às questões criativas, mas, sim, às determinações de verdades e poderes. Tais mecanismos são capazes

de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que pronunciam [os discursos] certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala. (FOUCAULT, 2012, p. 35)

A aquisição e/ou manutenção de poderes centralizados e centralizadores torna-se meta a atingir. Já não importa ser produtivo nos seus movimentos e gestos como na sociedade disciplinar. Agora se faz necessário que cada agente da dança seja capaz de legitimar a sua verdade e o seu poder para não ser alocado nos lugares marginais:

se o discurso verdadeiro não é mais, com efeito, desde os gregos, aquele que responde ao desejo ou àquele que exerce o poder, na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo senão o desejo e o poder? (FOUCAULT, 2012, p. 18)

Para aqueles que ano após ano conseguem acessar o financiamento público não é viável que os mecanismos de fomento pautados na habilidade retórica e escrita

deixem de existir ou, ainda, que outros mecanismos passem a existir de modo a viabilizar a descentralização do recurso público. Não é viável, ainda, que outras verdades sejam legitimadas, uma vez que incorre no enfraquecimento das verdades centralizadas, já que estas operam na

"sociedade de discurso", cuja função é conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição. (FOUCAULT, 2012, p. 37)

Diante dessas condições, as vozes dissonantes, aquelas que não operam pela elaboração do discurso retórico e escrito, são impelidas à produção desses tipos de discursos como única condição de participação e pertencimento. Em outras palavras, modos operativos diferenciados são conduzidos à hegemonia, à projeção de uma ideia criativa respaldada pelo projeto retórico e escrito e, muitas vezes, teorizado. A produção da dança sob o financiamento estatal convida a todos ao ciclo de assujeitamentos e funda, na subjetividade dos agentes da dança, a doutrina da retórica.

A doutrina questiona os enunciados a partir dos sujeitos que falam, na medida em que a doutrina vale sempre como o sinal, a manifestação e o instrumento de uma pertença prévia - pertença de classe, de status social ou de raça, de nacionalidade ou de interesse, de luta, de revolta, de resistência ou de aceitação. (FOUCAULT, 2012, p. 40)

O desejo do pertencimento produz, no interior das relações doutrinárias, um conjunto de discursos coletivizados e hegemônicos, sob os quais todos são convidados a compactuar com as mesmas opiniões, ideologias, posicionamentos para evitar dissonâncias e conflitos. O discurso verdadeiro e fabricado da sociedade de controle torna-se o dispositivo policial que controla ações e falas daqueles pertencentes ao grupo, ao tempo em que delimita quais discursos podem ou não podem vir a fazer parte da hegemonia. Assujeitar-se garante, mesmo que temporariamente, a permanência e a solidificação de muros de verdade impenetráveis por qualquer dissenso:

A doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros; mas ela serve, em contrapartida, de certos tipos de enunciação para ligar os indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de todos os outros. A doutrina realiza uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam os discursos e dos discursos ao grupo, ao

menos virtual, dos indivíduos que falam. (FOUCAULT, 2012, p. 41)

Àqueles que não possuem as habilidades retóricas exigidas nos formulários de apresentação de proposta resta tentar preencher o déficit intelectual como possibilidade de vir fazer parte, já que

é sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma “polícia” discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos. (FOUCAULT, 2012, p. 34)

Para suprir o déficit intelectual exigido nos formulários de apresentação de propostas culturais o Estado disponibiliza um conjunto de cursos, workshops e oficinas que almejam ensinar, precariamente, como preencher a descrição, a justificativa, os objetivos, e as metodologias (os 04 porquês modelos das pesquisas acadêmicas) nos formulários de apresentação de projetos culturais. Tais atividades formativas dão continuidade ao pensamento liberal do Estado que maquia a ideia de educação para todos num país democrático, mas que serve para potencializar as estratificações e os processos de exclusão, uma vez que

a instrução pública, ou o que o Estado chama de educação, desempenha papel preponderante na construção de corpos saudáveis [trabalhadores manuais] na sociedade disciplinar. A “educação para todos” sempre foi meta dos liberais. John Locke, em Escritos sobre a Educação, de 1693, defendia escolas para todos, desde que estivessem estratificados em escolas para os governantes e escolas para os obedientes. (PASSETTI, 2003, p. 79)

Assim, as atividades formativas de curta duração atuam para disfarçar o sentimento de igualdade de direitos, já que não preenchem a lacuna do ensino público deficitário no Brasil e não conseguem capacitar ninguém a concorrer, de forma igualitária, aos editais de fomento. Tais entendimentos se apresentam, também, nas atividades de contrapartida social, onde proponentes de projetos culturais são impelidos pelo Estado a desenvolverem ações formativas e a atuarem como “replicadores culturais” para compartilharem seus conhecimentos com outros agentes em atividades de curta duração.

Os replicadores culturais atuam como espécie de terceirizados no que compete à educação pública, e desempenha o papel que deveria ser desempenhado pelo Estado através das instituições educativas. Há que se considerar, portanto, que um

processo formativo efetivo, que seja capaz de capacitar um agente à elaboração de um discurso retórico e escrito potente exige tempo, e não pode ser alcançado por atividades formativas do tipo fast. Com as atividades formativas de curta duração o Estado faz de conta que está cumprindo o papel de formar e capacitar a todos à participação nos mecanismos de fomento e de criar condições igualitárias à solicitação do financiamento. Porém,

o Estado não investe mais na formação do corpo são. Agora ele necessita do corpo são já agenciado: sua inteligência, sua participação contínua e defesa democrática. Aos demais, parece não haver nada mais a fazer senão disponibilizá-las para filantropias de múltiplas ordens. (PASSETTI, 2005, p. 33)

Diante do déficit educativo que viabilizaria aos agentes da dança a produção de discursos potentes frente à competitividade dos editais, os mecanismos de fomento produzem postos de trabalhos onde profissionais, intelectualmente qualificados, atuam como agenciadores das relações entre aqueles agentes deficitários e o Estado. Como exemplo, é possível citar que muitos produtores culturais têm trabalhado como consultores de projetos. Atuam traduzindo ideias e interesses criativos de diferentes agentes em propostas culturais a serem submetidas aos mecanismos de fomento. São fazedores de projetos escritos, capacitados para produzir e organizar discursos retóricos nos formulário de apresentação de propostas. Neste sentido, a produção artística se apresenta como possibilidade de lucro; em outras palavras, como possibilidade de objeto mercantil.

Outro exemplo onde agentes intelectualmente capacitados mediam a relação entre os agentes manuais e o Estado diz respeito àquelas atividades culturais (festivais, projetos de montagem, difusão e formação, entre outras) propostas por agentes intelectualmente capacitados que convidam ou selecionam outros agentes sem a obrigatoriedade de que os mesmos tenham que apresentar uma proposta escrita. Nestes casos, os processos de seleção deixam de estar, num primeiro plano, no seio do Estado, e passam a ser terceirizados. Os valores disponibilizados para aqueles agentes convidados ou selecionados deixam de ser financiamentos e se tornam cachês, pró-labores ou qualquer outro termo que possa ser utilizado para definir o pagamento de um serviço artístico. Na matemática da produtividade, os trabalhadores manuais, desprovidos de habilidades retóricas, seguem sem a possibilidade do financiamento, e são compelidos a se contentarem com a

comercialização de seus produtos a baixos custos. Assim, os agentes intelectualmente habilidosos que conseguem o financiamento atuam como agenciadores do recurso público e determinam, dentro de seus projetos, onde ele será aplicado.

2.2 A EMERGÊNCIA DOS COLETIVOS E REDES DE AGENTES DA DANÇA COMO ESTRATÉGIA DE COMPETITIVIDADE

Diante da competitividade nos mecanismos de fomento, dos entendimentos de meritocracia que os baliza, e do déficit intelectual para lidar com os formulários de apresentação de propostas culturais, emergem tipos de associações entre agentes da dança que viabilizam a produção de discursos potentes capazes de driblar as dificuldades encontradas no panorama do financiamento ou de potencializar os discursos daqueles agentes intelectualmente habilidosos. Em outras palavras, os agentes da dança percebem que as associações com outros agentes viabilizam o fortalecimento das competências individuais e o aumento da competitividade. Tais associações podem ocorrer por interesses estéticos e afetivos, mas, também, por interesses econômicos. É claro que, quando surgem, alteram a condição do corpo sujeito para o corpo institucional (SETENTA, 2008), já que mesmo operando sob a lógica da autonomia e da colaboração tais associações operam representando grupos de sujeitos.

Como exemplo, é possível citar o aumento no número de coletivos e redes criativos nos mais diversos campos da arte, onde a dança se inclui. Estes parecem assumir um lugar de protagonismo na sociedade de controle, sobretudo se comparado aos grupos e companhias, mais recorrentes na lógica disciplinar. Operam por modos organizativos que apostam em relações mais transversais do que as dos grupos e companhias (onde a função do diretor/ensaiador tende a explicitar hierarquias e centralizações de poder similares à figura do chefe das instituições disciplinares).

Os coletivos e as redes defendem as relações colaborativas - "pois uma palavra-chave de todos estes coletivos é a colaboração" (ROSAS, 2008, s/p) - e a autonomia dos seus integrantes, já que as distintas competências se articulam para viabilizar a produção artística, de modo que "a divisão de tarefas, o compartilhamento de

valores e a liderança coletiva caracterizam em grande parte essas organizações cuja tradução mais exata é a filosofia do open source⁷.” (ROSAS, 2008, s/p)

Muitas vezes, tais associações operam através das novas tecnologias de informação onde os vínculos se dão sem a necessidade da presença, dos encontros regulares e das continuidades. Diferente dos grupos e companhias - que operam sob a lógica disciplinar e onde o encontro físico e regular é condição de existência - os coletivos se abrem à possibilidade de agenciamentos criativos através de outros ambientes: os virtuais. É possível fazer parte em modo stand by - pronto para atuar quando necessário - ou estar sempre transitando entre os estados on line ou off line. Os vínculos não precisam ocorrer num espaço físico determinado nem tampouco dentro das lógicas lineares e cumulativas de produtividade - que são próprias do pensamento disciplinar -; na sociedade de controle os espaços e os vínculos se ampliam à virtualidade.

o que diferencia a atual voga de movimentações coletivas no Brasil são o caráter político de boa parte delas, assim como o uso que muitas fazem da internet, seja via listas de discussão, websites, fotologs e blogs ou simplesmente comunicação e ações planejadas por e-mail. (ROSAS, 2008, s/p)

Ocorrem por vínculos que podem ser duradouros, mas que podem, também, surgir e desaparecer em curtos espaços de tempo, espaços de tempo necessários ao suprimento de demandas específicas, de projetos específicos, uma vez que a sociedade de controle opera sob a lógica da flexibilidade, do nada a longo prazo. Assim, os coletivos e redes

são muitas vezes passageiros como um casual flashmob, outras vezes organizados e duradouros como uma associação, tais ajuntamentos são na verdade indícios de uma mutação maior que está se dando tanto na esfera tecnológica quanto na social. (ROSAS, 2008, s/p)

Diante das características apresentadas, vale questionar se estes tipos de associação entre os agentes da dança não se apresentam de modo circunstancial para atender a uma demanda imposta ou, melhor dizendo, como estratégias de sobrevivência e de aquisição de poder frente à lógica da produtividade da sociedade de controle e das instituições do novo capitalismo.

⁷ tradução do inglês: código aberto

Para responder essa pergunta faz-se relevante considerar que os coletivos e redes não são tipos de associações específicas dos ambientes artísticos. Os mais diversos campos produtivos têm aprendido a lidar com estes tipos de associações, inclusive, com interesses mercadológicos e econômicos, e em alguns aspectos se alinham às novas dinâmicas do capitalismo da sociedade de controle que lidam com a noção da flexibilidade e do nada a longo prazo.

o capitalismo há muito já aprendeu a trabalhar em rede. O fenômeno dos coletivos de livre cooperação na esfera artístico-ativista encontra seu paralelo nos grupos criativos de trabalho descentralizado e flexível produzindo para o mercado. (ROSAS, 2008, s/p)

No que confere aos mecanismos de fomento do Estado, é corriqueiro que editais e convocatórias atribuam pontuações àquelas propostas que explicitem em suas descrições e objetivos a articulação entre coletivos e a criação de redes colaborativas. Tais recorrências explicitam que o Estado está alinhado às novas dinâmicas da sociedade de controle e do novo capitalismo, já que não há como negar que ele entende a produção cultural como possibilidade, também, de ampliação da economia. Quanto aos agentes da dança, é corriqueira a utilização de termos como ampliação da network⁸ ou o interesse em fazer parte do chamado circuito oficial. A ampliação da network é, justamente, a possibilidade de ampliação das redes produtivas, e o circuito oficial poderia ser definido como aquele que encontra, no seio dos financiamentos, sua possibilidade de existência, visibilidade e, porque não dizer, de aquisição e manutenção de poderes e verdades centralizadas e centralizadoras.

No que confere à efemeridade das associações produtivas, o sociólogo Mark Granovetter (1973) acredita que "as modernas redes institucionais estão marcadas pelas

"forças dos vínculos debilitados", com o qual em parte quer dizer que as formas fugazes de associação são mais úteis que as conexões a longo prazo, e em parte, também, que os laços sociais sólidos - como a lealdade - deixaram de ser convincentes. (GRANOVETTER apud SENNETT, 2012, p. 23, tradução nossa)

⁸ Do inglês: rede de trabalho

Rosas (2008) corrobora com tais entendimentos ao definir as redes como "cooperações forçadas". Por outro lado, não entende que os coletivos são, também, tipos de associações em rede, e os defende ao afirmar que ao operarem como uma

espécie de alienígenas no meio da lógica capitalista da competitividade e das redes de "cooperação forçada", os coletivos colaborativos autônomos atuam numa esfera que transcende a mercantilização e podem efetuar uma troca autossustentável que, se aplicada em larga escala – o que para muitos é pura utopia –, correria o risco de transformar totalmente a paisagem social, econômica e política do planeta. (SPERHR apud ROSAS, 2008, s/p)

Aqui, faz-se importante ressaltar que a pesquisa não se interessa por um posicionamento extremista e generalizante sobre as redes e coletivos artísticos já que, como dito, alguns deles podem surgir por interesses criativos e também afetivos. No entanto, seria ingênuo pensar que tal surgimento não está interessado, também, na mercantilização dos produtos artísticos, na visibilidade e legitimação de discursos, e na aquisição de poder. Seria ingênuo pensar que a força que promove a emergência desses tipos de associações é explícita como uma ordem superior que impõe obediências. A força pode ser sutil a ponto de sugerir sem obrigar, a ponto de estabelecer condições de participação na ordem dos discursos centralizados, a ponto de fomentar a formação das associações coletivas e de redes como estratégia de diminuir déficits ou de potencializar competitividades e produções de discursos frente aos mecanismos de fomento.

Os coletivos e redes autônomos trabalham, como já citado, pela lógica da autonomia e colaboração. No que confere à autonomia, cada agente integrante de uma rede e/ou coletivo pode decidir quais projetos, ações, atividades quer desenvolver. Mas, ao mesmo tempo em que se reconhece como sujeito autônomo dentro da coletividade, representa essa coletividade e torna-se sujeito institucional, mesmo que seja uma instituição informal ou, em outras palavras, mesmo que não seja uma instituição juridicamente instituída. Na dança, uma proposta oriunda de um agente integrante do coletivo ou da rede passa a ser a proposta de todos, pelo menos em termos de autoria. Os produtos gerados passam a ser representados pela mesma marca ou nome que identifica a coletividade e a rede. Este tipo de lógica associativa não se diferencia das fusões entre empresas que, ao se unirem, buscam ampliar

suas reservas de mercado e se tornarem mais competitivas frente a seus concorrentes.

No campo das artes, um dos coletivos brasileiros que ganhou visibilidade no ano de 2003 foi o Fora do Eixo, sediado na cidade de São Paulo e com representações em todos os estados brasileiros. Com um número aproximado de dois mil integrantes, conectados por tecnologias como a internet, tem se tornado uma das maiores redes colaborativas no campo das artes, e capta, via editais públicos o valor médio de 3 a 5 milhões de reais. Esse valor, dividido pelo número de integrantes e/ou iniciativas culturais produzidas pelo coletivo parece pouco. No entanto, se for considerado a porcentagem desse recurso diante do valor disponibilizado pelas instituições públicas de fomento à cultura, é possível afirmar que grande parte do recurso está centralizado. Trata-se, então, de um tipo de vínculo colaborativo que instaura o Fora do Eixo no centro do poder da captação de recursos via mecanismos de fomento estatais e balizados pela valorização do saber intelectual exigido nos formulários de apresentação de propostas culturais. Este tipo de vínculo explicita como as redes e coletivos são, além de colaborações criativas e afetivas, a possibilidade de apropriação e manutenção de poderes. Geram, a partir da competitividade e da meritocracia, espaços de legitimação e, também, processos de categorização, hierarquização e exclusão para aqueles que não operam sob as mesmas lógicas instituídas de fomento à cultura e à dança. Nesse sentido, a pesquisa ressalta a necessidade de se pensar outros modos de operar que fomentem lógicas dissensuais à ordem retórica e escrita dos mecanismos de financiamento estatais, única condição para que a cultura, e nessa pesquisa mais especificamente a dança, possa ser potencializada em sua aleatoriedade.

3.0 PROCESSOS DE COOPTAÇÃO DOS AGENTES DA DANÇA PELO ESTADO

3.1 A POLÍTICA DE PARTICIPAÇÃO POPULAR DO ESTADO COMO DISPOSITIVO DE CONTROLE DOS AGENTES DA DANÇA

Distintos aspectos que caracterizam o período de trânsito entre a sociedade disciplinar e a de controle vêm sendo explicitados, neste estudo, com o interesse de apresentar ao leitor como se conservam relações de poder pautadas na vigilância do corpo, nas classificações, hierarquizações e na produtividade. Entretanto, o período de trânsito não se fecha à conservação das disciplinas. Emergem, na sociedade de controle, parâmetros que reconfiguram os dispositivos disciplinares e atestam a singularidade das dinâmicas contemporâneas em diversos aspectos da vida em sociedade. Entre estes aspectos, a participação popular parece ganhar força, e o Estado tende a elaborar um conjunto de estratégias capazes de promover o diálogo e contemplar diferenças com base na noção de igualdade de direitos civis, políticos e sociais e, ainda, de fortalecer o sentimento de corresponsabilidade e pertencimento junto à gestão estatal. No entanto, a efetivação da participação popular parece exigir a seleção de sujeitos capazes de atuarem como interlocutores políticos de uma maioria, de modo que a representação política e a cooptação de um seleto grupo para atuar no âmbito da gestão tendem a ser eficazes. São esses três aspectos (a participação popular, a representação política, e a cooptação de sujeitos aos cargos de gestão) que serão discutidos ao longo deste capítulo.

O século XX se encerrou afirmando como utopia uma necessária democracia agenciada pelas forças liberais. Ela deve servir a todos como forma de vida política igualitária capaz de contemplar diferenças. Trata-se de uma democracia representativa com base em direitos civis, políticos e sociais que espera a participação de todos e se propõe garantidora de direitos a serem contemplados com base na inspiração multiculturalista. (PASSETTI, 2005, p. 11)

Nas relações entre os agentes da dança da Bahia e o Estado, a participação popular está presente em várias instâncias. Como exemplos, é possível citar o surgimento do fórum de dança; das reuniões das câmeras setoriais da dança; e das eleições diretas onde se elegem as bancas examinadoras dos editais estatais de fomento e os representantes do colegiado da dança. Nestes ambientes, a participação popular apresenta-se como garantidora de falas capazes de explicitar necessidades

singulares em meio à coletividade, e instaura o sentimento de pertencimento e corresponsabilidade junto à gestão estatal. Em outras palavras, o Estado deixa de ser o único agenciador dos conflitos e demandas da dança para corresponsabilizar a todos pelos ganhos e perdas oriundos da administração pública.

Diante das reflexões apresentadas cabe perguntar: a participação popular promove ambientes efetivos de diálogo ou trata-se, apenas, de um dispositivo específico da sociedade de controle que atua com o interesse de garantir produtividade, apaziguar dissensos e domar resistências?

Segundo Passetti (2003), a participação popular se apresenta como um dos dispositivos garantidores da produtividade do corpo na sociedade de controle que reconfigura dispositivos empregados na sociedade disciplinar.

os investimentos na produtividade do corpo se aperfeiçoam e se acumulam: na sociedade de soberania castiga-se, na disciplinar busca-se utilidade econômica e docilidade política, na de controle exige-se participação popular e fluxo inteligente. (PASSETTI, 2005, p. 19)

O controle presente na participação popular opera de modo sutil, já que a participação não se dá através de uma imposição explícita do Estado. Ao contrário, se revela como um convite que atrai voluntários ao ativismo político, uma vez que nas sociedades democráticas qualquer tipo de imposição pode ser entendido como totalitarismo, o que implicaria na descrença dos princípios que balizam o próprio sentido democrático. Deste modo, a democracia

exige que sigamos servos voluntários; quer-nos domesticados, participando de um mundo possível de controle para os conflitos como ativistas de direitos civis, políticos e sociais. (PASSETTI, 2005, p. 13)

Na participação popular, o controle não se apresenta, apenas, com o intuito de garantir produtividade, mas, também, como apaziguador de dissensos. Um breve passeio pela história revela que esta surge como um projeto da democracia liberal, durante a revolução francesa⁹, que ao fomentar a trílice Liberté, Égalité, Fraternité¹⁰ foi capaz de provocar a desestabilização dos sistemas soberanos monárquicos da época. Entretanto, ao tempo em que desestabilizou tais poderes centralizados, promoveu a noção do "politicamente correto", que mesmo que houvesse tido o

⁹ A revolução francesa ocorreu entre os anos de 1789 e 1799.

¹⁰ Tradução do francês: liberdade, igualdade, fraternidade (tradução nossa).

interesse em garantir direitos igualitários - respaldados na liberdade e fraternidade - foi capaz, também, de disfarçar as diferenças e estratificações sociais. O modelo democrático da revolução francesa serviu de base para a constituição dos sistemas democráticos em outros países europeus e, também, em diversos países do mundo.

Um salto na história revela, ainda, que a participação popular ganha força "após a Segunda Guerra Mundial alicerçada numa nova Declaração Universal do Homem e do Cidadão, pautada na fraternidade." (PASSETTI, 2005, p. 252, tradução nossa) Neste período, funcionou com o interesse de garantir uma profusão de direitos universalizantes - num período devastado pela guerra - onde as noções de cidadania e fraternidade - que potencializam o sentimento de corresponsabilidade e pertencimento - tiveram como objetivo a garantia da paz pelo esforço e comprometimento de todos.

No Brasil, as noções de fraternidade e cidadania são potencializadas durante a ditadura militar, quando o Estado totalitário - disfarçado de democrático - institui a obrigatoriedade da disciplina Educação Moral e Cívica nos currículos de todas as escolas do país através do decreto-lei nº 869¹¹. Tal disciplina teve como objetivo fomentar a atitude e consciência cívica e coibir posturas contrárias à ordem imposta. Nos pilares fundadores da educação moral e cívica são encontradas expressões como a defesa do princípio democrático, preservação do espírito religioso, culto à Pátria, amor e liberdade sob a inspiração de Deus, fortalecimento e projeção dos valores espirituais e éticos da nacionalidade, aprimoramento do caráter com apoio na moral, na dedicação à família e à comunidade, compreensão dos direitos e deveres dos brasileiros, e culto da obediência à Lei. Estas expressões denotam o caráter moralista do Estado respaldado por noções conservadoras de religião, família, comunidade e nação.

Atualmente, dentre as estratégias contemporâneas do Estado, que visam fortalecer o sentimento de corresponsabilidade e pertencimento, e que atuam de modo a apaziguar diferenças, encontra-se a formulação de slogans como "O Estado somos nós", "Brasil, um país de todos", "Bahia, terra de todos nós" que, ao serem

¹¹ Decreto disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-869-12-setembro-1969-375468-publicacaooriginal-1-pe.html> (Acessado em: 30 nov. 2015)

difundidos como marketing estatal¹², fazem crer que existe uma democracia onde todos são, além de partícipes, donos. O Estado passa, então, a operar com as mesmas estratégias das empresas privadas que utilizam a publicidade e a propaganda para difundir discursos, para fazer-se visível, para atrair parcerias e para aumentar sua popularidade e, neste sentido, explicita sua afinidade com os mecanismos capitalistas.

No campo da dança da Bahia, os slogans do marketing estatal parecem surtir efeito, já que seus agentes deixam de atuar em suas funções específicas e tendem a participar dos ambientes de discussão política para contribuir com a gestão cultural. Como decorrência destes processos, os agentes da dança passam a replicar falas que afirmam que “o Estado somos nós”, como se não houvesse nenhuma distinção entre aqueles que estão no seio do poder estatal, responsáveis pela administração pública, e a sociedade civil. Os agentes da dança e o Estado passam a operar como parceiros. Segundo Passetti (2003) este tipo de crença e esse assujeitamento se dá porque

sentimo-nos nus diante da possibilidade de não obedecermos ao soberano e, por isso, nos deixamos dominar. Precisamos da liberdade do soberano. Perdê-la é estar à mercê de uma série de males. Devemos obediência. Pouco importa se, diante da situação na qual o governante se apresenta como amigo, esta a qualquer instante pode fazer o mal. (PASSETTI, 2003, p. 95)

Além disso,

O Estado moderno requer a continuidade da Antiguidade, um humanismo na forma, uma afirmação de origem religiosa e de chefias abraçadas para criar segurança entre os súditos. Cremos e devemos crer nisso. Não pode haver vida fora do Estado e de toda e qualquer relação fundada na autoridade centralizada [onde] eu só existo mediante o Estado, exercitando uma liberdade que se funda na prevenção geral para a manutenção dos governos. (PASSETTI, 2003, p. 94)

¹² Relatórios disponibilizados pelo Tribunal de Contas do Estado da Bahia e pelos sistemas de execução orçamentária e financeira do estado (o antigo Sicof e o atual Fiplan) revelam que, entre os anos de 2007 e 2014, o Governo do Estado da Bahia gastou R\$ 901,29 milhões em publicidade e propaganda. A maior parte deste montante está concentrada no segundo mandato do governo Jaques Wagner (2011/2014): R\$ 559,6 milhões, crescimento de 63,8%, com relação ao primeiro mandato (2007/2010), sem contabilizar as despesas das empresas independentes (Embasa, Ebal, Prodeb, Egba, Desenhahia e Bahiagás) em 2013 e antes do fechamento de 2014, que ainda não estão disponíveis. No primeiro mandato (2007/2010), as despesas totais foram de R\$ 341,6 milhões. Disponível em: <http://www.politicalivre.com.br/2014/07/governo-wagner-gastou-r-90129-milhoes-com-propaganda/> (acessado em 30 out. 2015)

Há que reconhecer, portanto, que entre a política totalitária de 1969 e a democracia atual; entre a obrigatoriedade da disciplina Educação Moral e Cívica e os slogans do marketing estatal, conserva-se o engajamento do Estado em formar, através da noção de direitos igualitários, com o objetivo de apaziguar dissensos.

Querem nos fazer crer que, um belo dia, as diferenças contempladas pelo direito dimensionarão o conflito no âmbito estatal, de tal sorte que a harmonia seja possível. (PASSETTI, 2005, p. 11)

E, ainda, que a participação popular, com suas noções de fraternidade e civismo, tende a convocar a todos à corresponsabilidade na construção de uma "democracia [que] acaba existindo como uma espécie de totalitarismo." (PASSETTI, 2003, p.44)

É preciso ser democrata, participar de organizações não governamentais, ter compaixão pelo planeta, assim como aprendemos a tê-la com os outros por meio da irmandade cristã, pela criação da fraternidade como assistência religiosa, social e política. É imperativa uma federação planetária fraternal. (PASSETTI, 2003, p. 49)

Neste sentido, replicar falas que afirmam que o "Estado somos nós" explicita a eficácia de um projeto apaziguador de dissensos liderado pelo próprio Estado. Além disso, relacionar Estado e sociedade civil como sinônimos é, além de ingênuo, perigoso, já que não apresenta brechas para que pressões e/ou cobranças sejam exercidas sobre aqueles responsáveis por governar. Acreditar que "o Estado somos nós" é questionável na medida em que a sociedade civil não detém o poder de atuar fora das leis e regimentos que normatizam os princípios democráticos, nem tampouco de fazer com que suas necessidades sejam contempladas quando estas não estão alinhadas aos interesses daqueles que governam. Tal distinção é evidente, por exemplo, em situações de conflito extremo - como nas manifestações públicas que ferem a ordem instituída - quando o Estado utiliza a força policial, bombas de efeito moral, cassetetes e armas de fogo capazes de atingir a todos e quaisquer que se oponham a autoridade centralizada. É claro que não se trata, aqui, de afirmar que o Estado é sempre totalitário, já que "a história nos mostra que a democracia é sempre preferível à ditadura" (PASSETTI, 2003, p. 76); mas é necessário reconhecer que "é impossível suprimir, por um lance de sorte, as duplicidades que a relação autoridade-liberdade expressa historicamente ou procurar delimitar fronteiras." (PASSETTI, 2003, p.69) Reconhecer os traços de

totalitarismo no Estado democrático é um exercício crítico que dispensa contentamentos.

Até então foi apresentado que a participação popular explicita-se enquanto um mecanismo de controle que tende a apaziguar conflitos através das noções de civismo, fraternidade e direitos igualitários. No entanto, tal reflexão solicita a elaboração de uma outra questão: Os ambientes de participação popular se efetivam enquanto garantidores de direitos igualitários?

Para dar início a esta discussão, são retomadas algumas observações explicitadas no capítulo 2, e que dizem respeito à valorização do saber intelectual em detrimento do saber manual. Neste sentido, Passetti (2003) define o saber intelectual como energias inteligentes, e afirma que a sociedade de controle busca sondar e cooptar tais inteligências através da instauração de ambientes de participação que promovam o diálogo da sociedade civil com o Estado, uma vez que o que

interessa agora é extrair o máximo de energias inteligentes, fazer participar, criar condições para cada um se sentir atuando e decidindo no interior das políticas de governos, em organizações não-governamentais. (PASSETTI, 2003, p. 30)

Se o Estado, na sociedade de controle, tende a valorizar o saber intelectual, as mentes inteligentes em detrimento do saber manual, já se explicita um primeiro parâmetro que detona a incongruência do direito igualitário junto aos ambientes de participação popular. Também no campo da dança este tipo de valorização é evidente como, por exemplo, nos formulários de apresentação de propostas culturais que - ao estabelecerem a obrigatoriedade de habilidades retóricas para o preenchimento dos itens como descrição, objetivo, justificativa e metodologia - apresenta seus aspectos exclusivos e excludentes. Deste modo, "os excluídos dos privilégios vivem embriagados de direitos, confinados em campos de concentração, nas periferias das grandes cidades, novamente à mercê de uma consciência superior ou de um ajustamento ao confinamento". (PASSETTI, 2003, p. 264) No entanto, tal discussão pode ser mais aprofundada ao analisar como se configuram os ambientes de participação popular no campo da dança.

Na Bahia, o fórum da dança é a organização da sociedade civil que mais se aproxima da noção de organização não-governamental¹³, anteriormente citada por Passetti. O fórum atua como um tipo de representação política onde os agentes da dança se institucionalizam. Sem valor jurídico, é formado pelo agrupamento de diferentes agentes que se reúnem com o interesse de discutir os problemas, necessidades e interesses do campo da dança. Operam sem um dirigente instituído pelos demais integrantes, mas determinam temas gerais, em meio à diversidade de propostas, a serem apresentadas a sujeitos (vereadores, deputados, senadores, gestores) e instituições públicas. Neste sentido, o fórum de dança opera como um tipo de interlocutor entre a sociedade civil e o Estado, e sintetiza os diferentes anseios dos seus participantes através da eleição de pautas consideradas mais relevantes. Há que considerar, no entanto, que o processo de eleição que escolhe o que é relevante, deixa de fora o que é considerado irrelevante ou, em outras palavras, considerado ilegítimo. Tal eleição se dá através de uma disputa de poderes, respaldadas pelas habilidades de fala e persuasão que cada um dos membros do fórum exerce sobre os demais. Explicita-se, deste modo, mais um mecanismo de exclusão nos processos de participação popular, e que está relacionada à superficialidade das eleições no que confere à impossibilidade de contemplar a multiplicidade de demandas dos agentes da dança. Talvez, por esta razão, o fórum de dança da Bahia venha enfrentando, atualmente, dificuldades para manter a regularidade de seus encontros e para garantir o quórum necessário para a realização de suas reuniões.

A democracia midiática se funda e fortalece pela participação de todos (vivos e mortos produtivos) direcionando a moral e a política por meio de sondagens, o que em pouco tempo

¹³ As Organizações não governamentais (ONG's) atualmente significam um grupo social organizado, sem fins lucrativos, constituído formalmente e autonomamente, caracterizado por ações de solidariedade no campo das políticas públicas e pelo legítimo exercício de pressões políticas em proveito de populações excluídas das condições da cidadania. Porém seu conceito não é pacífico na doutrina, e com muitas divergências. Fazem parte do chamado terceiro setor. Essas organizações podem complementar o trabalho do Estado, podendo receber financiamentos e doações dele, assim como de entidades privadas, para tal fim. Atualmente estudiosos têm defendido o uso da terminologia organizações da sociedade civil para designar tais instituições. É importante ressaltar que ONG não tem valor jurídico. No Brasil, três figuras jurídicas correspondentes no novo Código Civil compõem o terceiro setor: associações, fundações e organizações religiosas (que foram recentemente consideradas como uma terceira categoria). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Organiza%C3%A7%C3%A3o_n%C3%A3o_governamental (acessado em 30 nov. 2015.)

transforma as eleições em rituais esvaziados. (PASSETTI, 2003, p. 44)

Diferentes do fórum de dança - que opera como uma organização autônoma do Estado - as reuniões da câmara setorial de dança e as eleições para eleger os representantes do colegiado de dança e das bancas de avaliação dos editais de fomento são instituídas por solicitação das instituições estatais da dança. Nas reuniões da câmara setorial, não existem representantes eleitos, assim como nos fóruns. Nos colegiados de dança e nas bancas de avaliação dos editais de fomento, o Estado convoca os agentes da dança a se candidatarem como representantes a serem escolhidos pelo voto da classe artística e determina, de antemão, um conjunto de regulamentos e leis que atestam quem está apto e quem está inapto à candidatura, à representação. Tais regulamentações explicitam um segundo mecanismo de exclusão, já que impossibilita a candidatura de todos. Em outras palavras, o Estado espera a participação em ambientes regularizados, ordenados, institucionalizados, como se cada agente da dança não fosse capaz de representar a si mesmo e necessitasse de um agente superior habilitado a desempenhar esta função. Nos dois últimos exemplos citados (os colegiados de dança e as bancas de avaliação dos editais de fomento), os representantes operam como interlocutores de uma maioria. Cabe ressaltar que essa maioria não diz respeito à MAIORIA produtiva da dança, uma vez que grande parte dos agentes da dança que produz no estado não participa dessas discussões. Tal desinteresse pode ser proveniente da sensação de não pertencimento junto a estes grupos organizados e habilmente retóricos ou, ainda, por não se reconhecerem no escopo de agentes apoiados pelo Estado. No caso das bancas de avaliação dos editais, representantes eleitos atuam como julgadores dos projetos considerados legítimos e ilegítimos. O que decorre desse modo de gerir a dança junto ao Estado é que uma minoria de sujeitos detém o poder de selecionar a fala dos demais, onde "a democracia passa a ser governo de alguns, em nome de muitos, a maioria, para todos." (PASSETTI, 2003, p. 239) Assim, faz-se evidente, nos ambientes de participação popular e representação política, que mesmo que todos tenham direito à fala, nem todas as falas são consideradas, numa sutil distinção entre ouvir e escutar, onde "instituiu-se o poder falar sem poder agir: democratizaram-se a fala e a participação dos locutores levando-nos a uma algaravia democrática" (PASSETTI, 2003, p. 66), e de

legitimação e censura, já que “é sempre na manutenção da censura que a escuta se exerce.” (FOUCAULT, 2012, p. 12)

Aqui, o poder da fala assume o lugar central desta discussão e solicita o seguinte questionamento: Quais parâmetros seriam utilizados para determinar quais agentes estariam aptos a terem suas falas legitimadas e a assumirem o papel de representantes da dança junto ao Estado?

As relações entre os agentes da dança e o Estado tendem a valorizar as habilidades intelectuais e retóricas em detrimento do saber comum. No entanto, outros parâmetros são relevantes de serem apresentados, são eles: a habilidade para a produção, apropriação e manutenção de discursos; e a habilidade em lidar com as relações entre agentes, e destes com o Estado, através dos princípios da fraternidade e diplomacia oriundos do pensamento democrático liberal.

No que confere à produção, apropriação e manutenção de discursos, faz-se necessário que cada agente seja capaz de enunciar falas que aproximem apoiadores e que afastem possíveis ameaças à sua legitimação, o que evidencia processos de disputas. No entanto, tais disputas se dão de diferentes modos e se organizam a partir dos contextos e circunstâncias nos quais são proferidos os discursos, já que estes “se organizam em torno de contingências históricas; que não são apenas modificáveis, mas estão em perpétuo deslocamento” (FOUCAULT, 2012, p. 13). Torna-se necessário considerar quais estratégias seriam capazes de potencializar discursos sem incorrer no risco do seu enfraquecimento. Como exemplo, é possível citar que para os agentes da dança que se relacionam com o Estado impera um conjunto de discursos que, neste ambiente, é considerado legítimo e potente, mas que em outros não o é. Diante dessas questões, Foucault (2012) afirma que os discursos - com seus diferentes, adaptáveis e circunstanciais modos de serem proferidos - estão apoiados na vontade de verdade. Esta não se restringe a explicitar a verdade ou o desejo de cada agente da dança frente aos demais agentes, mas sim de fazer com que a verdade de determinado agente seja posta sobre as demais verdades como aquela que deve ser considerada a mais legítima: a verdadeira entre as verdades. Esta vontade de verdade “tende a exercer sobre outros discursos [...] uma espécie de pressão e como que um poder de coerção.” (FOUCAULT, 2012, p. 17) Emergem “procedimentos de controle e de delimitação do discurso” (FOUCAULT, 2012, p. 20) no campo da dança, que

promovem universalizações e que - assim como na lógica disciplinar, onde o primeiro bailarino torna-se o modelo a ser seguido, convidam a todos a sucumbir a um mesmo padrão de pensamento: seja como possibilidade de potencializar os seus discursos individuais e adquirir poder através da associação com aqueles que se encontram na hierarquia dos poderes frente aos demais - já que "não há, enfim, coletivismo que não seja interceptado por individualismo"¹⁴ (PASSETTI, 2003, p. 24) - seja para não sucumbirem aos espaços de exclusão da dança, uma vez que, "no interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele, para fora de suas margem, toda uma teratologia¹⁵ do saber." (FOUCAULT, 2012, p. 31) Neste sentido, compactuar com os discursos centralizados, com as verdades verdadeiras tende a se apresentar mais como uma estratégia de pertencimento e possibilidade de aquisição de poder do que a efetiva coerência entre experiência empírica e discurso enunciado. Aqui o discurso evidencia seu aspecto especulativo.

Parece, a primeira vista, que ao encontrar em toda parte o movimento de um logos que eleva as singularidades até o conceito e que permite à consciência imediata desenvolver finalmente toda a racionalidade do mundo, é o discurso, ele próprio que se situa no centro da especulação. (FOUCAULT, 2012, p. 46)

Entre aqueles agentes da dança que consentem com os discursos legitimados são produzidos rituais e pactos interessados na manutenção de verdades centralizadas. Isto quer dizer que ao mesmo tempo em que todos os agentes cooperam para conservar poderes, tornam-se reféns dos próprios e/ou coletivizados discursos enunciados. Mesmo que pareça que existe uma heterogeneidade de pensamentos nestes ambientes, tal heterogeneidade é limitada, e apresenta-se hegemônica se comparada às múltiplas possibilidades de enunciados que não participam dos mesmos ambientes de compartilhamento de discursos consensuais. Os discursos,

¹⁴ Vale ressaltar que, na abordagem deste estudo, o individualismo não deve ser confundido com a dissociação com a coletividade, mas sim, como os interesses singulares de cada agente que entram em negociação com os interesses dos demais agentes e com os ambientes onde estes atuam, já que o "sujeito não existe individualizado, mas sim exposto a experiências coletivas. Essa movimentação absorve fronteiras, cria um outro espaço de atuação e permite um fluxo de continuidade entre diferentes modos de perceber e dialogar no mundo. Esse sujeito é visto sob uma perspectiva intersticial. Não uno e sim múltiplo, está disponível para revisitar e reconfigurar modelos históricos, sociais, políticos e culturais e, nesse movimento, reconfigurar-se também." (SETENTA, 2008, p. 62)

¹⁵ Do grego Teras, monstro e Logos, estudo. Disponível em: <http://www.dicionarioetimologico.com.br/busca/?q=teratologia> (acessado em 30 out. 2015)

então, são capazes de “determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles.” (FOUCAULT, 2012, p. 35) A dança produzida nas relações entre os agentes da dança e o Estado apresenta, portanto, suas restrições. É incapaz de se efetivar como garantidora de direitos igualitários frente à multiplicidade de propostas que não são legitimadas, e atesta a existência de danças oficiais e oficializadas do/pelo Estado em detrimento daquelas não oficiais/oficializadas, marginalizadas, estratificadas.

a cultura que predomina em um Estado nada mais é do que a afirmação da superioridade de uma cultura oficial sobre as demais, tradicionais ou não, incluindo-se aí diferenças raciais, étnicas e religiosas; é a confirmação do princípio de maior adaptação de alguns à competitividade dividindo a sociedade em ricos e pobres; e é também a referência para o Estado pensar o controle sobre os corpos saudáveis. (PASSETTI, 2003, p. 77)

Aqui, se explicita mais um processo de exclusão, já que os ambientes de representação política junto ao Estado operam pela lógica das

"sociedades de discurso", cuja função é conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição. (FOUCAULT, 2012, p. 37)

A distribuição dos discursos em ambientes restritos se dá a partir de acordos que apontam para o segundo parâmetro legitimador de falas e da representação política. Estes têm a ver com a habilidade que cada agente da dança deve possuir para se relacionar com os demais agentes e, também, com o Estado; e diz respeito ao exercício da fraternidade e da diplomacia. Aqui, é necessário esclarecer que estes parâmetros não são condicionais, já que, em algumas exceções, a potência do discurso proferido - ou a força de sua verdade verdadeira - pode ser capaz de superar a necessidade da fraternidade e da diplomacia. Em outras palavras, a diplomacia e a fraternidade não são premissas que selecionam falas e representantes, mas, sim, habilidades desejadas, pois o “bom” agente e representante é aquele capaz de cuidar dos seus pares e/ou representados como irmãos - unidos pelo princípio da fraternidade cristã e do zelo diplomático.

Segundo Passetti, (2003) a diplomacia emerge como um parâmetro singular da sociedade de controle, o que a diferencia da sociedade disciplinar no sentido de que

já “não se pretende mais docilizar, apenas criar dispositivos diplomáticos de construção de bens materiais e imateriais que contemplem a adesão de todos.” (PASSETTI, 2003, p. 30) Surge como modo de minimizar possíveis conflitos que, agora, já não estão limitados ao interior dos territórios nacionais nem tampouco internacionais, mas se amplia a uma escala planetária exigindo a fundação de representações transnacionais - como as Organizações das Nações Unidas (ONU)¹⁶ - balizadas por princípios como direito internacional, segurança internacional, desenvolvimento econômico, progresso social, direitos humanos e a realização da paz mundial. A diplomacia se impõe, então, como a nova ordem mundial, que não deve ser ameaçada, já que “é a era da diplomacia, da nova tirania [onde] a política saudável é aquela fundada no diálogo” (PASSETTI, 2003, p. 253).

Também no campo da dança, a diplomacia tende a adentrar diferentes ambientes. Não é plausível produzir conflitos, mesmo que diferentes agentes explicitem, claramente, seus modos dissensuais de perceber o campo. Agora vistos como pares, todos os agentes tendem a fazer parte de uma comunidade fraterna em favor do “bem comum”, mesmo que para isso seja necessário instaurar procedimentos de exclusão. Neste sentido, o discurso considerado legítimo e as verdades verdadeiras - proferidas por aqueles detentores de poderes na escala hierárquica - tende a se tornar o modelo balizador de posturas e comportamentos respaldados pela noção de

¹⁶ Organização das Nações Unidas (ONU), ou simplesmente Nações Unidas (NU), é uma organização internacional cujo objetivo declarado é facilitar a cooperação em matéria de direito internacional, segurança internacional, desenvolvimento econômico, progresso social, direitos humanos e a realização da paz mundial.

A ONU foi fundada em 1945 após a Segunda Guerra Mundial para substituir a Liga das Nações (dissolvida em abril de 1946), com o objetivo de deter guerra entre países e para fornecer uma plataforma para o diálogo. Ela contém várias organizações subsidiárias para realizar suas missões.

Existem atualmente 193 países-membros, incluindo quase todos os Estados soberanos do mundo. De seus escritórios em todo o mundo, a ONU e suas agências especializadas decidem sobre questões administrativas em reuniões regulares ao longo do ano. A organização está dividida em instâncias administrativas, principalmente: a Assembleia Geral (assembleia deliberativa principal); o Conselho de Segurança (para decidir determinadas resoluções de paz e segurança); o Conselho Econômico e Social (para auxiliar na promoção da cooperação econômica e social internacional e desenvolvimento); o Conselho de Direitos Humanos (para promover e fiscalizar a proteção dos direitos humanos e propor tratados internacionais sobre esse tema); o Secretariado (para fornecimento de estudos, informações e facilidades necessárias para a ONU), o Tribunal Internacional de Justiça (o órgão judicial principal). Além de órgãos complementares de todas as outras agências do Sistema das Nações Unidas, como a Organização Mundial de Saúde (OMS), o Programa Alimentar Mundial (PAM) e o Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Organiza%C3%A7%C3%A3o_das_Na%C3%A7%C3%B5es_Unidas (acessado em 30 out. 2015)

diplomacia. No entanto, na medida em que os modelos comportamentais se impõem sobre os agentes, explicitam os processos de pulverização dos dissensos que precisam ser regulados e conformados, já que estamos na era da "diplomacia, cuja tarefa é abafar o conflito ou atacá-lo em nome da prevenção do risco futuro." (PASSETTI, 2003, p. 269) Qualquer dissenso que queira ser validado precisa encontrar a maneira mais ponderada para se fazer visível e para afirmar sua singularidade em meio à coletividade, uma vez que "recusar-se a esse novo momento é o mesmo que declarar guerra" (PASSETTI, 2003, p. 269), sobre a qual castigos devem ser aplicados. Na sociedade de controle, onde se exige a participação e a corresponsabilidade, o castigo não é aplicado por um único algoz, ao contrário, ele é um tipo de castigo participativo, onde todos são corresponsáveis pela sua aplicação.

Diante das reflexões apresentadas, seria possível afirmar que os parâmetros que viabilizam que agentes da dança tenham suas falas legitimadas junto ao Estado e que alguns destes estejam aptos à representação política, estão apoiados em aspectos que tendem à manutenção de pensamentos dualistas que valorizam o saber intelectual e a habilidade retórica em detrimento do saber manual; que dizem respeito aos processos de disputa para a produção, apropriação e manutenção de discursos e vontade de verdade, e implicam em processos de exclusão; que valorizam as noções de fraternidade e diplomacia nas relações entre agentes e destes com o Estado, e que implicam no apaziguamento de conflitos. Tais aspectos tendem a produzir modelos de comportamento e viabilizam que agentes da dança sintam-se protegidos e, portanto, representados por outros agentes da dança. Aqueles que atuam como representantes, por todas as habilidades citadas, interessam ao Estado justamente por serem capazes que domar resistências. No entanto, a representação política pode, ainda, atingir um estágio mais avançado, e resvala na cooptação de agentes da dança aos cargos de gestão no seio das instituições estatais.

3.2 A COOPTAÇÃO DOS AGENTES DA DANÇA AOS CARGOS DE GESTÃO ESTATAIS

No estágio mais avançado da cooptação, o Estado convoca, ao interior das instituições estatais, agentes da dança para atuarem como gestores. Tais convocações podem ocorrer por processos licitatórios - como os citados concursos

REDA - ou por convites diretos aos cooptados, quando se instauram, nestes casos, os cargos de confiança atribuídos por nomeação. Tanto os processos licitatórios quanto os convites diretos operam como processos de sondagem - os novos exames da sociedade de controle que reconfiguram aqueles da sociedade disciplinar - já que evidenciam que o Estado verifica, continuamente, quais agentes lhe interessa e se ajustam melhor aos seus propósitos. Enquanto mecanismos de sondagem e exame, os concursos REDA e os convites diretos aos cargos de gestão podem servir ao Estado como dispositivos de controle capazes de absorver inteligências e/ou resistências ao interior das instituições, já que “a participação contínua dá sentido ao controle contínuo. Todos precisamos ser democráticos, numa democracia de antecipação por meio de sondagens.” (PASSETTI, 2003, p. 31) Tais características explicitam que o Estado está atento ao que surge no âmbito da sociedade civil, identificando novos saberes e dissensos, e os cooptando para domar resistências e para contribuir para o aprimoramento de sua própria inteligência. O controle então,

trás para dentro de si todas as formas possíveis de saberes, cujas verdades se refazem por meio da confiança no protocolo. É preciso reformar sempre. No regime do controle não se deve ter nada acabado, ao contrário, ele se fortalece por meio da noção de inacabado, convocando a todos a participarem ativamente da busca por maior produtividade e confiança na integração. (PASSETTI, 2003, p. 30)

Ao se configurarem como os novos procedimentos de sondagens do Estado, que emergem na sociedade de controle, os concursos REDA e os cargos de confiança - aqueles atribuídos através de convites diretos - apresentam algumas particularidades relevantes de serem citadas, são elas: os concursos REDA têm prazos de validade, o que permite, ao Estado, destituir os agentes de seus cargos ou renovar os contratos, por mais dois anos, após a finalização do primeiro contrato. A destituição ou renovação dependerá se o agente em questão se ajusta ou não aquilo que lhe é atribuído e se se comporta ou não conforme o esperado; no caso dos cargos de confiança - que se dão através de convites diretos - o Estado pode destituir o agente da dança do cargo atribuído a qualquer momento, sem que sejam necessárias justificativas jurídicas que respaldem tal decisão. Deste modo, os contratos de curta duração e os cargos de confiança possibilitam que o Estado

possa controlar, continuamente, os agentes cooptados e, ainda, afastar/descartar aqueles que insistam em se manter resistentes e/ou conflituosos. A instabilidade sofrida pelos agentes cooptados tende a promover assujeitamentos, já que a hierarquia daqueles que se encontram no topo da força estatal pode definir quem é adequado e/ou inadequado a “vestir a camisa” do Estado. Neste sentido, a possibilidade de afastar/descartar e/ou manter agentes nas instituições estatais aproximam a gestão estatal do despotismo, mas um tipo de despotismo respaldado juridicamente. Tais características se diferenciam das contratações estatais características da sociedade disciplinar, já que os contratos vitalícios só permitem a destituição do cargo daqueles agentes que infringem as leis e regulamentos jurídicos.

A cooptação resvala, ainda, na sensação de que o Estado é democrático, já que este, ao capturar para o seu interior agentes da dança, faz parecer que os ambientes de diálogo estão sendo potencializados. Os gestores deixam de ser estranhos e distantes, deixam de ser administradores oriundos de outros campos e passam a ser aqueles companheiros de trabalho, pares e parceiros que, agora, estão no centro do poder e são o próprio Estado. Ao serem próximos e familiares fazem parecer que agora as vozes da dança são escutadas e suas necessidades satisfeitas.

Diante deste panorama cabe perguntar: A absorção de agentes da dança aos cargos de gestão do Estado efetiva processos mais democráticos e igualitários ou tende a ser um dispositivo de apaziguamento de conflitos e tensão?

Sabe-se que o Estado opera através de leis e regimentos que regulam aspectos jurídicos, normatizam comportamentos, estabelecem limites para a intervenção, e estipulam códigos de ética. É claro que estes aspectos não se limitam às instituições estatais, já que onde existe Estado - e este está em todos os imagináveis âmbitos da sociedade - existem leis, decretos e regulamentos a serem aplicados. No entanto, quando um agente adentra os cargos de gestão ele está impelido a pensar a dança somente sob as rédeas da obediência regulamentada. Não existe a possibilidade de pensar fora desses limites, uma vez que casos contrários incorrem na inelegibilidade ao cargo e, em situações extremas, na criminalidade. Vale recordar que, dentre os regulamentos aplicados ao campo da dança, destacam-se o cumprimento ao ano civil, a obrigatoriedade dos projetos com suas metas e objetivos, e a obrigatoriedade dos formulários de apresentação de propostas culturais como requisito para solicitar

e liberar financiamentos, onde o saber intelectual impera em detrimento do saber manual. Caso o agente-gestor não se adeque ao estabelecido, este e sua autonomia tendem a sucumbir à burocracia. Neste sentido, Setenta (2008) apresenta o entendimento de atos de fala para refletir sobre a autonomia do sujeito entendida nos termos da performatividade (tipos de enunciado onde o que o corpo diz condiz com o que ele pensa, processa e realiza) e afirma que para que a autonomia se efetive faz-se necessário que o ambiente, onde os atos de fala são proferidos, ofereça as condições propícias à sua efetivação.

Os atos de fala, aqueles que são também corpóreos, nos permitem formular questionamentos que situam não só o corpo em relação à linguagem, mas também face às instituições por onde circula. As ações performativas necessitam de um “local” de poder onde essas mesmas ações possam ser materializadas. (SETENTA, 2008, p. 65)

Entretanto,

as estruturas de poder (histórico, político, social, institucional) se fazem presentes na construção dos campos de fala. Essa fala é observada enquanto discurso que se formula diante das intermediações com o mundo e que carrega as condições, em tempo real, dessas intermediações. (SETENTA, 2008, p. 65)

Trata-se, desta maneira, de uma relação de forças onde os agentes-gestores necessitam negociar com as burocracias do Estado para fazer com que suas aspirações sejam materializadas diante da soberania estatal. Para que agentes-gestores possam atuar em prol das descentralizações de poder e efetivar processos democráticos e igualitários faz-se necessário enfrentar a rigidez estatal. Sendo assim,

[...] propostas seguem um procedimento onde a organização da ação-pensamento [de cada agente] possa resistir à soberania do “já determinado” e possa trabalhar relacionando-se com o indeterminado, com o imprevisível. (SETENTA, 2008, p. 63)

Caso o Estado não ofereça as condições para que o exercício dos agentes-gestores atuem em prol da democracia efetiva e da igualdade de direitos, os processos de cooptação de agentes da dança tende a operar mais como apaziguamento de dissensos do que como possibilidade de descentralização e melhoria dos mecanismos de fomento à dança.

Cabe, aqui, refletir sobre aqueles agentes que produzem conflitos nas relações entre os agentes da dança e o Estado e, ainda assim, são cooptados às instituições estatais. Nestes casos, o Estado tende a operar pela lógica da sociedade de controle, que se diferencia da sociedade disciplinar pelo fato de não mais aplicar castigos e excluir, mas sim, por premiar e incluir. Em outras palavras, as resistências interessam ao Estado justamente por oferecerem inteligências capazes de aprimorar os mecanismos de controle, onde muitas vezes o resistente e, por vezes, o conflituoso, tende a servir ao Estado como o mais hábil para conter as resistências e conflitos dos demais, já que o Estado "em muitos casos leva à absorção dos resistentes em agentes de controle. Ser resistente, então [...] passa a ser, também, um meio para se obter um bom emprego" (PASSETTI, 2003, p. 83). Entretanto, na medida em que as resistências e conflitos são cooptados são, também, apaziguados. Não cabe seguir produzindo conflitos no interior das instituições estatais. Agora se exige que o resistente-conflituoso vista a camisa estatal e opere a favor do bem comum hegemônico e controlado.

No cinema, o filme "Prenda-me se for capaz", com título original "Catch Me If You Can", protagonizado por Leonardo de Caprio e dirigido pelo americano Steven Spielberg (2002), apresenta a estória real de Frank William Abagnale Jr., um americano que, durante a década de 1960, atuou como falsificador de cheques e dinheiro, além de cometer diversos crimes por falsidade ideológica. Ao longo de sua atuação criminosa se fez passar por piloto da companhia aérea Pan Am para obter voos gratuitos pelo mundo por troca de cortesia; por pediatra em um hospital do estado da Geórgia; por advogado com diploma falsificado da Universidade de Harvard; e por professor de sociologia da Brigham Young University, com diploma forjado da Universidade da Columbia. Em cinco anos, Abagnale assumiu 8 identidades, além de ter usado muitas outras para realizar seus crimes, o que lhe possibilitou o acúmulo de US\$2,5 milhões, oriundos de 26 países. Abagnale foi preso na França em 1969 quando uma comissária da Air France reconheceu seu rosto em um cartaz de procurado. Quando a polícia francesa o apreendeu, todos os 26, países nos quais Abagnale que cometeu fraude, pediram sua extradição. A princípio permaneceu seis meses na Casa de Detenção de Perpignan na França, onde quase morreu. Depois foi extraditado para a Suécia, onde ficou por um ano na Prisão de Malmö por falsidade ideológica. Mais tarde, um juiz revogou seu

passaporte americano e o deportou para os Estados Unidos para prevenir futuras extradições. Abagnale foi sentenciado a 12 anos de prisão em uma penitenciária federal por várias modalidades de fraude. Em 1974, o governo federal dos Estados Unidos o libertou sob a condição de que Abagnale ajudasse as autoridades federais contra fraudes monetárias. Mais tarde fundou a Abagnale & Associates - uma empresa especializada em advertir o mundo dos negócios sobre fraudes - na qual atuou como palestrante em diversas instituições de várias partes do mundo. Abagnale é, atualmente, um multimilionário dono de uma empresa de consultoria de fraudes e prevenção situada em Tulsa, Oklahoma.

O exemplo apresentado explicita como agentes considerados resistentes e/ou conflituosos podem interessar à inteligência do controle estatal e, também, como, uma vez cooptados, deixam de ser ameaças para se tornarem aliados. Neste sentido, a cooptação regula a liberdade e autonomia dos agentes absorvidos pelo Estado.

Porque, então, agentes da dança assumem os cargos de gestão junto às instituições estatais já que nestes ambientes a autonomia é regulada?

Para os agentes da dança, assumir os cargos de gestão estatais representa a possibilidade de aquisição de poder, neste caso, um poder centralizado, oficial e oficializado. É garantia de segurança, inerente ao Estado, que amplia a força desses agentes frente ao demais agentes e ao próprio campo da dança.

Qual a força de um corpo? A maior, não se ousaria questionar, é a de um Estado. Não por ele possuir o monopólio legítimo da coerção física, por meio das forças armadas e polícia, mas por nele estar depositada a crença na segurança do indivíduo e da propriedade privada. (PASSETTI, 2003, p. 38)

E há que recordar que o poder atua tanto para promover liberações e aquisição de saberes quanto para regular, controlar e excluir outros sujeitos. Em ambas as circunstâncias, a institucionalização junto ao Estado, e sua decorrente aquisição de poder, representa a possibilidade de ascensão no campo, que surge desde a participação popular, passando pela representação política autônoma, até chegar à gestão propriamente dita. Deste modo, o poder não exerce sua força apenas desde o Estado na direção da sociedade civil, mas a sociedade civil vê, no Estado, a possibilidade de aquisição de poder.

A força não está somente na relação de poder descendente do Estado, capaz de apaziguar o corpo social diante da ameaça de guerra civil e da guerra mundial. A força, sabemos, somente pode ser captada enquanto intensidades, relação de corpos. Está tanto nas relações descendentes quanto ascendentes de poder. (PASSETTI, 2003, p. 39)

Há que esclarecer, entretanto, que o poder é restrito e não oferece espaço para a participação de todos.

As questões apresentadas explicitam que a participação popular, a representação política e a cooptação de agentes da dança aos cargos de gestão estatais, tendem a promover centralizações de poder, pulverizar dissensos e excluir. Seria incoerente acreditar que a dança, na contemporaneidade, tem conseguido desestabilizar os poderes hierárquicos e viabilizar a autonomia dos seus agentes: como muitos defendem quando comparam a produção atual àquela disciplinar. É mais coerente acreditar que os mecanismos de controle se reconfiguraram e que, nessa constante reconfiguração, se torna mais difícil reconhecer este controle e promover estratégias para destitui-lo. Sendo assim, a reflexão acerca dos processos e relações entre dança e política, bem como entre dança e o Estado, exige uma continuidade. Fazem-se necessárias críticas constantes, já que não cessam os investimentos em conter resistências, apaziguar dissensos e adquirir poderes. Corpos-ambientes-contextos estão em constante transformação.

CONSIDERAÇÕES PROPOSITIVAS - POR UMA PERSPECTIVA ANARQUISTA

As considerações finais, apresentadas neste estudo, não visam solucionar os problemas que permeiam o controle existente nas relações entre os agentes da dança e o Estado na Bahia. Tampouco acreditam que manuais de operação sejam capazes de sanar as centralizações de poder e as pulverizações de dissensos. Ao contrário, interessam-se por estimular reflexões críticas acerca do modo como os agentes da dança interagem com o Estado, e entende que cada um destes agentes é capaz de decidir como devem atuar - já que qualquer postura imperativa só tende a promover novas centralizações de poder e a dar continuidade à pulverização de dissensos.

As pistas, aqui apresentadas, apontam para os anarquismos - propostos por Passetti (2003) - como possibilidade de liberações. Faz-se importante esclarecer, portanto, que uso do termo "anarquismos" no plural, aposta em heterotopias que contemplam miríades de entendimentos, e que não se contentam com projetos hegemoneizantes e utópicos diante dos incontáveis corpos e singularidades que pensam-fazem a dança.

O século XX [...] levou ao limite as propostas universalizantes dos anarquistas e sua utopia igualitária inscrita como instauradora do discurso socialista. Restou-lhes abandonar o universalismo para que a crítica à centralidade de poder permanecesse pertinente; afirmando a possibilidade de miríades de associações livres do domínio capitalista. Desta maneira, libertária é hoje em dia uma designação que inclui os anarquistas dispostos a enfrentar a superação dos *universalismos*. (PASSETTI, 2003, p. 12)

Para introduzir tais reflexões, vale recordar que o capítulo 01 do estudo explicita como diferenciados e diferenciantes dispositivos de controle disciplinares na dança conservam-se e reconfiguram-se na contemporaneidade com o intuito de garantir a produtividade do corpo. Dentre estes dispositivos, o controle do tempo explicita o engajamento em fomentar modos comportamentais normatizados que - ao se ajustarem às dinâmicas da sociedade de controle - apontam para a flexibilidade e suas lógicas de curto prazo. Neste sentido, o estudo explicita que a flexibilidade está em diferentes ambientes onde a dança acontece sob a tutela do Estado, e trás como exemplos os contratos REDA e os mecanismos estatais de fomento que, ao serem balizados por projetos de curto prazo, - com seus objetivos, metas, cronogramas e

metodologias - apontam para a provisoriedade como única condição de existência das propostas em dança. Ao se assujeitarem às dinâmicas flexíveis propostas pelo Estado, os agentes da dança deparam-se com uma encruzilhada que apresenta como o caminho mais fácil que tende a corromper o tempo solicitado pelos processos e a valorizar as lógicas *fast* de produção. Projetos e produtos tornam-se protagonistas, enquanto os processos se apresentam como coadjuvantes num cenário que preza por resultados rápidos. Tais modos operatórios de gestão da dança, pelo Estado, promovem conflitos entre o tempo que os agentes da dança acreditam ser suficiente para a geração de suas propostas e o tempo limite estabelecido pelas leis e regimentos balizados pelo ano civil estatal. Como resultantes, os dissensuais processos da dança são convocados à hegemonia do tempo dos processos e dos produtos gerados, já que agentes da dança tendem a sucumbir às mesmas lógicas operatórias. Assim, só há espaço, nos mecanismos de fomento estatais, para aqueles agentes que se adaptam e/ou se assujeitam às condições impostas; aos demais resta a aplicação de mecanismos de exclusão que atestam o caráter exclusivo da gestão cultural.

Na direção dos anarquismos o campo da dança tem muito a aprender. Ao emergirem como "a continuidade do efeito desterritorializante quanto ao posicionamento e à análise críticas"(PASSETTI, 2003, p. 68), os anarquismos podem contribuir para que os tempos da dança sejam respaldados por suas próprias lógicas internas, de modo a evitar que a flexibilidade se imponha como único caminho a ser seguido na encruzilhada. Se o Estado não consegue e/ou não se interessa por abandonar o sedentarismo burocrático explícito em suas leis e regimentos flexíveis, cabe aos agentes inconformados da dança a construção de caminhos autônomos ao Estado, de modo a desestabilizar as centralizações de poder e a potencializar as diferentes e dissensuais concepções de tempo e de modos operatórios. Para tanto, assumir os riscos que se apresentam nos ambientes de atuação fora da segurança estatal se apresenta como um ato de coragem. Outra possibilidade é atuar para desestabilizar as leis e regimentos impostos pelo Estado. Neste sentido, Passetti (2003) afirma que os anarquismos

provocam múltiplos abalos às leis, à ordem, à hierarquia. Buscam potencializar liberdades alheias às formalidades, diante dos costumes fundados em pacificações pelo alto e na

perfectibilidade de uma consciência superior. (PASSETTI, 2003, p. 292)

Caso o Estado reconheça - por um golpe de consciência e comprometimento críticos - que é necessário estimular a autonomia dos agentes da dança, torna-se crucial abandonar a lógica dos “projetos culturais *fast*” para dar espaços a “propostas” culturais de diferentes formatos (sem a obrigatoriedade de metas, prazos, cronogramas, objetivos, ano civil) que valorizem a coerência dos processos da dança: com seus singulares modos operatórios e tempos de execução. Faz-se crucial, ainda, suprimir o critério de inovação da proposta nos mecanismos de avaliação das propostas culturais, uma vez que é evidente que abordagens neste sentido são coerentes, apenas, com os modelos hegemônicos e universalizantes balizados por entendimentos progressistas e lineares como passado e futuro, arcaico e moderno, sob os quais o novo pode emergir. A continuidade destes critérios só potencializa as centralizações de poder e a pulverização dos dissensos, uma vez que nenhum avaliador é capaz julgar o que é novo se não for a partir de suas próprias concepções do que é o velho. O novo na dança só é coerente se pensado pela perspectiva apresentada por Bhabha (1998) e que entende a inovação como processos singulares que se dão no corpo de cada um dos agentes que pensa-faz a dança, espécies de anarquismos que se dão “como existências experimentais que não prescindem atenção pela [normatização] política, mas que se fazem independente dela.” (PASSETTI, 2003, p. 42).

A polivalência de funções é apresentada, no estudo, como outra emergência que caracteriza o período de trânsito entre as sociedades disciplinar e a de controle na dança. Diante de baixos valores de financiamentos pelo Estado, os agentes da dança são compelidos a se desdobrarem em diferentes funções para viabilizar a realização de suas propostas. O problema se apresenta quando a polivalência não é uma escolha, mas sim, uma imposição que se resvala na promoção de saberes especializados em detrimento daqueles qualificados, onde todos sabem de tudo um pouco mas não sabem de nada muito bem. Para que esta condição não seja a única possível, o Estado necessita abandonar o entendimento da dança enquanto uma atividade de menor importância, e precisa entender seu valor no que confere a ampliação das potências dos sujeitos. Faz-se importante ampliar os valores de financiamento e investir para que os processos da dança possam ocorrer respeitando suas especificidades. O Estado deve se afastar do entendimento de que a

qualidade está respaldada pela quantidade de produtos gerados. Em outras palavras, deve-se abandonar o fomento à dança pensado, unicamente, no viés da mercantilização para estimular abordagens que a assumam enquanto processos culturais aleatórios e subjetivos.

O fomento que estimule subjetividades, com suas múltiplas possibilidades de existência, pode ser efetivo no que diz respeito à viabilização da autonomia dos agentes da dança e à materialização honesta de seus anseios criativos. No que confere às posturas dos agentes da dança, assumir a independência à tutela estatal pode promover a elaboração de estratégias criativas que não os obriguem a atuar apenas junto Estado. Investimentos nas cooperações têm apresentado saídas à produção artística fomentada apenas pelo Estado. Alguns exemplos podem ser citados para maior compreensão destes tipos de propostas. As “Plataformas *Crowdfunding*”¹⁷, onde os financiamentos são realizadas pela cooperação de membros da sociedade civil, atestam a autonomia artística diante da tutela do Estado que, ao promover descentralizações e apostar nas cooperações, se aproximam das propostas anarquistas de descentralização de poderes. As “Casas Ocupas”¹⁸, que se apropriam de imóveis abandonados para lhe dar uma função

¹⁷ Financiamento coletivo (crowdfunding) consiste na obtenção de capital para iniciativas de interesse coletivo através da agregação de múltiplas fontes de financiamento, em geral pessoas físicas interessadas na iniciativa. O termo é muitas vezes usado para descrever especificamente ações na Internet com o objetivo de arrecadar dinheiro para artistas, jornalismo cidadão, pequenos negócios e start-ups, campanhas políticas, iniciativas de software livre, filantropia e ajuda a regiões atingidas por desastres, entre outros. É usual que seja estipulada uma meta de arrecadação que deve ser atingida para que o projeto seja viabilizado. Caso os recursos arrecadados sejam inferiores à meta, o projeto não é financiado e o montante arrecadado volta para os doadores. Cada um desses formatos possui características próprias, de acordo com cada país, já que a existência de legislação específica sobre o tema ainda é bastante restrito. Todos os segmentos porém, já possuem referências mundiais e projetos bem sucedidos, em todas as esferas. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Financiamento_coletivo (Acessado em: 25 nov. 2015)

¹⁸ O movimento ocupa é um movimento social que consiste em dar uso a terrenos desocupados ou imóveis vazios que não lhe pertence (como edifícios abandonados temporalmente ou permanentemente) com o intuito de utilizá-los como terras de cultivo, lugar de moradia, lugar de reuniões ou centros com finalidades sociais e culturais. O principal motivo de sua existência é, ao mesmo tempo, responder às dificuldades econômicas que os ativistas consideram que existem para efetivar o direito da propriedade.

O movimento ocupa agrupa uma grande variedade de ideologias - em algumas ocasiões associadas a alguma tribo urbana - que tendem a justificar suas ações como um gesto de protesto político e social contra a especulação e para defender o direito da moradia frente às dificuldades econômicas e sociais. A legislação relativa à ocupação de espaços varia muito de um país a outro. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_okupa (Acessado em 25 nov. 2015, tradução nossa)

social e política, também é outro exemplo que pode ser citado e que se aproxima das propostas anarquistas. É claro que outras alternativas podem surgir como fuga à centralização dos financiamentos públicos apenas sob a tutela estatal.

O capítulo 02 do estudo aponta para dispositivos de controle, nas relações entre os agentes da dança e o Estado na Bahia, que promovem a centralização de poder e a pulverização de dissensos pela valorização do saber intelectual em detrimento do saber manual. A manutenção do formato de formulários de apresentação de propostas culturais, respaldados pela imposição das perguntas “o que?”, “por quê?”, “pra que?” e “como?”, e balizadas pelos modelos dos projetos acadêmicos, só atesta que o Estado privilegia agentes específicos da dança, promove exclusões e estratificações. Se for possível acreditar que o Estado tem interesse em promover a descentralização de poder e contemplar os dissensos da dança, faz-se importante que os mecanismos de fomento elaborem outros modos de solicitação de financiamentos que não estejam respaldados na dualidade dos saberes intelectual e manual, de modo que as habilidades retórica e escrita não se imponham como única condição de participação. Para os anarquistas, é crucial abandonar tais dualidades, já que as críticas devem emergir sem a imposição do respaldo teórico que oprime experiências, uma vez que “o liberalismo [anárquico] investe em análises do presente apartadas de teorias, apontando-lhes os limites.” (PASSETTI, 2003, p. 12). A valorização de habilidades retóricas nos mecanismos de fomento estatais tende a promover, ainda, a competitividade entre os agentes da dança e instaura meritocracia.

Ao tempo em que atribuem o mérito a alguns endereça a outros o castigo da exclusão. Tais posturas evidenciam a manutenção de processos educativos do Estado que premia e castiga. A proposta dos anarquistas questiona e “traça percursos que nos habilitam a falar nas continuidades dos cerceamentos promovidos por uma educação com base no medo e no castigo e no abolicionismo penal.” (PASSETTI, 2003, p. 12). Ao invés de valorizar a competição e a disputa pela centralização de poderes e saberes, os anarquismos propõem “a associação federativa, com base numa sociabilidade avessa a redutores ou a maximizadores de Estado” (PASSETTI, 2003, p. 27), “criam costumes anti-hierárquicos fundados na abolição do castigo e do medo [...], constroem heterotopias” (PASSETTI, 2003, p. 289). Nesta perspectiva, os anarquismos podem contribuir para que agentes da

dança reconheçam a importância dos ambientes de convivência onde sejam motivadas diferentes possibilidades de experiências e formas de vida que não se atenham à centralização de poderes e saberes. O Estado poderia reconhecer que um conjunto de equipamentos culturais estatais (centros de cultura, museus, escolas de formação) estão sucateados e paralizados, e poderia fomentar a apropriação temporária, em projetos de residências, para a realização de atividades capazes de impulsionar a arte e a dança sem a imposição da competitividade característica nos mecanismos de fomento.

O sucateamento dos equipamentos culturais estatais decorre do entendimento equivocado de gestores que os tratam como suas propriedades privadas. Neste sentido, vale ressaltar a dificuldade encontrada, por muitos agentes da dança, em dar continuidade às suas atividades por causa da escassez de espaços para realização e difusão de suas propostas. Faz-se crucial elaborar formas de utilização destes espaços por diferentes agentes, públicos e propostas, sem a preocupação na geração de produtos previamente determinados em formulários de apresentação de propostas culturais. É preciso abandonar as preocupações com objetos de dança idealizados e assumir o risco das gerações temporárias que se dão durante os acontecimentos.

Cada pessoa tem suas propriedades, é um abrigo precário, compartilha éticas de existências com iguais-diferentes. Ser guerreiro na vida não se confunde com a dizimação, subalternização ou banimento em nome de um ideal [de produtos formalizados]. É combater por um objeto, como as crianças o fazem entre si sabendo que a satisfação é temporária, A referência não é o ideal futuro, mas a atualidade. (PASSETTI, 2003, p. 119)

Muitos equipamentos culturais na Bahia, atualmente, têm se apresentado como ambientes elitistas de fruição da arte, uma vez que dão prioridade a formatos artísticos considerados legítimos, oficiais e oficializados. Há que “escrachar” o uso dos equipamentos culturais do Estado, no sentido mesmo de desmoralizá-los. Só pela desmoralização dos equipamentos culturais que dissensuais concepções de arte e de dança serão contempladas no âmbito estatal e que as descentralizações de poder irão ocorrer. Não deve importar que os equipamentos culturais sejam utilizados pelos centros e periferias, pelos pretos, ricos, pobres, heterossexuais, homossexuais, transexuais ou qualquer tipo de subjetividade. É incoerente com a

arte e com a dança a normatização. É preciso viabilizar o erro, a instabilidade e a aleatoriedade de modo que estes termos sejam pensados enquanto liberações e deem espaço à atuação de heteropias artísticas.

Numa abordagem anárquica, agentes da dança precisam, também, escrachar seus comportamentos, se liberar dos moralismos cristãos que lhes encham de culpa e que lhes fazem olhar com o canto dos olhos para aqueles que propõem estéticas diferentes das suas verdades estabelecidas. Danças liberadas do controle e das centralizações de poder podem vir a existir por associações livres de moralismos. A liberação dos tipos de dança admitidos pelo Estado pode viabilizar que os vínculos criativos ocorram, também, estimulados por interesses que não se limitem à mercantilização da dança. Numa abordagem anárquica, os vínculos podem se dar como zonas que se formam, se deformam e se diluem no tempo de suas ocorrências, duradouras ou não, sem a necessidade de nomeações rígidas de grupos coletivos, redes ou companhias, uma vez que

[...] a vida dos anarquismos não se pronuncia por continuidades. Eles reaparecem surpreendendo pela atualidade da análise diante das eloquentes formulações teóricas, dos projetos políticos, o definitivo conceito, movimentando pessoas, afirmando seu nomadismo. (PASSETTI, 2003, p. 21)

Neste sentido, é importante apostar na aleatoriedade dos vínculos coerentes, apenas, com as inúmeras possibilidades que a dança pode admitir, já que tais liberações viabilizam

pensamentos sem donos, localizações de terrenos de prazer, afirmações de desejos que constituem um presente vivo que se volta para si mesmo. São anarquistas que elaboram discursos de verdades, ora alheio à unidade totalizadora, ora inspirando a superação de seu limite. Desloca-nos dos territórios dos pensadores sociais propriamente ditos para desterritorializações côncavas e convexas em campos diversos para a criação dos saberes e das práticas sociais. (PASSETTI, 2003, p. 12)

Neste sentido, o Estado deve abortar, nas avaliações das propostas culturais, as pontuações atribuídas à formação de redes e coletivos. Este tipo de estímulo só tende a controlar a produção da dança e a estimular a competição para a garantia de reservas de mercado.

No que confere as questões apresentadas no capítulo 03, e que dizem respeito às diferentes formas de participação política, é possível entender os vínculos temporários, sugeridos pelos anarquismos, como tipos efetivos de participação que não se deem pela institucionalização de ambientes formalizados de encontro. Talvez, transformar a perspectiva sobre a participação política, de modo que esta não esteja respaldada nos princípios fundadores da democracia liberal, com suas noções de fraternidade e civismo, seja uma alternativa para desestabilizar as centralizações de poder e a pulverização dos dissensos nas relações entre agentes da dança e destes com o Estado. A participação política pode ser pensada, pelo Estado, através da liberação dos espaços estatais, de modo que estes sejam efetivamente compreendidos como públicos. Em outras palavras, se o Estado viabilizar que diferentes tipos de dança sejam admitidos em seus espaços simbólicos e físicos, é possível acreditar na participação popular e política efetivada enquanto acontecimentos que não carecem de diálogos respaldados nas disputas de verdades, mas sim enquanto co-afetações-ações de corpos em relação.

Ao mudar a perspectiva sobre o modo como a participação popular pode ser entendida, é possível que as representações políticas tornem-se desnecessárias. Neste sentido, cada sujeito da dança poderá se reconhecer capaz de se representar a si mesmo, ou poderá se vincular com aqueles que compactuam das mesmas aspirações e interesses, sejam estes interesses estéticos, artísticos ou até mesmo econômicos. Numa abordagem anárquica, é possível que o papel do representante seja abolido para evitar qualquer tipo de distinção hierárquica entre representantes e representados, sem que saberes específicos sejam valorizados em detrimentos de outros saberes, sem que subjetividades sejam abafadas e excluídas. Numa abordagem anárquica, é relevante apostar em “micropolíticas [onde existam] diferenças nas associações de pessoas livres exercitando subjetividades libertárias” (PASSETTI, 2003, p. 23).

Deste modo, os vínculos talvez ocorram sem a necessidade de que sujeitos específicos se aloquem ou sejam alocados em lugares centralizados de poder para expressar os anseios de uma maioria, uma vez que para os anarquistas “a representação política é desnecessária: cada um sabe de si porque se relaciona com os pares, e nesta convivência nada é exigido para que ele ceda mais do que possa”(PASSETTI, 2003, p. 73). A força do anarquismo para descentralizar o poder

e para potencializar os dissensos está justamente porque ele não se institucionaliza em “locais fixos, representantes com mandatos por prazo determinado e reuniões regulares. Falar de anarquismo, coletivismo, mutualismo, federalismo é falar de generosidade de reciprocidade e de crítica à administração das coisas.” (PASSETTI, 2003, p. 298) É viabilizar que associações surjam fora dos espaços regulados de modo a estimular diferentes experiências que desestabilizem “o conforto dos saberes”(PASSETTI, 2003, p. 70). Nesta perspectiva seria possível abandonar a manutenção de discursos e verdades verdadeiras centralizadas para dar espaço ao dissenso, uma vez que “os anarquismos atuam, vivem e [se] afirmam não tanto pelo princípio da afinidade, mas pelo da coexistência. É no seu interior que a pretensa autonomia do sujeito se concentra sob tensão diante de cada luta contra o assujeitamento.” (PASSETTI, 2003, p. 25). Em contraposição à manutenção de saberes e discursos considerados legítimos e oficiais, os anarquismos atuam para desestabilizar tais noções, uma vez que operam no sentido de “evitar uniformizar os movimentos sociais, bem como por não privilegiar a mais adequada forma de atuação”(PASSETTI, 2003, p. 70), sejam estas formas respaldadas por saberes intelectuais ou manuais, sejam estas formas nomeadas de fóruns ou de colegiados. A dança, numa abordagem anárquica, seria capaz de ampliar seus sentidos, de modo a dispensar “intelectuais profetas [para] conjugar saberes de todas as grandezas [...] assimilando as críticas dos seus parceiros no interior do debate”(PASSETTI, 2003, p. 72).

Para que agentes da dança possam se auto representar, faz-se necessário assumir falas como atos de coragem em contraposição as fraternidades diplomáticas que apaziguam e silenciam as vozes daqueles que se sentem menos poderosos na hierarquia dos poderes centralizados da fala. Uma fala que atue na direção de uma “luta corajosa no interior da domesticação, da supressão da covardia (não se é um bom guerreiro pelo desempenho na guerra de soberanos, nem audaz no pensamento por imprimir novo sinal de positivação ao soberano, seja ele o partido revolucionário ou o indivíduo livre e autônomo.” (PASSETTI, 2003, p. 621). É claro que não é uma tarefa fácil enfrentar os poderes centralizadores, já que a coragem para se expor implica em riscos de exclusão, sobretudo porque “somos educados para a integração por meio do medo, das mais altruístas proposições, os cuidados com os pais na boa formação, o ideal do bom cidadão”(PASSETTI, 2003, p. 61),

mas sem esta coragem só resta o assujeitamento e a (sub)vivência. Deste modo, "anarquizar, quem sabe, seja pensar sem pensamento (da razão verdadeira, soberana, ou das religiões), como uma criança, pessoas que se encontram no mundo da arte, da luta pelo objeto querido como um guerreiro que não visa à destruição" (PASSETTI, 2003, p. 32)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **¿Qué es un dispositivo?**. Sociológica (Méx.), México, v. 26, n. 73, agosto 2011. Disponível em : http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 08 nov. 2015.
- AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Trad. FILHO, Danilo Marcondes de Souza Filho do original How to do things with words. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Trad. DENTZIEN, Plínio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. **Globalização: as conseqüências humanas**. (Trad.) PENCHEL, Marcus. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. Trad. REZENDE, Renato, São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Trad. ÁVILA, Myriam; REIS, Eliana Lourenço de Lima; GONÇALVES, Gláucia Renate. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa/ Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 2007.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: Fabiana Dultra Britto, 2008.
- CHÂTELET, François; DUHAMEL, Olivier; PISIER-KOUCHNER, Evelyne. **História das Idéias POLÍTICAS**. Trad. COUTINHO, Carlos Nelson. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007
- CRESWELL, John W. **Projeto de Pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Trad. ROCHA, Luciana de Oliveira. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.
- _____. **O rio que saía do Edén: uma visão darwiniana da vida**. Trad. Alexandre Tor. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34 Letras, 1992.
- DENZIN, N. K. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagas-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ESPÓSITO, Roberto. **Bíos: Biopolítica y Filosofía**. Trad. MAROTTO, Carlos. R. Molinari. 1. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. **Immunitas:** protección y negación de la vida. Trad. LÓPEZ, Luciano Padilla. 1. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

_____. **Communitas:** origen y destino de la comunidad. Trad. MOROTTO, Carlo Rodolfo Molinari. 1 ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. SAMPARIO, Laura Fraga de Almeida. 22. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Vigilar y Castigar:** nacimiento de la prisión. Trad. CAMINO, Aurelio Garzón. 2. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores: 2015.

FRANKO, Mark. **Dance and the political:** States of exception (2006). In LEPECKI, André (ed.). *Dance.* London: Whitechapel Gallery Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

JUNIOR, Nilson Nunes da Silva. **O conceito de Estado.** Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=6742&revista_caderno=9. Acesso em: 15 nov. 2014.

LEPECKI, André. **Exhausting Dance.** New York: Routledge, 2006

_____. **Planos de Composição.** São Paulo: CARTOGRAFIA rumos itaú cultural dança 2009-2010.

MACHADO, Adriana Bttencourt. **O papel das Imagens nos Processos de comunicação:** ações do corpo, ações no corpo. Tese (Doutoramento em Dança_ - PUC/SP, São Paulo, 2007.

NEUMANN, Elisabeth Noelle. **La espiral del silencio.** Opinión pública: nuestra piel social. Disponível em: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/noelle_neumann.pdf. Acesso em: 25 out. 2015

PASSETTI, Edson. **Anarquismos e Sociedade de Controle.** 1.ed. São Paulo: Cortez, 2003.

PIERUCCI, Flávio Antônio. **Ciladas da diferença.** 2. ed. São Paulo: USP, 1999.

PINKER, Steven. **Tábula rasa.** São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo.** Trad. PELEGRIN, Laureano. 1.ed. Bauru: EDUCS, 1999.

SENNETT, Richard. **La corrosión del carácter:** Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo. Trad. NAJMÍAS, Daniel. 1. ed. Buenos Aires: Editorial Anagrama, 2012.

_____. **O artífice.** 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

ROSAS, Ricardo. **Coletivos, Senha: Colaboração.** Disponível em: <https://catadores.wordpress.com/2008/05/31/nome-coletivos-senha-colaboracao-ricardo-rosas/>. Acesso em: 30 out. 2015

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez Editora, 2010.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte:** formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.